

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

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Проблемы технико-технологического процесса реставрации
народной иконы «Рождество Христово» южных областей России.

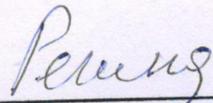
Исполнитель Колесова Ольга Александровна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат культурологии, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Регинская Наталья Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующая кафедрой


(подпись)

кандидат культурологии, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Регинская Наталья Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«9» июня 2021 г.

Санкт-Петербург

2021

Содержание

Введение	3
ГЛАВА 1. Иконография извода «Рождество Христово»	6
1.1 Истоки иконографии извода от раннехристианского периода и история развития праздника	6
1.2 Эволюция композиции сюжета рождество христово на Руси	30
Глава 2. Особенности реставрации народной иконы южных областей России .	34
2.1 Исследование видов разрушений темперной живописи	34
Глава 3. Консервация и реставрация иконы «Рождество Христово»	52
3.1 Техническая реставрация	52
3.2 Живописная реставрация	58
Заключение	64
Список литературы	66
Приложение 1. Паспорт объекта культурного наследия	74
Приложение 2. Приложение к паспорту реставрации	87

Введение

Иконография — это одна из главных частей составляющих православную иконопись. Её ролью является раскрытие внутреннего образа святого и сообщение о значении данной личности в религиозной системе. Исследовательская деятельность в иконописи начинается в конце XIX века, появляются труды, посвященные глубокому изучению иконы, как уникальной формы искусства. Об особенностях иконописи деревенских областей до сих пор недостаточно информации. В народной иконе образ святого отличается от канонического типа изображения. Данный аспект вызывает трудности при реставрации и изучении памятника иконописи.

Иконопись была распространена не только среди монахов, обученных при монастырских школах, но и у мастеров-самоучек в деревнях. В отличие от первых в их работах могли отсутствовать такие компоненты, как паволока, грунт и даже покрывной слой. Деревенская икона изготавливалась не по канонам технико-технологического монастырского письма. При отсутствии иконописных методик затрудняется сохранность памятника, а также методы раскрытия самого изображения.

Актуальность дипломной работы обусловлена тем, что древнерусская народная икона в настоящее время недостаточно изучена. Виды иконописания различались в зависимости от мастера-изготовителя, создавшего памятник. Умельцы-самоучки писавшие иконы для своих близких и на продажу обладали недостаточными знаниями и умениями, чтобы соблюсти правила письма. Актуальность дипломной работы связана с изучением стремительно развивающихся технико-технологических методов в реставрации. Проблем, которые могут возникнуть во время консервации и реставрации народной иконы и их решения. Дефицит знаний о формировании народной иконы побуждает углубиться в проблему особенности изготовления.

Цель данной работы — исследование проблем реставрации иконы «Рождество Христово» южных районов России.

Задачами дипломной работы в связи с указанной целью являются:

1. рассмотреть историю возникновения и иконографию сюжета;
2. выявить причины появления утрат на деревенской иконе;
3. определить специфику темперной живописи народной иконы;
4. изучить виды разрушения иконы «Рождество Христово» и составить план их реставрации.

Предметом исследования работы является изучение проблем реставрации иконы «Рождество Христово» первой половины XIX века.

Объектом исследования работы являются особенности консервационных и реставрационных работ для сохранения памятников иконописи.

Практическая значимость исследования проблем реставрации народной иконы заключена в применении знаний для её дальнейшего сохранения и успешной реставрации. Опираясь на знание о ограниченности материалов народных иконописцев следует подбирать методы и инструменты очень скрупулёзно и осторожно.

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

Структура дипломной работы обусловлена описанием объекта, его исследованием, целью и задачами. Работа состоит из введения, трех глав, реставрационного паспорта и заключения.

В первой главе подробно рассматривается иконография выбранного сюжета. Во второй главе рассматривается технология темперной живописи, ее особенности и виды разрушений иконописи. В третьей главе описывается процесс консервации и реставрации иконы.

В заключении подводятся итоги исследования и формируются окончательные выводы по рассматриваемой теме.

Проблеме изучения иконографии, консервации и реставрации икон посвящено немало трудов и изданий. В дипломной работе были использованы как теологические, так и реставрационные источники. Важное место в исследовании народной иконы Рождество Христов заняла книга «Евангелие в иконографии» Покровского Н.В., в которой наглядно показываются особенности иконографии праздника.

Одним из использованных реставрационных источников является работа Боброва Ю.Г. и Боброва Ф.Ю. «Консервация и реставрация станковой темперной живописи». В ней дается обзор методик, которые помогают на каждом этапе реставрации памятника и учат принимать решения в интересах его сохранения.

ГЛАВА 1. Иконография извода «Рождество Христово»

1.1 Истоки иконографии извода от раннехристианского периода и история развития праздника

Композиция иконы Рождества Христова, которая сложилась за всю историю древнерусского искусства, является составной, но при этом понятна в прочтении. Все элементы несут определенный смысл. Композиция показывает изображение «вольного умаления Христова» и «образ непреходящей славы».

Праздник Рождества Христова, из-за которого в целом развивается отражение этого события в памятниках византийского искусства, в первые столетия христианства был не стабилен. «Первые источники были сообщены Климентом Александрийским: есть люди, которых заботит не только время года, но и день рождения Спасителя нашего. Эти люди считают, что это событие произошло в 28-й год правления Августа, в 25-й день месяца Пашона. А последователи Василида празднуют и день его крещения».¹ Некоторые христиане определяли День Рождения Христа и праздновали его. Празднование это, как видно, не было всеобщим в христианском мире; в IV же веке оно получает свое быстрое распространение, как о том свидетельствуют святой Златоуст архиепископ Константинопольский, Постановления апостолов, путешествие Сильвии, календарь 354 г., изданный Момсенем, и другие источники, но даже и в IV в. продолжались разногласия в праздновании рождения Христа, некоторые верующие праздновали его 6 января, трактуя праздник, как : «ἐπιφάνεια» явления Бога во плоти. К концу IV в. разногласия закончились и Рождество Христово сепарировалось от Богоявления. Если опираться на работу профессора М. Н. Скабаллановича², впервые праздник Рождества Христова был оторван от

¹ Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. – СПб., 1892. – С. 256

² Скабалланович М.Н. -Христианские праздники. Всестороннее освещение каждого из великих праздников со всем его богослужением.- Книга 4. Рождество Христово- [Электронный ресурс] - URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/hristianskie-prazdniki-vsestonnee-osveshenie-kazhdogo-iz-velikih-prazdnikov-so-vsem-ego-bogoslužheniem-kniga-4-rozhdestvo-hristovo/#0_11 (дата обращения:14.03.2021)

Крещения в Римской церкви в Первой половине IV века. Нет точной информации о том, чем было вызвано это событие, но с Рима взяли пример восточные церкви и так постепенно праздник получил распространение. Мы видим, что праздник Рождество Христово впервые появляется на Западе в противовес языческому. В течении своего раскрытия в мире христианства он пережил несколько этапов его первоначальное становление в римских областях и дальнейшее официальное принятие церковью, а также распространение на востоке. Нельзя игнорировать всю история праздника, иначе не получится выявить понятную и достоверную хронологию его появления. У ученых на вопрос происхождения даты 25 декабря, как праздника Рождества существуют несколько точек зрения. Одни считают появление праздника на востоке в противовес язычеству, другие опираются на 25 марта, как день смерти Христа и мысль о том, что в этот же день произошло зачатие. Последняя точка зрения вызывает к христианско-библейским трудам. Для того чтобы с полной ясностью раскрыть судьбу праздника и то значение, которое он принес нужно рассмотреть все мнения. Почему решение было принято в пользу 25 декабря? Церковь принимала решение на основании того, что месяц и день смерти Спасителя известен из Евангелия. Исходя из одного частного суждения, Христос находился на земле полное число лет, как число совершенное. Если опираться на него, то Христос, вероятно, был зачат в тот же день года, который и пострадал - то есть в день Благовещения. А еврейская Пасха, на которую был распят Спаситель, выпадала в тот год на 25 марта, что известно из Евангелие. От 25 марта отсчитывалось 9 месяцев и получали 25 декабря дату Рождества Христова. В пользу этого суждения была аналогия с Адамом, который родился и умер в один день. Климент Александрийский и его сторонники тоже признавали 25 –тое 9 месяца, как дату рождения Христа, но они опирались на пророчество, сделанное Аггеем³. Единственный вопрос был в том, как считать этот самый 9 месяц, так как в разных календарях был не один и тот же. Евангельское повествование

³ Аггэй (ивр. אגג, Хаггай — «праздничный») — один из последних пророков Ветхого Завета; стал пророчествовать во 2-й год царствования Дария Гистаспа (520 до н. э.)

согласовывалась с 25 декабря, а по иудейскому году 9 месяц — это зима. Праздник Рождества Христова ввел святой Василий Великий в Константинополе в 379 году. В дальнейшем, когда праздник уже получил свое распространение церковь опиралась на апостольское предание и Рождество. Христово воспринималось, как воспоминание о историческом событии. Эта дата была принята многими известными личностями, такими, как Ипполит в III веке, и затем ее защищают святой Иоанн Златоуст и блаженный Августин. В V века уже укоренился в богослужении вне Византии.⁴

С того времени в современную рождественскую службу до нас дошли, прокимен и вообще псаломские стихи, тропари, как отпустительный, так и тропари пророчеств на паремиях. Так же с введением богослужения были написаны стихирьы и для великого праздника Рождество Христово, считается, что первая стихира на «Господи воззвах» может быть древнейшей в ряду других стихир.⁵ В разных рукописях практика богослужения имеет свои черты, в наше время сохранились такие документы, как иерусалимскомский канонарь, грузинская рукопись X в, устав великой Константинопольской церкви IX в, Евергетидский типикон XI в, Афоно-Иверский Синаксаре XI в, славяно-русский Студийский устав, старообрядческий и современный устав церквию. Когда в конце IV в. Праздник Рождества окончательно становится самостоятельным и отделенным от Богоявления, отмечавшего 6 января, в изобразительном искусстве появляются вариации сюжета. Одними из ранних памятников были изображения на саркофагах. В катакомбах Святого Севастьяна в Риме найдено изображение рождества Христова, оно относится к древнехристианскому периоду. В изображении нимб и одеяние Богоматери указывают на IV-V вв. Сцена представляет собой простую композицию: на одре лежит спеленутый младенец, рядом с ним Богоматерь – молодая женщина в тунике, так же вол и осел, животные символ исполнения пророчества Исаяи: «Вол знает владетеля

⁴ Дебольский, Г. С. Дни богослужения православной кафедральной восточной церкви 1894.в 2 т. СПб.: И. Л. Тузов. Т. 2. - С. 334.

⁵ Юнгера П. А. Книги Ветхого Завета в переводе. Учительные книги. М. 2012.- С.464-467.

своего и осел – ясли господина своего; а Израиль не знает Меня, народ Мой не понимает».

Рассмотрим важнейшие памятники и на основании их определим главные черты изображения рождества Христова. Композиция Рождества Христова на саркофаге в церкви Святого Амвросия в Милане относилась к достаточно простым: спеленутый младенец в кроватке, у головы и ног его лежат животные, как было рассмотрено вол и осел, которые лежат на земле. Остальных образов здесь нет, на то, что изображение является Рождеством указывает звезда над головой ребенка. Такая несложная композиция возможна по причине того, что на саркофаге было недостаточно места.

На латеранском саркофаге музея Пиио-Кристиано в Риме справа находятся ясли с младенцем, вол и осел рядом, а по сторонам от кроватки два пастуха с посохами. На левой стороне сидит на кафедре Богоматерь с младенцем, для которого волхвы уже принесли свои дары, за ними видно головы трех верблюдов. Существуют также саркофаги, на которых отдельное место не занимает Богородица и волхвы подносят свои дары младенцу к яслям. Примерами являются саркофаг в крипте церкви Максимиана в Провансе, саркофаг собора в Анконе.

Одним из ярких памятников середины V века была мозаика в римской базилике Санта Мария Маджоре. Изображения на триумфальной арке раскрывают тему прославления святой девы, созданные во времена победы над ересями Ария и Нестория на Никейском и Эфесском Вселенских соборах. Цельная работа охватила весь Рождественский цикл сюжетов, делая акцент на теме Боговоплощения и роли Богоматери в истории Спасения: Благовещение, Рождество с ним поклонение волхвов, бегство в Египет, избивание младенцев, Ирод и волхвы, Сретение. Здесь были использованы канонические сюжеты из Евангелия от Матфея-поклонение волхвов, а также Евангелия от Луки-Благовещение и из апокрифического «Евангелия Детства». В сценах Благовещения и Поклонения волхвов роль Богоматери подчеркивают царские

одежды с украшениями, диадема на голове, вместо обычного мафория.⁶ Действо «Поклонение волхвов» является выражением славы и торжества спасителя, прославлением его как бога и как царя. Новорожденный Христос находится в центре на троне, как царь, справа от него Богородица несет в себе образ церкви, слева — женщина в синем мафории символическое изображение синагоги. За спиной младенца славословящие ангелы в одеждах знатных римлян. Над его головой сияет звезда, что почти всего указывает на принадлежность именно к сюжету Рождества. Волхвы на этой мозаике выделяются, и отличаются от остальных героев, одетые в короткие рубахи с длинными рукавами и анаксариды, то есть штаны, на плечах находится широкий безрукавный плащ с застежкой, на ноги обуты в сапоги. Красный фригийский колпак на голове подчеркивает то, что эти люди в Палестине язычники. Они после пастухов первыми воздают почести новорожденному младенцу и его матери.

Саркофаги, представленные в Италии, Риме и Галлии не отличаются разнообразием форм и образов, прослеживается общая композиция. Главнейшие черты изображений рождества Христова, следующие: навес, ясли, в которых лежит спеленутый Младенец, Богоматерь, сидящая возле яслей, вол и осел, пастыри и волхвы. У некоторых из них были прототипы искусстве античном. Изображения праздника на нескольких древних авориях сравниваются с типами того же изображения на саркофагах, а другие не исключают в себе и следы византийского влияния. На окладе миланского Евангелия VI в. видим младенца, животные рядом смотрят в ясли, по обе стороны сидят – Богоматерь и Иосиф с пилой. Расположение Богоматери и Иосифа очень близко к типу рождества Христова на саркофагах. Здесь сидящий Иосиф показан с атрибутом своего ремесла, что ново, хотя тип его и одеяния могут напоминать пастыря с саркофагов. Подобный художественный стиль прослеживается в изображении рождества на верденском ящике из собрания Салтыкова V в.⁷ Наряду с этим

⁶ Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М., 1986.- С. 30-31

⁷Материал из Википедии — свободной энциклопедии [СПб]. [Электронный ресурс] - URL: <https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title&stable=1> (дата обращения: 14.01.2021)

художественным течением выступает на авориях в том же столетии другое, идущее от Византии. Ещё одним интересным примером служит изображение Рождества на троне Максимиана, бывшего архиепископа Равенны 6 века. Богато украшенный трон с вставками из слоновой кости, на одной из которых лежит младенец. Около него находятся вол, осел и Иосиф Обручник, а над ним звезда. Чуть ниже мы видим Богоматерь, к которой тянет женщина свою правую руку. Сюжет взят из 20 главы протоевангелия Иакова, которая рассказывает о Саломее, не поверившей в чистоту матери Христа. Рука, которой она коснулась Богоматери усохла. После этого исцеление ей подарил спаситель. По мнению исследователя византийского искусства К. Вайцмана, каменный одр, на котором младенец лежит представляет собою алтарь с нишей в центре для хранения реликвий. Изображение спасителя на алтаре пересекается с темой Евхаристии, поэтому может читаться, как прообраз, получивший распространение в византийском искусстве иконографической схемы мелисмос, в которой младенец изображается на престоле как евхаристическая жертва.⁸ Иконография «мелисмос» распространилась в искусстве Византии в палеологовскую эпоху с XIV в. Это сюжет алтарной живописи, литургических сосудов, воздухов и покровцов. Византийская иконография Рождества Христова, которая стала основой для всех последующих икон и фресок на этот сюжет, в том числе и древнерусских, в целом сложилась уже к VII веку. На одной из ампул (VI-VII вв.), которую использовали для переноса святой воды, сейчас это ампулы Монцы, изображения Рождества представлено в центре, а вокруг него другие праздники. В этом памятнике мы можем увидеть отличия византийской иконографии по сравнению с раннехристианской: на заднем плане виден проход из пещеры, навес не изображается, звезда расположена в центре вверху. Иосиф сидит у яслей в задумчивой позе, а богоматерь лежит. Теперь ее образ будет показан всегда с нимбом. Для христианских живописцев точкой опоры служило Евангелие, в нем они черпали подробности о месте события и обстоятельствах

⁸ Weitzmann K. *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*. *Dumbarton Oaks Papers*. 28. 1974.- С. 31-56

его сопровождающих. Крупицы информации можно узнать в Евангелие Матфея, Лука в свою очередь пишет о месте рождения сына божьего – Вифлееме, о том, что на постоялом дворе Марии не нашли места, о ангелах славословящих младенца в яслях и поклоняющихся ему пастырей. О положении Марии и Иосифа, которые были рядом с Христом. Все это в совокупности отражается в византийско-русских иконописных памятниках. Иконография, идя от Евангелие не останавливается в своем развитии. Она несет в себе богословскую мысль того временного этапа, в который написана икона. Чтобы понять, как менялась форма и посыл изображения Рождества рассмотрим основные его элементы: место рождения Христа, ясли, Вифлеемскую звезду, вола и осла, ангелов и пастырей, расположения подле младенца Марии и Иосифа. Рождество Христово в памятниках древнехристианского периода изображают под навесом.

1.1 Анализ иконографии Рождества Христова

Памятники древнехристианского периода представляют Рождество Христово под навесом. Начиная с ампулы Монцы пещера становится неотъемлемой частью иконографии Рождества Христова в византийских и русских памятниках. Скульпторы саркофагов узнают из Евангелие о том, что ясли место рождения младенца, под яслями художники понимают стойло с животными. В Евангелии от псевдо-Матфея говорится, что Богоматерь выйдя из пещеры положила Христа в ясли, возможно скульпторы полагались на этот рассказ.⁹ Еще по одной теории художники полагались на рассказ Евангелие о поклонении волхвов, которое происходило под навесом. Поэтому в древнехристианской скульптуре мы не встречаем изображения пещеры.

В свою очередь Византийские художники, следуя восточной трактовке изображали местом рождения Иисуса пещеру. Первым кто озвучил это предание был Иустин Мученик, он сообщает, что Мария родила в пещере. В этом месте Святой Константин и Елена воздвигли храм, что указывала на то, что Иисус рожден был именно в пещере.¹⁰ В разных церковных песнопениях Рождества упоминается вертеп, как место рождения Христа. Сейчас над местом рождения Спасителя находится действующая базилика Рождества Христова. Когда на востоке художники изображали пещеру, то на западе Богоматерь сидела с младенцем под открытым навесом. Пещера несет в себе символ победы жизни. В VI–VII вв. развивается наполнение сюжетной линии, метафорой человеческой природы Младенца становится его изображение в той самой пещере, где пещера это символ погребения.¹¹ В церковном богословии ее символом является уже алтарь, там приносится жертва. Обе пещеры, где происходили важные события в жизни Христа, та где он появился на свет и та, где ушел с него отражают таинство Господне и на жертвенность Спасителя. Пещера со времен древности

⁹ Свенцицкая И., Скогорев А. Апокрифические сказания об Иисусе, Святом Семействе и Свидетелях Христовых Изд. Когелет, 1999. - С.23.

¹⁰ Норов А. С. Путешествие по Святой земле в 1835 году. - СПб. Изд: А. Смирдина, 1838. - С. 60.

¹¹ Малков П. Ю. Образ пещеры в античном и христианском символизме -Альфа и Омега. №2-1997. - С. 183.

символизировала материнское лоно, что в свою очередь отражает в Спасителе его человеческую природу, ибо появился он из него. Это изображение сделано не случайно, именно такой образ был ответом на ересь, которую распространяли докеты, чтобы опорочить Спасителя. Они считали, что тот притворяется человеком. Однако это не имеет смысла, ведь если бы Христос не был наделен природой человеческой, невозможно было бы совершить жертву во имя других. Как пишет известный святой Григорий Богослов: «Что не воспринято, то не спасено». Поэтому Христос являлся божественным и человеческим одновременно, так как распяли его, как человека, а воскресили, как сына бога.

В пещере Иисус находится в яслях. В Евангелия упоминаются простые ясли. На саркофагах они имели форму лежа или продолговатой корзины в то время, как в изображениях византийских и русских он имел форму похожую на ящик, он мог быть каменным или золотым. Однако не меняется то, что младенец спеленутый, а на голове можно увидеть украшение в виде крестного нимба, что указывает на его божественность. Одними из сопутствующих персонажей у яслей были вол и осел. Начиная с саркофага 349 года их фигуры изображаются на большинстве византийских и русских памятников. Есть несколько мнений о том, что могло сподвигнуть художников к появлению этих фигур. Росси, которого в мнении поддерживал ученый Ролле считал, что иконография Рождества отражает идеи о смирении Спасителя, которые появились бы при становлении христианства, как основной религии в Риме. Нет находок памятников с изображениями животных до IV вв, и скорее всего так и не появится.¹² Нет одной точки зрения о происхождении этих персонажей. Одни считали, что древнехристианские художники под образами двух животных хотели выразить мысль о действительном присутствии вола и осла у яслей, в которые положен был младенец, не привнося в их образ символическое значение; другие ставили фигуры животных в генетическую связь с

¹² De Rossi, G. B. Roma Sotterranea or some Account of the Roman Catacombs. London: Longmans Green Publ.1869. - С.433. [Электронный ресурс] - URL: https://openlibrary.org/books/OL7161273M/Roma_sotterranea (дата обращения: 26.01.2021)

пророчеством Исаии о привлечении ко Христу иудеев и язычников. Первое утверждение может опираться на минденский аворий, где осел находится у яслей Спасителя, и этот же осел помог в путешествии Марии и Иосифа в Вифлеем, на это указывает его седло. В одной из рукописей XV в. национальной библиотеки вол и осел помещены в изображении путешествия в Вифлеем. Ясно, что автор Минденского авория считал осла у яслей Младенца, ослом, на котором передвигались Иосиф и Мария в своем путешествии в Вифлеем. В свою очередь миниатюрист названного кодекса считал, что вол, изображенный у яслей, тоже появился с путниками. Вышеперечисленные факты относятся к выражению узкого круга, который отрицает общепризнанные взгляды. Шмид, не поддерживая аллегорическое значение этих фигур, не считает правдивым присутствию вола и осла у яслей Иисуса, считая их продуктом древнехристианских художников. Идеей для картины стало Евангелие, где прописано положение Христа в яслях, оно же могло указывать на поклонение животных Спасителю в апокрифах. В Евангелии Луки написано, что Богородица положила спеленутого Христа в ясли, больше подробностей художник не мог получить, поэтому как запечатлеть ясли было его задачей. Как христианские поэты, говоря о рождестве Христовом, красочно описывали ясли и рассказывали о воле и осле, находившихся при них, так и скульпторы, приступая к изображению яслей, так же отражали животных. Присутствие домашних животных у яслей не было чем-то удивительным, так как осел использовался для верховой езды, а вола можно было легко встретить у постоялого двора. На осле Мария отправилась в Египет, так же на осле Иисус торжественно въехал в Иерусалим, а как указано в протоевангелия Мария приехала в Вифлеем на осле. Считается, что вол и осел это персонажи, которых ввели художники, к ним последние приведены были замечанием Евангелие от Луки и невозможностью иным способом дать ясное понятие о яслях. Вид животных зависел от обычаев и традиций страны. Исходя из этого объяснения вычеркивается мысль об аллегории в вопросе истории появления животных, отрицая связь с апокрифами, ведь именно они приписывают аллегорическое значение. Из-за отсутствия

четкой хронологии нельзя брать апокрифы истинным источником данных. В протоевангелие не названы вол и осел, они появляются только в Евангелии псевдо-Матфея, известно оно становится только в V веке, а первые изображения с животными датируются к 343 г. Нужно сказать, что в памятниках древней письменности вол являлся символом иудейского народа, а осел язычников. Есть ряд писателей, которые считают фигуры осла и вола связанными с пророчеством Исаии. Например, по мнению Григория Нисскийского, который считает, что вол означает иудеев, а осел язычников.¹³ В Евангелии псевдо-Матфея Мария по дороге в Вифлием сказала Иосифу, что есть народ плачущий-иудеи и радостный язычники. Можно сделать вывод, что фигуры осла и вола появились под влиянием пророчества Исаии и сохранились в иконографии благодаря своему символизму. В России неизвестные животные в главных художественных центрах превратились в общеизвестных коня и корову, теряя свое символическое значение. В новейшей иконографии их могут не изображать.

Звезда на изображениях рождества Христова появляется не позднее IV века. Она является той самой звездой, что указала волхвам место рождения Христа, что свойственно для русских и византийских икон. В древнехристианском периоде все было не так однозначно. Уже в эпоху саркофагов звезда волхвов изображается почти на всех памятниках за исключением тех где она не помещалась. Звезда подчеркивала знаменательность события рождения Иисуса и ее начали изображать даже там, где нет волхвов. Византийские художники расположили звезду над пещерой и пустили от нее лучи, к которым тянулись к младенцу. К звезде идут волхвы и указывают руками на нее, если их включают в изображение. Одни из авторов давали звезде материальное значение на небосводе, такие, как Ориген, другие же сделали ее символом духовной силы. Иоанн Златоуст говорит, что звезда отличалась необычным движением с севера к югу и светила не только ночью, но и днем, поражая своим блеском. Он считал, что звезда была обычной формы, но обладала

¹³ Gregor. Nyss. In diem nat. Chr. Opp., t. II. Edit. 1615. - С. 534.

силой способной указать на Иисуса. По мнению Феофилакта Болгарского и Федора Студита это был ангел, ставший звездой, чтобы указать путь волхвам. Святой Димитрий Ростовский признал звезду, как особую божественную силу.¹⁴ Простая форма звезды распространена до XVI-XVII вв. в редких исключениях она является монограммой Иисуса в круге. В миниатюрах изображения поклонения волхвов- минология и в мозаиках палатинской капеллы звезда стала ангелом, что стоит рядом с волхвами и поклоняется Христу, и в тоже время в мозаике присутствует звезда на своем прежнем месте. Ангел со звездой в руках становится распространен в русских иконописных памятниках XVII-XVIII вв. Изображения на стенах церквей Ильинской и Феодоровской, миниатюрах, иконах.

Богоматерь на изображениях сюжета рождества Христова в древнехристианский период показана сидящей. Эта ее поза была распространена и в памятниках не соединенных с поклонением волхвов: на окладе миланского Евангелия, на фреске катакомб Севастьяна, на верденской таблетке. Считалось, что роды Богоматери прошли безболезненно. Учение о приснодевстве Богоматери, уяснение многими отцами церкви и церковными писателями, прямо вело к отрицанию в ней болезней, которыми сопровождается естественное деторождение. Блаженный Иероним, во время которого были распространены апокрифы с рассказами о повитухах рядом с Девой, говорил, что той они были не к надобности. Так же Трулльский Собор поддерживает идею о безболезненном рождении и осуждает обычай в честь боли рождения Марии готовить и передавать друг другу печенье.¹⁵ По словам Андрея Критского и Иоанна Дамаскина младенец родился по истечении девяти месяцев ношения, но не оставил при этом болезненности родового процесса.¹⁶ Как бы не были распространены эти свидетельства церковных деятелей, искусство Византии

¹⁴ Четьи-Минеи 25 Дек. По изд. 1837 г., л. 144 и след. - С. 93

¹⁵ Сретения Великая вечерня, 4 стиховная стихира на «и ныне». Великий Сборник. В 3 ч. Ч. 2. Джорданвилль, 1951.- С. 245

¹⁶ Слово на Рождество Пресвятой Богородицы св. Андрея Критского, помещенное в Христ. Чт. 1836 г. ч. III, С. 231-248

изменило форму и положение Богоматери. Для памятников русских и византийских свойственно положение лежа, а на одном из барельефов Богоматерь спит, ее очи закрыты. Неизвестный редактор иконописных подлинников, не признавая этот вариант иконографии Богоматери в положении сидя приводит в доказательство житие пророка Иеремии, в котором описывается Богоматерь, которую по обычаю писали на одре лежа. В житие Иеремиа по изложению святого Дмитрия Ротковского: «По сказанию, записанному святым Епифанием, Пророк Иеремиа предсказал о падении и разрушении всех египетских идолов в то время, когда в Египет придет Дева — Мать с Младенцем, в вертепе рожденном и в яслях положенном; — каковое пророчество будто дало основу для обычая, существовавшего у египтян, изображать деву, почивающую на одре, с младенцем, обернутым пеленками и лежащим подле нее в яслях, и воздавать поклонению такому изображению. При сем еще сообщается, будто жрецы египетские на вопрос царя Птолемея, почему почитается такое изображение, ответили, что это есть тайна, святым Пророком предсказанная их древним отцам, и что они ждут осуществления этой тайны».¹⁷ Это пророчество не дает ответа почему Богоматерь стали изображаться в положении лежа.

Рассмотрим первые памятники с изображением лежащей Богоматери, датируемые VI вв. это ампула Монце, каферда Максимиана. Иконографическая форма Богоматери, сидящей исчезла не бесследно, примерами являются византийские памятники: Верденская таблетка, сирийское Евангелие Раввулы, а также мозаики Марторано. Однако привычное положение Богоматери признано лежащей. Это положение распространено до XVII века, а затем начинает уступать место другой позе: Богородица изображают либо в седле у яслей, как рекомендовано в оригинальном критическом издании, либо по примеру западных картин, преклонившей колени перед ребенком или яслями, как рекомендовано греческими оригиналами. Это видно из многих памятников стенописи, иконописи и миниатюры греческой и русской. Самым простым и

¹⁷ Четъи-Минеи 25 Дек., Изд. 1700 г, ч. II, л. 258. Ср. сказ. о земной жизни Пресв. Богородицы, Изд. 1869.- С. 162–163

естественным заключением о том, почему Богоматерь стали изображать лежа, является мысль, что художники хотели отразить обычные роды в их естественной форме. Византийская и русская иконография имеют множество подобных примеров. Когда творцы писали Христа Архиерия в обычных епископских одеяниях, они не хотели выражать мысль того, что Господь действительно носил такую одежду. Аналогично, изображая оставшийся седьмой день творения в виде Бога-Отца, который лежит на кровати, они не хотели сказать, что для Бога характерно быть усталым и сонным. Изображения не несли в себе ложных форм. Во время Благовещения Богородица читает славянскую Библию, Святой Николай Чудотворец учится читать и писать по славянской письменности - все это примеры передачи мысли, через условную форму. На одре покоится Богородица рядом с Божественным младенцем: то есть роды состоялись. Вопрос о том, какая позиция лучше всего подходит для безболезненного рождения Богородицы, не возникал непосредственно в византийском искусстве.

В аналогичном смысле интерпретируется следующая деталь образа Рождества: Омовение ребенка в купели. По мнению художников, эта деталь не связана с реальностью, как положение Богородицы, потому что безгрешные рождения не нуждались в очищении, а лишь в произвольном дополнении образа, возникшего влиянием общепринятых представлений о ситуации рождения. Поза Младенца, стоящего без посторонней помощи в купели, идеализирует сцену омовения. Эта сцена в древнехристианский период не имела особого распространения. Её первые примеры находятся в греческой рукописи Венецианской библиотеки Марчиана, в авориях Ватикана и Равенны, в минологии Ватикана. В сцене омовения присутствуют две женщины повитухи, на некоторых изображениях встречается одна женщина. На некоторых памятниках выделяют юношу, но из-за очевидности сюжета понятно, что это ошибка, возникнуть могла по причине недостатка художественно точного изложения памятника. В течении времени эту сцену истолковывали по-разному, иногда очень неточно, от недостатка подобных изображений. Несколько археологов

исследователь очень серьезно ошиблись в трактовании своих находок. Кто-то говорил, что видел на изображениях в катакомбах Иоанна, кипящего в котле, так для себя был интерпретирован образ омовения Христа исследователем-археологом на фресках в Риме. Другие считали, что сюжет рассказывал о двух палачах, которые пытали свою жертву в кипящем котле. А надписи с именем «Саломея» относили к фигуре мучителей, но на самом деле там было написано «Дева Саломея». Некоторые из археологов приблизились к точному отражению памятников и увидели в не омовение ребенка. В дальнейшем нашлось много Византийских и русских памятников подобных, на котором омовение было неотделимо от Рождества Христова. Почему художники решили добавить сцену омовения Младенца к изображению Рождества? Связан ли этот момент с верой в безболезненные роды Богородицы? Повитухи присутствуют в сюжете для того, чтобы подчеркнуть безопасность чуда рождения Христа или же они задействованы по другой причине. Как возникла эта сцена, где ее первоисточник? Хотя церковные авторы единодушно свидетельствуют о безболезненном рождении Богородицы, не потребовавшем внешних услуг, а другие прямо говорят об отсутствии акушерок, присутствие этих лиц в данном случае само по себе не является признаком болезненных родов; напротив, они могут быть задействованы в действии, в картине, чтобы доказать именно безболезненное рождение, как теперь можно видеть, или как дополнительный чужд любой догматической тенденции. В протоевангельском рассказе о рождении Христа мы читаем, что, когда Иосиф остановился с Марией в пещере, он пошел искать акушерку. А потом он увидел женщину, идущую из горной страны и задающую вопрос: «Человек, куда ты идешь?» Иосиф отвечает, что ищет еврейскую повитуху.¹⁸ Женщина говорит, что она сама повитуха, и спрашивает его о женщине после родов. Иосиф объясняет, что она была обручена с ним, но его женой не была, а зачала Младенца от святого духа.

¹⁸ Ткаченко А. А., Турилов А. А., Квливидзе Н. В. Иакова Протоевангелие. Православная энциклопедия. – Изд. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. - С. 567. [Электронный ресурс] - URL: <https://www.pravenc.ru/text/200365.html> (дата обращения:28.02.2021)

Повитуха не верит на слово Иосифу и тот зовет её с собой, чтобы она сама узрела происходящее. Облако света окутало пещеру с Младенцем, и повитуха сказала, что родилось спасение Израиля. Когда облако отошло они смогли увидеть Богоматерь с Иисусом на руках. Повитуха воскликнула, что великий для нее день, когда она увидела чудо рождения Младенца. Когда она вышла из пещеры прославляя Бога, то встретила другую повитуху-Саломию. Сказала она Саломии, что родила Мария Богомладенца. А Саломия ответила, что не поверит в рождения, пока не увидит Марию с ребенком сама. В рассказе о Саломее повествуется о ее встрече с Христом. Когда она зашла в пещеру, поняла, как ошибалась, но за ошибку пришлось заплатить. Она была наказана тем, что ее рука отсохла. Стала она молиться Богу, чтобы ее помиловали. Ангел явился к ней и сказал, что услышана ее молитва, что нужно «принеси руку твою ко отрочати и исцелишься, и будет тебе спасение велие». Саломия сделала все, как было сказано и получила свое исцеление руки. Этот рассказ почти идентичен с рассказом из Евангелие от псевдо-Матфея, однако в протоеванелия у героини нет признаков повитухи, а в трактовке псевдо-Матфея она показана повитухой вместе с Зеломией, с ней она явилась к Богомладенцу. В арабском Евангелии детства Иисуса Христа речь идет только об одной женщине в возрасте, её за неверие не наказывают. Хотя она получает исцеления от тех болезней, которые уже были с ней рука об руку. Гофман полагает, твердо и основательно оценивая рассказ протоевангелие первоисточником, когда же другие апокрифы просто переделаны по подобию. Так как непонятно по каким причинам вторая повитуха не пошла в пещеру к Марии с Младенцем, и почему должно было быть именно две повитухи. В этом моменте Евангелие от псевдо-Матфея указывает причиной облако света, но все равно остаются вопросы к рассказу. Чтобы получить целостное представление нужно понять, что Иосиф пошел на поиски повитухи и встретил ее с другой обычной женщиной. Протоевангелие изначально не обращает внимания на эту другую женщину, оно ничего не говорит о ней, потому что Иосиф имел дело только с одной акушеркой. Однако по всей видимости она сопровождала акушерку, и, хотя она не вошла в пещеру, она оставалась рядом с

ней и ждала, пока ее спутница уйдет. Затем ее пригласили в качестве внешнего свидетеля чудесного события в пещере. В дальнейшем протоевангелие и Евангелие от Псевдо-Матфея совпадают. Этот рассказ в дальнейшем только подчеркивает, что роды Богоматери прошли безболезненно. Верно, Иосиф ожидал обычных по его представлению родов, поэтому пошел на поиски акушерки для Марии, но впоследствии составители апокрифов подчеркивают роль повитухи, с другой стороны. Она была свидетелем чуда рождения Иисуса Христа. Рассказы и предания об этой женщине пошли дальше и нашли свое отражение в русской и византийской письменности и ритуалах.¹⁹ О повитухе Саломие встречается множество упоминаний у патриархов, в литературных источниках и так же иконописных подлинниках. Есть источники, что дают ей имя Саломия, а где-то оно не указано. Древнейший русский иконописный подлинник называет ее бабой Саломией, а женщину, которая вместе с ней упоминается и помогает просто девицей, что не соответствует апокрифам. Как пишет русский исследователь Н.В Покровский: «Саломия известна по древним спискам беседы трех святителей. В древнеславянских рукописных чинопоследованиях крещения, в «молитве бабе приемшей отроча», упоминается баба Саломия. В старопечатных требниках «баба» эта упоминается не только в «молитве бабе, приемшей отроча», но и в другой «молитве бабе, егда принесен будет Младенец крестити до сорока дней». В требнике 1625 г. она была названа Саломие. В православные святцы Саломия не вошла, но неудивительно, что она пользовалась в народе уважением: не без причины псковский иконописец на иконе псковской Единоверческой церкви усвоил ей нимб, которым украшались головы святых. В обычаях старообрядцев древняя Саломия живет под именем бабушки Соломонида. Имя ее упоминается в наговоре при вспрыскивании водой против дурного глаза. Некоторые старообрядцы 26 декабря ее чествуют, когда бывает угощение повитух».²⁰

¹⁹ Листова Т.А. Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой. 2-я половина XIX - 20-е годы XX в. 1989.- С. 132.

²⁰ Покровский. Н.В. Указ соч.– С. 198.

В западной литературе женщины-повитухи тоже занимали свое место. Так же встречается рассказ о поисках Иосифом повитух и приглашении одной из них, последующем наказании за неверие в Господа. То же самое в итальянских и французских описаниях жизни Иисуса Христа. Византийские и русские художники, знали и опирались на этот рассказ о повитухах в своих работах. Есть два варианта изображений повитух.²¹ К одному относится картина, где они стоят и беседуют у пещеры друг с другом уже после того, как Саломия уверовала в рождение Спасителя. Это изображение более относится к текстам в апокрифах. Другой вариант более традиционный на Руси, на нем женщины находятся подле Младенца, и они омывают его. Такое положение повитух являет в себе результат художественной мысли художников, ибо ни в письменности, ни в древних памятниках нет упоминания или направления на этот сюжет.

К интересному памятнику с точки зрения исследований относится изображения Саломии на кафедре Максимиана, изготовленной из слоновой кости в пятьсот пятидесятого года по юлианскому календарю. На нем повитуха Саломия тянет иссохшую руку к богоматери, стоя на коленях перед ней и Младенцем. Никого другого видеть здесь невозможно. Ярко подчеркнута связь с апокрифическим приданием, не только положение Саломии его передает. Были и другие подобные памятники, например, фреска в катакомбах Святого Валентина. Изображений похожих на эти в православной иконографии встретить почти невозможно, потому что православная иконография отличается своим строгим канонам изображений святых и сюжетов жития. В отличии от западных памятников, которые были изготовлены византийскими мастерами для Запада. Здесь же возможно отклонение от сюжета и более вольная художественная трактовка. Строгая византийская иконография ясно описывала Евангельские сюжеты, сохраняя божественное и при этом идеально выполняя канонический образ. Это один из многих фактов, доказывающих преимущества строгости византийской иконографии перед средневековой западной.

²¹ Луковникова Е. А. Иконография Рождества Христова. - Альфа и Омега. М., -1994.-С.113

Ангелы, славословящие являются неотъемлемой частью композиции сюжета Рождества Христова. В самом начале в катакомбах на саркофагах их изображения были единичными случаями. Так как иконографическая форма ангелов не была распространена среди художников. Они являются той частью композиции, которая пришла вследствие усложнения и более полного раскрытия сюжета. Самыми старейшими примерами появления ангелов, представляющих это манускрипты, например греческий, который хранится в библиотеке Марциана в Венеции, то есть библиотека святого Марка. Так же мы можем их встретить в кодексах Григория Богослова.²² В древнехристианских памятниках их число граничит на 2-4, но в одиннадцатом двенадцатом веке постепенно добавляются ангелы. Традиционно их изображали над пещерой в которой родился Иисус, по обеим сторонам от нее, а между ними Вифлеемская звезда.²³ За основу появления ангельского воинства было взято Евангелие от Луки, он описывал историю рождения Богомладенца и указал, что: «внезапно явилось с ангелом благовествовавшим пастырям многочисленное воинство небесное, славящее Бога и вызывающее: слава в вышних Богу и на земле мир, в человеках благоволение». ²⁴ Византийские памятники Равеннские пластины из слоновой кости явили изображение ангелов руки которых облачены в мантии, чтобы принять Младенца только что родившегося. На разных памятниках ангелы держат в руках оружие жезлы с крестами, рипиды – все это подчеркивает, что они небесное воинство. Были и изображения с многочисленными группами ангелов, они несли в себе мысль, что радость от рождения как на небе, так и на земле. В греческих памятниках и русских относящихся к XVII-XVIII веку ангелы могут держать в руках свиток, на котором надпись: «слава в вышних Богу». Эта деталь изображения перешла в православие с Запада, этой подробности не имели в Византии. В XVII-XVIII еще не было устойчивой иконографии ангелов, поэтому

²² Григорий Богослов (свт., Архиеп. Константиноп.). Творения: в 2 томах Григорий Богослов- Москва: Сибирская Благозвонница, 2011. - Том 2. Стихотворения. Письма. Завещание. - (Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе; т. 2). – С.259.

²³ Овчинников, А. Н.Символика христианского искусства. М.: Родник., 1999.- С.342.

²⁴ Евангелие от Луки. Глава 1. [Электронный ресурс]-URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/> (дата обращения: 09.04.2021)

она была наполнена разноплановыми деталями. Были такие памятники, где ангел держал в руках Вифлеемскую звезду. Или ангел спускался вниз и смотрела на омовение Младенца. Все это дало толчок к развитию иконографии ангелов. С течением времени ангелов стало больше и их одежды разнообразнее. Один ангел отделяется от своих братьев и спускается к пастырям, чтобы нести благую весть. Обычно иконография расположена по правой стороне сюжета, ангел, находящийся выше пещеры, наклоняется к пастырям с речью, в благословляющем жесте направленным пастырям.

В древнехристианских памятниках пастырей обычно не больше двух, их одежды простые туники, опоясанные вокруг талии, они стоят с посохами в руках. Молодой и старец, стоящие рядом, один поддерживает другого такие пастыри встречаются в византийских памятниках. В XI-XII веке их число увеличивается до трех. Пастырь-старец был одет в козлиную шкурку Симеоном Влахернским, она стала частью иконографии пастыря. В разных примерах он слушает благовестие ангела, как в ватиканской минологии. Или смотрит на омовение Младенца повитухами в купели. В дальнейшем появляются примеры памятников, на которых старец беседует с Иосифом. Русские иконописные подлинники упоминают старца, так как его фигуру любили изображать художники. Для него даже было придумано имя. На миниатюрном складне коллекции Петербурга Духовной Академии над пастырем находится микроскопическая надпись «Мнек». Так же встречаются иконографические памятники с надписями «Анень» и «Мнень». Его атрибутом является кривой посох, на который он опирается. В XV-XVII веке он более распространен. В.И. Щепкин видел в этой фигуре брата Иисуса Иакова.²⁵ Профессор Б.В. Сапунов предполагает, что в этой фигуре с посохом есть критика христианства.²⁶ Если в кривой посох вложить символ лжи, а слово «Анень» перевести как «некто», потому что в церковном пении есть прием обозначается словом «Анень». В писании протоевангелие

²⁵ Щепкин Н.В. Фигура пастыря-старца на иконе Рождества Христова. — М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1897 — С.8.

²⁶ Сапунов Б.В. Земная жизнь Иисуса. Изд.: Санкт-Петербург, 2002. - С.234

Иакова мы видим некого Анена, книжника. После рождения миссии он пришел к Иосифу и пытался убедить его в лжи Богоматери. Затем он вернулся к первосвященнику. Иосиф и Мария явились к первосвященнику и Богородица должна была пройти испытание. Этот сюжет можно увидеть в стенописи Феррапонтова Монастыря. Впервые развитие мысли об обмане Марией о своей чистоте были описаны в Сочинении Цельса «Правдивое слово».²⁷ Где он, опираясь на сообщение Талмуда, в нем Иисус описывается, как личность Иешуа Бен Пандира, рожденный сыном Марии и легионера грека Пандеры. Подводя итог можно сказать, что фигура старца, который искушает Иосифа это отражения древнейших прений вокруг учений христианства.

В первых веках христианства в памятниках искусства сцена Рождества пополняется дополнительными деталями, такими как стадо, где-то с собачкой. Река и растительность оживляют образ. Встречаются сцены, где пастыри играют на флейтах, на головах у них шляпы, как в стенописи Иверского монастыря. У некоторых даже есть оружие, например на фресках в Ватопедском монастыре.

В византийско-русской иконографии пастыри имеют отличительные знаки с Иосифом. Но в памятниках древнехристианского периода такого не было, так как он отличался упрощением деталей. Из-за такой неопределенности иконографических форм возникли споры между известными исследователями археологами Дж. Б. де-Росси и Р. Гаруччи, которые рассуждали о изображении Богородицы с Младенцем в катакомбах Присциллы.²⁸ Росси считал, что это фигура принадлежит Иосифу, полагая, что он часть сцены Рождества. А Гаруччи видел подле Богоматери пастыря и отрицал возможность рядом с ней фигуры Иосифа. Он исходил из костюма, который характерен для пастыря, то есть туника и посох в руке. Аргументом для своих слов исследователь приводил медальон 306-337 года на нем изображены дети Ромула и Рема, которых кормит волчица. А два человека стоят подле грота и смотрят, на них те же костюмы.

²⁷ Виппер. Р.Ю. Рим и раннее христианство-1954.- С.236-254.

²⁸ Катакомбы Присциллы (итал. Catacombe di Priscilla) - одни из древнейших христианских подземных катакомбных захоронений II — IV веков в Риме, образующие два этажа - [Электронный ресурс]- URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%> (дата обращения: 15.04.2021)

Гарруччи считает, что Иосиф отсутствует в сцене не случайно, ведь этот момент подчеркивает идею о том, что у Спасителя нет другого отца кроме небесного. Его мнение в этом поддерживает французский ученый Ролле.

Определим есть ли какие-то дополнительные исторические и теоретические факты толкающие художников убрать Иосифа из иконографии Рождества Христова. Рассмотрим еще несколько памятников. В евангелие от Луки рассказ строится на том, что когда пастыри пришли поклониться Младенцу они нашли Марию и Иосифа, если изображение отражало рассказ, то Иосиф должен присутствовать на нем. Если же художников вдохновляло Евангелие, и они свободно его трактовали. В рассказе о поклонении волхвов нет упоминаний об Иосифе, значит есть вероятность, что в сценах поклонения волхвов его действительно нет. Однако для того, чтобы сказать, что это пастырь фактов тоже не хватает ни в тексте евангелие, ни в изображениях памятников. На изображения саркофагов мы видим или волхвов, или пастырей. Художники-византийцы могли превратить древнехристианскую форму сцены в упрощенный сюжет Рождества, с измененной композицией. Все вопросы, возникающие по поводу фигур на памятниках, будь то Иосиф, пастыри или волхвы, появляются из-за сложности в отличии всех персонажей сцены. На саркофагах сложно определить какая часть сюжета перед нами. Хотя центральные фигуры Богоматери и Спасителя легко узнаются, Волхвов можно отличить по головным уборам в виде колпаков. Пастыри обычно изображались в виде молодых людей без бород среднего телосложения. А Иосифа предпочитали изображать в возрасте.²⁹ Только в Евангелии Рабулы Иосиф описан молодым, а значит его тоже вполне могли представить молодым человеком.³⁰ Получается нужно рассматривать каждый определенный случай, обращая внимания на возраст персонажа, одежду на нем. Но на некоторых памятниках одежда Иосифа не отличается от одежды пастырей. На нем такая же туника, как и на молодых

²⁹ Попова, О. С. Пути Византийского искусства. М.: Гамма. Пресс, 2013-С.247

³⁰ Евангелие Рабулы- иллюминированный сирийский манускрипт VI века, написанный на сирийском языке. - [Электронный ресурс]-URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0> (дата обращения: 17.04.2021)

пастырях. Подпоясанная туника являлась просто рабочей одеждой, не только пастырей, но и обычных людей, ремесленников. Еще один атрибут пастырей – посох с загнутым концом, в изображениях античности и христианства у каждого человека определенного класса был свой атрибут. Поэтому просто так менять атрибуты художники не стали бы. У Иосифа есть свой жезл, который отличается от тех, что у пастухов. Его можно видеть в мозаиках Марии Великой, он похож на посох путешественника, так как Иосиф и Богородица много странствовали. Это имеет смысл, так как Иосифу посох служит как опора в долгой дороге. Еще на нем можно было нести вещи. Нет изображений Иосифа с пастушьим жезлом. Если Иосиф в сцене находится позади Марии и обращен к ней, то его нельзя принять за пастыря. На Гробничной плите в катакомбах Присциллы в Латеране изображение поклонения волхвов за Богородицу стоит человек. Он держит свою руку над головой Богородицы. Это явно не пастырь и не пророк, одет он не подходяще, поэтому мы принимаем его как Иосифа. Обращая свое внимание на эти мелкие детали, можно даже в сложной ситуации определить кто скорее всего перед нами представлен. Поэтому если у Иосифа мы обнаружим пастушеский жезл, то можем принять его за пастыря.

Исходя из вышесказанного и рассмотренных изображений саркофагов, видно, что Иосиф редко встречается в сцене. Значит Миланский оклад и Верденский ящик нужно хранить очень бережно, ведь эти памятники уникальны. Если фигура сидит у яслей, как член семьи, то это Иосиф. Развиваю эту мысль фигура Иосифа на саркофагах встречается очень редко. Если рассмотреть памятники упомянутые выше и взглянуть на одежды Иосифа видно, что она почти не отличима от пастушеской, а вот его положение в сцене интересно. Он сидит рядом с яслями, в которых лежит Младенец. Это указывает на его причастность к семье, а не просто человек явившийся выразить свою веру. Атрибуцией в данном случае является пила, что лежит в его левой руке. По древнему преданию Евангелие от Матфея гласит, что среди народа проходили

слухи о происхождении его отца плотника.³¹ Люди не понимали откуда у сына плотника такая мудрость. Все Евангельские рассказы, связанные с Иосифом, говорят, что тот работал плотником, много мастерил и знал это искусство лучше всех. Он брал заказы на изделия из дерева, работая в своей мастерской. Так же есть люди, которые полагали, что он также был кузнецом, работал с камнем и драгоценными металлами. Евангелие Марка ведало о том, что сам Иисус тоже был плотником, как Иосиф.³² Кроме Иисуса у Иосифа были и другие дети, которые помогали ему в его ремесле. В поздних русских памятниках есть примеры интересной иконографии Иосифа, где художники добавляют ему атрибутом топор в руки. В иконографических памятниках Запада и Византии Иосиф занимает свое место в композиции сюжета Рождества Христова его положение мало изменился с течением времени.³³ Византийские художники, следуя древнему преданию изображают Иосифа в Рождестве в виде старца почтенных лет. Он задумчив, сидит не близко с Марией, потому что он понимает, что происходит чудо божье. Его положение обусловлено тем, что он признает божественное происхождение младенца.

³¹ Евангелие от Матфея. Глава 13. [Электронный ресурс] - URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/2/> (дата обращения: 12.03.2021)

³² Евангелие от Марка. Глава 6. [Электронный ресурс] - URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mk/> (дата обращения: 16.03.2021)

³³ Лебедев П.Ю, Моисеева С.А, Игум. Иосиф (Крюков), Квливидзе Н.В. Иосиф Обручник. Православная энциклопедия.-М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. - С. 47-58

1.2 Эволюция композиции сюжета рождество христово на Руси

В центре композиции иконы обычно находится лежащая на одре Богородица и запеленутый младенец в яслях на черном фоне пещеры. На ребенка падает луч Вифлеемской звезды, указывая на «великую благочестия тайну: Бог явился во плоти» 1-ое послание Тимофею 3, стих 16. Над младенцем склонились вол и осел, справа от одра Богоматери в каноническом случае изображаются пастухи, слева - волхвы, пришедшие с дарами-золото, ладан и смирну. Эти дары несут в себе символы золото это божественность и царственность, ладан это первосвященническое служение, а смирна-страдание и смерть.³⁴ В верхней части композиции венчают лики славословящих ангелов, их количество со временем росло и увеличивалось, из-за этого в поздних русских памятниках иконописи расположено уже целое воинство, во славу бога. Непременными звеньями композиции являются³⁵ также образ Иосифа Обручника, который ведет беседу с бесом под видом старца «Бурю сомнительных помышлений имея внутренно, смутился целомудренный Иосиф, зря Тебя, непорочная, небрачною, и искушаясь возмнить о Тебе, Как о бракоокраденной: но узнав зачатие Твое от Духа Святаго, сказал: Аллилуиа.»³⁶, а также сцена Омовения Младенца с повитухой, повивальной бабкой Саломеей или Соломонида, Соломония и служанкой, льющей воду в купель для младенца.

Памятники иконописи XI-XIII века выделяются особой монументальностью, торжественностью, драгоценностью. Фигуры изображаются в неподвижных позах с серьезными лицами. Для фона используется золочение или серебрение, редко он имеет красный цвет. Данные иконы писались в городах для церквей и храмов, так как их изготовление было очень дорогим. В искусстве XIV-XV веке происходит новый этап развития.

³⁴ Этингоф, О. Е. Литургическая символика парного расположения сцен Рождество Христово и Успение Богоматери-М.: Прогресс-Традиция. 2000-С. 205–228.

³⁵ Инок Григорий Круг Торжество Фаворского преображения. Мысли о православной иконе, -С. 115.

³⁶Кондак 4 перевод свт. Филарета Дроздова [Электронный ресурс] - URL:https://azbyka.ru/otechnik/Filaret_Moskovskij/russkij-perevod-akafista-presvjatoj-bogoroditse/ (дата обращения: 05.05.2021)

Складываются два метода письма «новгородский» и «московский» для изображения сюжета Рождество Христово.³⁷ Обе школы представляли собой определенную технику и свой канон письма. Например, ложе богородицы в новгородской школе было обращено влево, а в московской вправо. Московская школа вносит свои изменения в иконографию сюжета, так традиционно в византийской живописи ангелы располагались в верхней части композиции. А. Рублев первым рискнул изобразить их рядом с яслями, где лежал младенец.³⁸

Исследователь Лазарев отмечал, что ангелы стали прямыми участниками акта поклонения Новорожденному, что вносит совсем новый более интимный эмоциональный оттенок в изображенную сцену. Еще можно упомянуть, что по мере развития иконографического образа волхвов, их одеяния стали более нарядными, позже их изображали на конях. Если попытаться описать Новгородскую школу, то для нее типичен простой и четкий художественный язык. Для них характерно обилие золотой, пурпурной и красной краски. И в той, и в другой школе икона строится по принципу ярусов. Симметричность сохраняется у обоих представителей. К концу XV века созданы новые школы: ростово-суздальская, псковская, тверская, вологодская и другие. Они несут в себе синтез новгородской и московской школ. В 1551 году созывается Стоглавый Собор, который регламентировал строгие каноны в написании икон. Теперь письмо должно было быть по образу, подобию и существу. Это значит «сообразовать церковное искусство, как с достоинством изображаемых лиц и событий, так и с исторической правдой»³⁹. Изображения отныне должны представлять собой копии лучших иконописцев, поэтому были созданы многочисленные иконописные памятники, которые копируют стиль и технику Рублева. С развитием иконографии сюжета стала менять и композиция, добавились новые сюжетные веточки. На протяжении XI-XV веков идет

³⁷ Сарабьянов В.Д Смирнова Э.С История древнерусской живописи-Изд. Православного Свято-Тихановского гуманитарного университета-2007-С.458.

³⁸ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. - М.: Искусство, 2000. - С.107

³⁹ Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства, Санкт-Петербург, 2000. - С.144

тенденция консерватизма в русской иконописи. Если и появляются иконографические изменения, то они не несут в себе других традиций.

На памятниках иконописи Рождество Христово, принадлежащих XVII в., композиция становится сложнее, развиваются дополнительные сюжетные линии: бегство Святого Семейства в Египет, сон Иосифа, избиение Вифлеемских младенцев, плач Рахили.

Природа имеет выраженную символику наполненную и читаемую в канонических изображениях - звезды, земли, горы и вертепа. Например, Вифлеемская звезда, небесное явление, названное так волхвами, таит в себе прообраз Христа. Гора, самая высокая точка композиции, символизирует Богородицу, её образ приснодевства, а маленькая фигурка Христа - камень, по ветхозаветному пророчеству, оторвавшийся от горы и истребивший истукана.

Эволюция композиции праздника берет свои истоки от саркофагов, развиваются Византийские сюжеты и в начале X века завозят иконы из Греции в Древнюю Русь. Первые иконописные памятники, созданные русскими мастерами, стали появляться в XI веке по образу греческих. Композиция сюжета была традиционной, то есть соответствовала образцу.

В таком образце, как правило находится ложе Богородицы, около нее проем пещеры, где лежит младенец в яслях. Рядом с ним вол и осел, иногда конь и корова. Есть теория, что животные несут в себе образы двух народов: израильского и языческого. Над пещерой мы видим небесный полукруг с Вифлеемской звездой, ее лучи направлены к голове Христа. Справа и слева располагаются волхвы и пастухи, пришедшие приветствовать спасителя. Слева внизу изображен Иосиф, около него пожилой пастух. Справа в углу показана сцена омовения младенца, которое совершают две женщины. Такая композиция является одной из самых симметричных, выглядит очень гармонично.

Церковное искусство сближается со светским в XVI веке, это время считается переходным. Икона с сюжетом Рождества включает в себя все от Благовещения до бегства в Египет и убийства Захарии. В XVII происходят необратимые события в русской иконописной традиции, к этому привело

появления множества школ, новых техник написания, нового колорита и веяний с запада. В иконопись медленно входят реалистичные элементы, что совсем не соответствует канону и вызывает возмущение со стороны церкви. Но несмотря на это богословский и литургический смысл в иконе остается прежним.

Глава 2. Особенности реставрации народной иконы южных областей России

2.1 Исследование видов разрушений темперной живописи

На Руси была выработана поэтапная техника написания иконы темперой. Ей обучали в монастырских иконописных школах, традиция исполнения передавалась из поколения в поколение. Молодых художников обучали методом подсадничества. Работа выполнялась в несколько этапов: подготовка основы-деревянной доски, на которую наклеена паволока. Это ткань, лен или ситец, позже марля, она улучшала сцепление левкаса с доской. Следующий этап грунт состоящий из порошка мела, гипса или алебастра в смеси с клеем. На просохший грунт ложился слой живописи, рисунок и темперная краска, изготовленная из естественной эмульсии яичного желтка и пигмента. Последний этап покрытие иконы пленкой отвердевшего растительного масла-олифы, для защиты живописи от внешних воздействий. Такой методикой пользовались иконописцы, обученные в монастырских школах. В отличие от них деревенские художники-самоучки могли опустить некоторые компоненты, например, у памятника могла отсутствовать паволока, грунт или покрывной слой. Из-за нарушения технологии народная икона больше подвержена разрушениям.

Утраты делятся на несколько видов по типу разрушений. Разрушения древесины, левкаса, красочного слоя, связанные с нарушением температурно-влажностного режима и освещения. Механические повреждения древесины, живописи, грунта. Биологические повреждения, нанесенные памятнику насекомыми, грибом. Повреждения, вызванные нарушением технологических норм реставрации.⁴⁰

Материал из которого создают иконы гигроскопичен, то есть он отлично отдает и вписывает влагу. Произведения искусства находится в окружающей

⁴⁰ Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. - М.: «Изобразительное искусство», 1986. – С. 123

среде, условия которой регулируются в зависимости от таких показателей, как температура воздуха и температура поверхности объекта, относительная влажность и освещенность.

Чтобы вычислить относительную влажность нужно измерить процентное отношение насыщенности воздуха водяным паром к максимально возможному при данной температуре. Если в помещениях для хранения памятников температура понижается, то воздух перестает удерживать водяные пары и влага конденсируется на поверхности иконы. Данный влагообмен является одним из ключевых факторов, влияющих на сохранность иконописного памятника. Для музейных помещений, хранилищ и экспозиций была выведена самая оптимальная температура и относительная влажность, которые составляют 18-20 градусов Цельсия и от 40-80% соответственно. Вентиляция тоже играет важную роль, так, к примеру в храмах она должна иметь два потока. Для того чтобы равномерно распределять тепло внутри храма и ограничить перепады температур.⁴¹ Разрушение деревянной основы вследствие нарушений условий температурно-влажностного режима происходят чаще всего при резких скачках. При повышении влажности древесина начинает впитывать влагу, а при низкой отдавать. Лицевая поверхность иконы изолирована от окружающей среды гидрофобными слоями, красочным и лаковым. Поэтому тыльная сторона при пониженной влажности ссыхается, вызывая коробления доски. Колебания основы вызывают разрушения слоев грунта и живописи, так как они недостаточно гибкие из-за большей плотности, чтобы сохранять изначальное сцепление с ней. Паволока с левкасом начинают отставать от основы, отследить этот процесс просто взглянув на икону не получится. Для того, чтобы выявить пустоты открытой ладонью нужно провести по памятнику на здоровых участках звук будет глухой, там, где есть пустоты звонкий. На лицевой стороне могут образовываться вздутия красочного слоя и грунта, направление которых чаще всего соответствует направлению древесного волокна. Сначала слои

⁴¹ Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Консервация и реставрация станковой темперной живописи — М.: Художественно-Педагогическое издательство, 2008. — С. 93

приподнимаются от основы, потом левкас растрескивается и происходит разрыв. Если на иконе нет паволоки, то левкас очень быстро осыпется. Есть еще один вид вздутий, они называются сферические, возникают в местах перегрева от свечи или близко висящей лампадки. Все элементы иконы подвержены естественному процессу-старению. Коллаген, вещество, содержащееся в животном клее, имеет свойство впитывать в себя влагу из окружающей среды и отдавать ее обратно. Что означает риск микродеформации слоя левкаса, он, как и дерево сжимается и расширяется под воздействием воздуха. Этот процесс вызывает трещины, мелкую сетку по внешней поверхности иконы-кракелюр. В течении длительного времени она становится более заметной глазу. Чешуйки левкаса, приобретают вогнутую форму под воздействием сил натяжения, это можно увидеть при изучении утрат в микроскоп. Самое минимальное колебание температуры даже на 1 градус при относительной влажности близкой к 100% грозит возникновением конденсата на поверхности иконы, что в свою очередь вызывает расслоение мела и гипса. Их структура слоистая, микрокристаллическая при попадании через трещины кракелюры воды расслаивается. Также проникновение влаги в слои вызывает разрыхление левкаса, по причине вымывания клея из грунта водой.

Красочный слой очень хрупкая структура, состоящая из полимеризованного яичного масла и пигментов, ему не присуща гибкость и гидрофобность. Из-за постепенного уменьшения масляного лака от окислации масел живопись становится менее прочной. Растрескивания грунтовой части иконы приводят к приподнятости красочного слоя. Визуально можно наблюдать грядки, вдоль волокна древесины. Шелушения, характеризующиеся отставанием мелких частиц красочного слоя от грунта, можно услышать, проводя подушечками пальцев по иконе. Плохая адгезия вызывает осыпи на иконописном памятнике.⁴²

⁴² Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Указ соч. – С.93

Деградация самого распространенного покрывного слоя-олифы вызвана оксидацией. Она выглядит как пожелтение памятника, в течении времени потемнение пленки из-за образования вещества линоксина. Он образуется в результате скрещивания цепей молекул в полимере с кислородом. Его ускорения вызывают газы, содержащиеся в воздухе. Эти процессы кристаллизации полимера в дальнейшем влияют на пленку, расширяя и сжимая. Живопись теряет свою изначальную прозрачность и сочность краски. Свет может нанести вред живописи, одновременно с этим он необходим для сохранности памятника. Если икона длительно время находится в темном помещении образуются и развиваются микроорганизмы. В это же время масляно-лаковые покрытия живописи быстрее темнеют. Если солнечные лучи попадают на живопись, этот процесс ускоряет старения материалов. Разрушения вызываются процессом фотохимических реакций, а также нагрева поверхности. Ультрафиолетовый свет наносит самый пагубный характер на лак, его отсутствие продлевает сохранность смол в 10-15 раз.

К механическому виду утрат могут относиться, как утраты при реставрации или случайные при перемещении памятника, при вбивании подвешного крепления. Деревянную основу иконы могли опиливать для того, чтобы подогнать памятник под киот. Иногда повреждения имели случайный характер, например при транспортировке могли задеть или уронить памятник, тем самым вызвав сколы, царапины, вдавливания. Самым распространенным креплением являлись железные гвозди, их вбивали в икону с лицевой стороны. Со временем они ржавели, а ржавчина поражала древесное волокно. При реставрации иконы гвозди удаляются и после себя оставляют глубокие утраты, иногда проходящие сквозь памятник. Если гвоздь вбивают в шпонку, она оказывается зафиксированной относительно доски. Деревянная основа не может расширяться и сжиматься, поэтому ее разрывает вдоль волокон. Ожоги иконы тоже можно отнести к механическим повреждениям. Такие примеры можно встретить в памятниках иконописи, которые были испорчены во время гонений на церковь.

Стоит рассмотреть биологические повреждения древесины, они очень разнообразны и вызывают деструкцию древесины, левкаса и красочного слоя. К ним относятся повреждения от жизнедеятельности насекомых, грибов, бактерий.

Жуки-точильщики очень распространенная проблема ремесленной иконы. Так как при изготовлении памятники не обрабатывались против нападений насекомых. Дерево для жуков-точильщиков -лакомый кусок. Наука об изучении насекомых энтомология также занимается изучением борьбы с ними. Для реставратора важно отличать разные классы насекомых, чтобы подобрать подходящую методику для борьбы с ними. Точильщиков визуально можно узнать по внешним признакам или утратам, которые они наносят, это летные отверстия из которых высыпается древесная мука. Эти маленькие насекомые с двумя парами крылышек, длиной до 8 мм, окраса темно-бурого или красно-черного и длинными усиками. Жучки защищены слоем хитина от химических воздействий. Несмотря на то, что у этих жуков есть органы пищеварения они ничем не питаются, а основной функцией их жизни является размножение.

Самки откладывают свои кладки весной и летом. В щелях и трещинах древесины, шершавых поверхностях появляется десятки яиц. После этого очень сложно обнаружить кладку самки, ее яйца очень маленькие 0,5-0,7 мм, поэтому увидеть едва ли возможно. Личинка жука развивается внутри яйца и когда она созреет личинка внедряются в древесину и начинают прогрызть дерево маленькими тоннелями. Личинки полупрозрачные и очень маленькие до 1мм. Характерной отличительной чертой личинок точильщиков можно назвать шипики на спинке, они служат для продвижения внутри древесины. У совсем молодых личинок шипиков может не быть.

Следующий этап метаморфозы личинки окукливание. Она поднимается к поверхности дерева и здесь уже превращается в куколку. У многих видов жуков-точильщиков, которые вызывают деструкцию дерева окукливание наступает весной. Этап куколки длится 2-3 недели, внутри образуется уже взрослый жук. Потом он прогрызает летное отверстие и выползает наружу, выталкивая древесную муку вместе с собой. Чтобы отличить свежее летное отверстие от

старого, нужно посмотреть внимательно на края и цвет древесины. У нового края будут острые, а цвет дерева светлый внутри отверстия. Летные отверстия отличаются друг от друга, все зависит от вида жука. Выше описан полный процесс заражения дерева насекомыми. Наиболее известные и распространенные группы жуков: мебельный точильщик, западный точильщик, мягкий точильщик, красноногий точильщик, азиатский точильщик. Последний отличается интересным способом проникновения популяции в древесину. Самка точильщиков прогрызает ход в глубину доски, оставляет там кладки в крупные пустоты. Личинки, которые вылупляются очень медленно в дальнейшем поднимаются на поверхность. Их легко отличить по усикам, у самцов они гребневидные, а у самок пильчатые. В умеренном климатическом поясе развитие личинок этих жуков происходит медленно. На время развития влияет несколько факторов таких как влажность, температура, вид дерева, его состояние, срок хранения.

Самый часто встречаемый жук в нашей полосе – мебельный точильщик. Внешне он приметен своим темно-бурым цветом, взрослый достигает размеров 3-5 мм в длину. Характерные особенности: выемка между конечностями и острый горбик на спинке. Жуки этого семейства развиваются относительно быстро сроком 2-5 лет. Самыми приятными для развития этих жуков условия: повышенная влажность и тепло. Они встречаются в породах липы, яблони, ольхи, сосны. Однако в хвойных породах и дубе рост более медленный сравнительно с вышеперечисленными деревьями. Личинки мебельных жуков-точильщиков не переносят холода, ниже 20 градусов они умирают. Яйца и взрослые особи не любят сильную жару выше 30 градусов, сухость воздуха, так как при этом личинке сложно прогрызть оболочку яйца. Из-за деструкции древесины пораженной грибами бурой гнили, мебельный точильщик не будет развивать колонию. Разные виды семейств жуков имеют свои особенности, например, жуки хлебного точильщика любят и летят на свет, сталкиваются на окнах. Летные отверстия жука-точильщика из семейства мебельных имеют размеры от

1 мм до 2мм.⁴³ В зависимости от климата встречаются также Красноногий жук-точильщик в средней части России, бархатичтые жуки-точильщик в южных районах России. Красноногий жук-точильщик крупнее своего сородича, его проще заметить, так как его размеры от 5,5-8 мм длиной. Окрас черный или темно-бурый, ножки и усики красноватого цвета, присутствует горбик на передней части спинки, концы крылышек имеют вытянутую форму. Еще одним отличительным элементом будет отсутствие углубления на грудном отделе жучка. Этот вид точильщиков занимает очень разные по своему строению породы дерева. Предпочитает высокую влажность в помещении. Летные отверстия этих жучков крупнее из-за их размера, они варьируются от 2 до 3,2 мм. Личинки этого представителя для полноценного развития проживают отрицательный порог температуры. Следующий тип жучков-бархатистый точильщик, название происходит из-за его окраса красновато-бурого. Его длина 5-7 мм, форма выпуклая, без горбика. Этот жучек встречается в иконах, выполненных из лиственных пород. Развитие личинок длительное 3-6 лет. Размер летных отверстий от 1,8-2,8 мм. Личинкам бархатистого точильщика в зимний период тоже требуется понижение температуры для полноценного развития.

Западный точильщик похож на бархатистого внешне, красновато-коричневый окрас. Предпочитает, как и его собрат только лиственные породы дерева для поселения. Размер варьируется от 5-8 мм в длину, с не глубокими полосами на крылышках. Распространен в иконах Украины, Крыма, Краснодарского края и Закавказья. Размер летных отверстий этого представителя от 1,6 до 3 мм. С тех же краев может прийти памятник с домовым точильщиком. Жук внешне похож на мебельного, но отсутствует горбик над головой. Личинки развиваются в разнообразных породах: лиственных и хвойных. Крымский домовый точильщик влаголюбив и теплолюбив, что можно

⁴³ Клокова Г.С. Реставрация произведений станковой и темперной живописи. Учебное пособие для высших учебных заведений. - Москва. Издательство: ПСТГУ 2016.-С.149

понять исходя из места его происхождения. В более прохладной обстановке Санкт-Петербурга развитие личинок такого жука сильно замедляется.

Узнать о заражении памятника жуками-точильщиками до появления летных отверстий почти невозможно, если только с помощью исследований рентгеном. На снимках рентгенограмме можно увидеть живые личинки, которые упираются в толщу дерева. Если производить съемку в течении времени, то можно заметить передвижение жучков. Наличие свинцовых белил может помешать рентгеноскопированию, так как они будут подсвечиваться. Совсем молодые личинки только начинающие свое развитие совсем не видны на снимках. Обследование лучше проводить в апреле-мае, когда личинки более активны. Важно определить условия хранения памятника задолго до попадания в мастерскую реставратора. Тогда можно предопределить возможные проблемы с иконой и устранить их до начала развития.

Существуют разные проверенные временем методики борьбы с насекомыми за памятники искусства. К самым популярным и распространенным в реставрации относятся: пропитка пораженной древесины раствором инсектицидов, фумигация газами, создание окружающих условий непригодных для существования насекомых.⁴⁴ Для осуществления последнего метода насекомых вымораживают, чтобы уничтожить популяцию. Для мебельного жука-точильщика такой способ является актуальным. Иконы, в которых развиваются личинки в осеннее время выносят из отапливаемого помещения в неотапливаемое. Температура там должна упасть ниже -20 градусов, чтобы личинки точильщиков погибли, их смерть наступает в течении 5-7 дней. После наступления весны памятники переносят в хранилище. Для того чтобы исключить риски вымораживание следует повторить через месяц. Так как жуки трепетно относятся к влажности, то при хранении мебельных точильщиков в относительной влажности воздуха ниже 45% со временем они начнут вымирать.

⁴⁴ Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Указ соч. - С.104

Популяцию красноногого жучка лучше истреблять методом помещения в холодное промерзшее помещение зимой сроком на как минимум три сезона. Такая методика работает, так как фаза замедления роста личинок зимой останавливается, и личинка отмирает, постепенно отмирает вся популяция. Для бархатистого жука-точильщика подходит только фумигация, а также обработка инсектицидами. Фумигация — это метод уничтожения вредителей с помощью ядовитых паров и газов. Для жука-точильщика применяют бромистый метил. Это очень ядовитый газ, для человека доза более 0,0017% уже является опасной. Поэтому при работе с ним есть определенные правила использования. После обработки памятника нужно проветрить в нежилом и не рабочем помещении минимум 5 дней, чтобы остатки газа выветрились. Обработку нужно проводить при температуре выше 15 градусов, так как метил не имеет цвета и запаха. Процесс фумигации проводится в специализированных камерах для безопасности специалистов. К признакам отравления газом можно отнести бессонницу, потому что бромистый метил воздействует на нервную систему человека. Из-за его повышенной токсичности его почти не применяют для памятников в действующих церквях, а также музеях. Выбирают более щадящие методы.

Методика пропитки древесины раствором инсектицидов более мягкая и применяется для истребления жуков в иконописных памятниках. Нужно взять органический растворитель изопропиловый или этиловый спирт пиретроида с пролонгированным действием. Подойдет «Миттокс-Антимоль», «Молли», «Антимоль-Велт». Сама методика заключается в том, чтобы ввести раствор в древесину с помощью шприца с торцов, а потом в летные отверстия и трещины до полного впитывания. Далее требуется промазать мягкой кистью всю поверхность в местах, где отсутствует живопись. Подходящее время для обработки весной март-апрель, повторный курс проводится каждый год. Для профилактики от жуков-точильщиков нужно ограничить памятников от проникновений в весенне-летний сезон. Также стоит внимательно изучать

памятники, поступившие в реставрационную мастерскую и выдерживать их в изоляции от других хотя бы один сезон.

В настоящее время одни из самых безопасных и действенных методов уничтожения насекомых из дерева — это термический. С помощью специальных камер в которых температура регулируется. И безопасная и нетоксичная технология апохиа, суть которой заключается в удалении кислорода из специальной камеры, туда помещают памятник.

Навредить красочному слою могут комнатные мухи, которые в процессе жизнедеятельности оставляют свои экскременты -засиды на поверхности памятника. Засиды содержат в себе едкие кислоты, которые разрушают живопись. Для их удаления с памятника используется зонд. В течении месяца своего существования муха откладывает яйца до 6 раз, их можно легко заметить, белые кучки. При комнатной температуре 20 градусов развитие яйца быстрое, через пару часов после кладки из него появляется белая безногая личинка мухи. Их верхний слой тела устойчив к химическому воздействию. Личинка мухи развивается 3-4 дня, вырастает до 7-9 мм. На стадии куколки выглядит как коричневый бочонок, он называется пупарий эта метаморфоза длится до 7 дней, после чего на свет появляется муха.⁴⁵ Для истребления мух нужно проводить постоянную уборку в хранилище, обязательно выносить мусор сразу же. Ставить сетки на окна, чтобы с улицы не залетали мухи. Чистоту нужно поддерживать не только из-за мух, но и тараканов. Рыжий таракан-прусок любит обитать в теплых влажных помещениях. Тараканы ночные жители, они грызут папиросную бумагу, оставляя после себя экскременты черные палочки. Тараканы опасны тем, что соскабливают лапками тонировку, заносят в реставрационный клей бактериальную и грибную флору. Самка прусака сбрасывает выводковую капсулу в влажном помещении и через полчаса оттуда вылупляются около 40-50 бескрылых личинок. При благоприятных условиях и комфортной температуре полное взросление личинок происходит за 2-3 месяца. Тараканы свободно

⁴⁵ Клокова Г.С. Указ соч. - С.207

перемещаются по всему зданию это вызывает трудности их истребления. Самым действенным способом для истребления их популяции является прокаленная бура в смеси с мукой и сахарной пудрой. Еще один рецепт лакомства желток куриного яйца с борной кислотой разлить по крышкам и оставить в местах посещения тараканов. Также используют ядовитые приманки, которые расставляют в темных местах.

Еще одной угрозой для памятника являются грибы. Их изучением занимается наука -микология. Колонии грибов развиваются очень быстро, они называются плесенью. Их колонии могут появляться даже на неорганических материалах, таких как гипс, керамика, стекло. Цепляясь за органические загрязнения на памятнике. Тело грибов называется мицелия по своему строению напоминает очень тонкие нити. Они называются гиф, расползаясь по поверхности памятника и внедряясь в него происходит заражение. Плодоносящие гифы влияют на цвет налета плесени. Они может быть бесцветной или темных и насыщенных цветов. Небольшое количество мицелий образует множество спор на поверхности. Споры перемещаются с помощью воздуха, попадая на поверхность памятника. В комфортных условиях, достаточной влажности и температуры споры как бы взрываются и из них появляется трубка. Она удлиняется и становится гифой, которая дальше разрастается и получается органы со спорами. Так как споры имеют высокую выживаемость, стойкость к излучениям, ядовитым веществам, сложно бороться с плесенью. Для того чтобы предотвратить появления вредных микроорганизмов в помещении хранения памятников используют температуру и влажность. При рекомендованных условиях хранения-температуры 18-20 градусов и влажности 50-60% развитие грибов не происходит. Художники-реставраторы проводят антимикробную обработку при показаниях к ней. Так как она может повредить памятник искусства. Сейчас актуальным физическим методам также относят гаммаоблучение и ультрафиолетовое, микроволновое воздействие, перепады температур, лазерную обработку. Данные методы выполняются в оборудованных лабораториях. Как мы уже знаем снижение температуры

приводит к замедлению жизнедеятельности живых организмов. Известно, что большая часть видов микроскопических грибов не может расти при температуре ниже +5 градусов. Вегетативные клетки грибов отмирают, но споры все еще способны к жизнедеятельности. Для борьбы с грибом используются катамин АБ и пента-хлорфенолят натрия. Катамин АБ служит для дезинфекции памятников в спиртовом растворе 2-4 процентов. Если добавить катамин АБ в клеевой раствор животного клея, то он вызовет сдвиг в щелочную сторону и уменьшит адгезивные свойства, но незначительно. Пентахлорфенолят натрия разводят в воде 1% по отношению к сухому клею. Пентахлорфенолят может воздействовать на пигменты. В высокой концентрации используют пары этилового спирта, пинена, диметилсульфоксида они имеют как антимикробные свойства, так и фунгицидные.

2.2. Проблемы восполнения утрат красочного слоя ремесленно-деревенской иконы.

Изначально в реставрации наблюдался тренд на подражание манере письма и техники оригинала, но с течением времени к XX веку реставраторы начали применять методики «условного» восполнения утрат живописи, эта методология актуально и по сей день. Сейчас задача реставратора состоит не в том, чтобы сделать как было, а в том, чтобы собрать в единый образ утраченные фрагменты путем их тонирования.⁴⁶

В реставрации есть термин “реинтеграция”, он как раз несет в себе идею единого образа. При наложении ретуши на лауну нужно соблюдать техники восстановления и построения рисунка. Для реинтеграции характерно быть обратимой и иметь признаки поновления. Тонировки делают в пределах границ утраты. Существует несколько техник восполнения утрат, например траттежио-от итальянского штриховка. И ригатино, что означает в полоску или в линейку. Термин тонировка применим именно к российской реставрационной школе. Эту методику ввел и обосновал Игорь Грабарь в 1920 году. Изначально под этим термином понималось устранение пустых участков грунта неким средним тоном. Для того чтобы облегчить восприятия памятника искусства зрителем была разработана условная тонировка. Она помогала понимать сколько потерь понес памятник, но при этом не мешала восприятию целостного образа. Обе методики не копируют авторскую живопись.

Тонировки должны были соответствовать определённым правилам, одно из которых-обратимость. То есть тонировки должны быть легко убраны с поверхности памятника при такой необходимости. Перед тонировками икону покрывают лаком. Для того чтобы писать уже поверх лаковой пленки. Обратимость применима не только к материалам для тонировок, но и в реставрации в целом. На данный момент многие реставраторы делают выбор в

⁴⁶ Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Указ соч. - С.111

пользу отечественных материалов фабричного производства. Пигменты, используемые в тонировках, выбирают после исследования авторской живописи. Акварельные краски соответствуют требованию обратимости, так как легко смываются с грунта водой. Художники-реставраторы используют фабричную или акварель собственного приготовления на клеевом водорастворимом связующем. Эти краски быстро высыхают и удобны в работе. К минусам акварели можно отнести ее низкую светостойкость и водостойкость. Акварельная техника дает тонкие полупрозрачный слой, поэтому для работы нужно несколько таких слоев. Существует несколько типов участков произведения по поверхности. К ним относятся фрагменты основы, участки авторского грунта, реставрационный грунт, места, где есть царапины или потертости, повреждения поздних фрагментов.

Реставратор при выборе техники и объема тонировок опирается на степень сохранности памятника, его дальнейшие условия хранения, мнение заказчика. Важный момент состоит в том, чтобы сохранить баланс этически и эстетически, потому что даже легкие тонировки очень меняют восприятие памятника в целом. Тонировка не должны утяжелять иконописный памятник. На данный момент актуальны несколько приемов условного тонирования, рассмотрим основные из них.

Техника заливок нейтральным тоном, тонировки, повторяющие тон, не следуя авторскому рисунку, штриховка и пуантель, оптическое смешение. К реконструкции относится целостное подражание письму автора, использование его техник и материалов. Реконструкция является додумыванием за автора, поэтому стоит в конце списка с научной точки зрения. Для того чтобы достичь максимальной близости к живописи автора могут применяться вышеперечисленные приемы, как отдельно, так и вместе. На завершающем этапе можно использовать полусухую кисть колонок, чтобы окончательно проработать тонировки. Тонировка заливками менее распространена в реставрации по причине того, что колер при высыхании расслаивается. Для устранения потертостей живописи мокрым мазком наносится колер, обязательно

в несколько тонких слоев, чтобы приблизиться к авторскому письму. Чтобы сделать точные и гармоничные тонировки нужно учесть оптические и технические правила живописи. Подложка для тонировок должна лечь ровно, не иметь никакой фактуры, с помощью колонка мазки наносят полусухой кистью плотно к друг другу. Для того чтобы убрать эффект зебры нужно коснуться ребром кисти до стыка мазков, после того как мазки высохнут. Направления мазка реставратора не должно лежать по направлению утраты, которая заполняется. Некоторые реставраторы имитируют утраты красочного слоя при тонировках, например кракелюр, неровности слоя, трещины для того, чтобы не привлекать внимание к утратам. Чтобы имитировать эти разрушения процарапывают левкас. Какие технические приемы использовать решает реставрационный совет. На кисти не должно быть слишком много или слишком мало краски, она должна течь тонким прозрачным слоем. Излишки краски должны оставаться на палитре, для их удаления нужно слегка отжать кисть. На каждом этапе нужно следить за количеством краски на кисти.⁴⁷

Для чистых тонировок необходимо знать, что чтобы перекрыть светлый и холодный цвет нужно взять более темный и теплый цвет, тогда это будет выглядеть достойно. Поэтому нельзя наносить светлый колер на темный и холодный ведь получится очень мутная живопись. Большинство реставраторов следуют правилу слева направо, чтобы при тонировках уже затонированные участки не смазывались и не повреждались ребром руки. Как и в рисунке под рабочую руку можно положить чистый лист бумаги для сохранности.

Перед тем как приступить к тонированию нужно покрыть икону мягкой кистью флейц, опущенной в смесь даммарного лака с пиненом, эта манипуляция раскроет цвет живописи. Это происходит по причине того, что цвета меняют свой оттенок и глубину после нанесения на них лака. Для проверки цвета тонировок используют смоченный тампон на черенке в пинене или этаноле. Проверку производят на границе с утратой. Это нужно сделать, потому что

⁴⁷ Филатов В. В. Указ соч. - С.145

остатки лака на поверхности памятника могут побелеть под действием растворителя. Для того чтобы такого не произошло мы делаем пробу на тестовом участке живописи. На первом этапе тонировок может возникнуть проблема с краской, она может скатываться по поверхности левкаса. Чтобы предотвратить скатывание акварели нужно покрыть левкас тампоном, смоченным в медицинской бычьей желчи или в растворе с детским мылом. Происходит обезжиривание поверхности в результате чего уходит поверхностное натяжение воды в красочной смеси. При небольших множественных утратах сначала стоит обобщить всю поверхность основным светлым колером, а после начинать подбор мазка, фактуры поверхности, чтобы восприятие не менялось. Очень важно соблюсти порядок при тонировании, чтобы не смывать негодные участки.

Очень важным фактором, влияющим на работу любого реставратора, является освещение. При тонировках в искусственном освещении или в сумерки наше восприятие цвета меняется и нам сложно передать нужный тон, очень легко в таком случае допустить ошибку. Поэтому рекомендуется вести работу при естественном дневном освещении. Если нет возможности, то использовать лампы только с белым цветом, потому что теплый цвет искажает восприятие.

В реконструкции авторского письма, например ликов смещение кисти дает сильное искажение полного восприятия рисунка. Чувствуется неправильность в пропорциях и в лице в целом при смещении на 1-2 мм. Не нужно пытаться восстанавливать такие линии, особенно в центре композиции или на лице святого. Линии, которые сделаны реставратором следует сделать не такими выразительными, они должны служить поддержкой в восприятии целостной картины. В целом линии это очень изящная работа, которую стоит выполнять только при особой необходимости и с точной и твердой рукой. Если есть возможность обойтись без них, то не стоит пытаться копировать авторский стиль. Для реставратора лучше имитировать потертость произведения, которая уместна.

Начинать монтировать памятник стоит по принципу от общего к частному, начинать заполнять с менее ответственных участков живописи. Сначала мы

заполняем поля, далее приступаем к фону и только потом можно уже имитировать фактуру одежд, дополнять мелкими деталями икону, набирать сложные колеры. Чаще всего используют подложку на левкас из нейтральных или холодных цветов, полупрозрачным слоем накладывают на реставрационный левкас. Не самым лучшим решением будет писать подложку смесью из пигментов, охры, умбры, сиены, потому что в дальнейшем придется гасить разницу в тоне. Цвет можно подобрать по старому левкасу, но чтобы определить плотность и степень холода цвета стоит подбирать его отталкиваясь от насыщенности основного колера тонировки всего памятника.⁴⁸ Подложка помогает реставратору гасить разницу в укрывистости между красочным слоем памятника и утратами, так как красочный слой темперной живописи конечно же намного плотнее нежели полупрозрачная акварель. Поэтому правильно написанная подложка так важна. Если наносить чистый колер на яркий белый левкас результат будет либо слишком насыщенным и ярким, а тонировки будут бросаться в глаза, либо мутным и грязным, даже если колер попадал в цвет красочного слоя.

В интенсивности подложки также играет важную роль, поэтому стоит набирать ее постепенно от малой и далее. Потому что плотность подложки тоже в итоге сыграет свою роль. Она зависит от авторской живописи, если та очень темная и яркая, то подложка плотная. Если получилась не очень хороша тонировка, то лучше её убрать или немного ослабить влажным тампоном. Прикатывающими движениями или точечными на деревянном черенке. В этом вопросе стоит быть очень аккуратным, чтобы не смыть слой левкаса. На этапе подбора цвета стоит оставлять все участки, чтобы с помощью сравнения выбрать более подходящий цвет и тон. Чтобы получилась имитация цвета авторской живописи стоит использовать цвета из набора акварели «Белые Ночи».

К наиболее удачным и укрывистым краскам относятся теплые цвета: кадмий лимонный, средний желтый, красная железноокисная. Стоит брать одну

⁴⁸ Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. Москва, 2002. - С.124

или две краски для получения хорошего результата в разных пропорциях. В эту смесь добавляют фиолетовый или черный, чтобы ослабить яркость. Эти краски помогут набрать самые распространённые колеры на иконописных памятниках. Охристые, оливковые, красно-коричневые, темно зеленые и синие. На палитре смесь будет выглядеть не так, как на левкасе, именно поэтому при подборе не стоит сразу удалять неудачные участки.

Сначала можно попробовать нанести смесь на белый лист и посмотреть какой цвет получается, сравнить его с другими. Далее если он подходит начать набирать на утрате. Колер, который накладывает прозрачно очень отличается от конечного результата, после послышной обработки. Только после того, как слой подсох можно приступать к следующему. Если сравнить как будет выглядеть колер с подложкой и без нее разница будет колоссальной.

Акварельные слои нужно писать минимальной толщины. Колер лучше делать сразу с запасом, чтобы не нужно было снова методом проб его подбирать. Лучше сразу смешать достаточное количество исходя из объемов утрат. Если все-таки колера недостаточно нужно сразу же смешать дополнительно, пока он еще находится в палитре, потому что его не стоит сравнивать с цветом на памятнике. Чтобы колер в палитре не расслаивался его необходимо постоянно перемешивать.⁴⁹

Покрывать лаком тонировки после их окончания следует строго после того, как акварель стабилизируется. Этот процесс обычно происходит в течении нескольких дней. Если не соблюдать это правило есть риск испортить тонировки, а именно тонкие надписи и линии. Золото при тонировках можно использовать только на иконописных памятниках, которые будут служить действующей церкви, при условии, что золото положили на темный полимент.

Тонировки — это завершающий процесс в реставрации иконописного памятника, он помогает зрителю понимать образ и видеть целостную картину.

⁴⁹ Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Указ соч. - С.134

Глава 3. Консервация и реставрация иконы «Рождество Христово»

3.1 Техническая реставрация

Восполнения утрат в иконописном памятнике делится на два основных этапа: технический и художественный. К техническому этапу реставрации относятся действия, направленные на то, чтобы придать материалу устойчивость и прочность. Это восполнения утрат основы, подведение реставрационного грунта и составляющих памятника. Художественный этап реставрации открывает произведение для зрителя. Он направлен на восстановления красочного слоя, авторской живописи и лакового покрытия.⁵⁰

В августе 2020 года икона была передана на реставрацию в мастерскую кафедры ДПИ и реставрации живописи РГГМУ из частной коллекции. Сведений о предыдущих реставрациях нет. Реставрируемый иконописный памятник являлся частью домового иконостаса. При визуальном осмотре можно заметить множественные утраты грунта в виде грядок и кракелюра, а также мелкосетчатый кракелюр красочного слоя по всей поверхности иконы. Икона состоит из цельной доски, выпиленной из сосны. На произведении заметны следы предыдущей некачественной реставрации в результате, который частично был смыт красочный слой. Первым делом проведено общее укрепление грунта и красочного слоя иконы, для того чтобы стабилизировать памятник. Осуществляется профилактическая заклеяка, ее роль улучшить связи всех слоев произведения, грунта с основой и грунта с красочным слоем. При первой профилактической заклеяке используется кроличий клей в концентрации от 3-8 %. Так же к нему нужно добавить пластификатор-мёд в соотношении 1:1 к весу сухого клея в растворе. В качестве пластификатора использовался цветочный мёд. Сначала на всю поверхность памятника наносим клей с мёдом в концентрации 6%. Сверху на икону накладывается папиросная бумага,

⁵⁰ Кудрявцев Е.В. Указ соч. - С.87

порванная на небольшие ровные кусочки, которая пропитана кроличьим клеем с мёдом. Для иконописного памятника сделано четыре листа папиросной бумаги. Кроличий клей наносится с помощью кисти флейц, чтобы вся поверхность была смазана равномерно. Это очень точный процесс, потому что если переборщить с клеем, то он образует толстый слой, что может вызвать дополнительный шелушения красочного слоя. Кусочки папиросной бумаги накладываются на поверхность и сразу разглаживаются, чтобы не возникло пузырей. Также важно следить за бумагой и не образовать в ней разрывов. Профилактическая заклейка должна равномерно лечь на памятник. Края кусочков бумаги при заклейке заходят друг на друга минимум на 0,5 см. Это нужно, чтобы на стыках листов папиросной бумаги не образовалось разрывов красочного слоя. Также нужно проследить за тем, чтобы важные сохранившиеся части живописи не были на стыках заклейки. Затем на поверхность накладывается термостойкая пленка и по ней проглаживание утюгом температуры (60°C) около пяти минут, чтобы грунт и красочный слой размягчились. Необходимо очень крепко и почти на весу держать утюжок, чтобы не повредить памятник. Поверхность просушивается через газету и отправляется под пресс из мешочков с песком на 24 часа. По истечению времени остатки клея и бумаги убираются влажной натуральной губкой и ватными тампонами. Протираем поверхность насухо чистой марлей.

Далее проводилось выравнивание рядок и вздутий вдоль щелей по поверхности иконы. Для успешного проведения этой операции требуется размягчение деформированного слоя. На иконописный памятник был нанесен кроличий клей в 6% концентрации с пластификатором мёдом, крепление проводилось открытым способом. Клей наносится на поверхность синтетической кистью флейц, после появления отлипа на икону накладывается изолирующий слой в виде папиросной бумаги, на него ставится пресс на 48 часов.⁵¹ На иконе были заметны множественные отставания красочного слоя с грунтом вдоль вертикальных трещин. Для выравнивания рядок и вздутий

⁵¹ Филатов В. В. Указ соч. – С.38

потребовалось укрепление закрытым способом и использование фторопластового шпателя. В этом способе после наложения папиросной бумаги на пропитанный клеем памятник кладется влажная ткань, а проглаживание утюгом ведется с небольшим нажимом. Температура утюжка не должна подниматься выше 65 градусов, иначе есть риск вызвать новые утраты. Температура утюжка должна быть терпимой для рук. После размягчения живописного слоя грядки и вздутия выравниваются фторопластовым шпателем. Он прижимает отстающие участки к основе через ткань. Грунт и красочный слой соединяются. Главное не перегреть красочный слой утюжком слишком сильно. По завершению операции поверхность просушивается через газету и ставится под пресс из мешочков с песком и чугунных утюгов. Оставляется в сухом месте на 24 часа. После чего заклеюку снимаем, а остатки клей убираем влажной натуральной губкой.

Так как после применения метода закрытой распарки в некоторых местах все еще остались закрытые вздутия красочного слоя и грунта было принято решения провести медово-водочный компресс. Раствор, состоящий из спирта-40%, воды-58% и меда-2%. Наносили на поверхность памятника мягкой кистью флейц. После чего сверху накладывалась полиэтиленовая пленка. Каждые 5 минут проверялось состояние красочного слоя, нужное размягчение было достигнуто после экспозиции в 10 минут. После чего было проведено укрепление методом закрытой распарки с использованием фторопластового шпателя для разглаживания вздутий живописи и грунта. Вся поверхность была укреплена мешочками с песком на сутки. После снятия остатков бумаги влажной натуральной губкой все вздутия были устранены.

Для очищения и обеспыливания тыльной стороны иконы используется увлажненная натуральная губка. После завершения процесса в местах с летными отверстиями от жуков-точильщиков доску протирают спирто-скипидарной смесью она предохраняет памятник и от плесневых грибов.

Так как на тыльной стороне имелись отверстия от жуков-точильщиков то для их заполнения потребовались пчелиный воск, пинен и шприц с тонкой иглой.

Заполнение летных отверстий от жуков точильщиков на тыльной стороне производилось с помощью пчелиного воска и пинена в концентрации 3:1. Данная смесь заполняла утраты через тонкую иглу шприца. Излишки убирались медицинским скальпелем. При восполнении утрат древесины в гвоздевых отверстиях использовался 10% тёплый кроличий клей с медом (1:1). Смесь замешивается в теплой ладони с помощью стоматологического шпателя до густой сметанообразной консистенции. После чего готовая смесь вводится в места восполнения утрат при помощи скальпеля и зонда. После высыхания, места восполнения утрат обрабатывались мелкозернистыми наждачными бумагами.

Перед восполнением утрат основы и грунта нужно провести их очистку и обезжиривание. Этот процесс усилит связь реставрационного грунта с основой и с краями авторского левкаса. Неустойчивые загрязнения удаляются спирто-ацетоно-водным раствором (1:1:1) ватным тампоном или щетинной кисточкой. Эти загрязнения были удалены с иконописного памятника. Они удалялись с помощью ватного тампона. Для наиболее крупных утрат левкаса использовался кусочек ваты, намотанный на деревянную палочку. Обезжиривание проводилось ватным тампоном, пропитанным в 70% спиртовом растворе.

Далее следует восполнение утрат основы. Для склеивания древесины и приготовления массы из опилок в основном используются клеи животного происхождения. Клей должен обладать гигроскопичностью и прочно сцепляться с древесиной. Еще одно важное свойство клея — это химическая нейтральность по отношению к основе и другим слоям произведения. При восполнении утрат древесины в гвоздевых отверстиях использовался 10% тёплый кроличий клей с медом.⁵²

Для восполнения утрат древесины используются измельченные опилки и древесная пыль. Клей с медом замешивается в соотношении 1:1, массу кладут на теплую ладонь и добавляют древесную пыль. Консистенция должна напоминать

⁵² Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Указ.соч. - С.78

густую кашу. Затем смесь вводится в утрату стоматологическим шпателем или скальпелем до ее полного заполнения. В глубокие утраты основы масса из древесной пыли и кроличьего клея с медом наносилась в несколько этапов с помощью стоматологического зонда. После каждого заполнения она заметно оседала, и требовалось повторное глубокое восполнение утраты.

На этапе восполнения утрат грунта реставратор готовит рабочий состав, занимается подготовкой поверхности основы, на которую будет наноситься реставрационный левкас, выполняет само подведение грунта и обрабатывает поверхность восполненного грунта. Утраты грунта на реставрируемой иконе достаточно мелкие и неглубокие. Для их заполнения использовался стоматологический шпатель, мастихин и кисть. Грунт должен состоять из кроличьего клея, плавленого мела и меда. При реставрации бралась 1 часть кроличьего клея, 1/5 часть меда пластификатора, 5—6 частей воды и такое количество мела, чтобы получилась тестообразная и упругая масса. Клей соединяется и перемешивается с мелом на согнутой теплой ладони. После этого грунт постепенно берется порциями и вводится мастихном в места утрат. Благодаря теплу тела масса застывает медленнее, чем на других поверхностях. Большим плюсом этого метода является то, что кожа руки хорошо чувствует качество растирки мела. Следовательно, в массе не будет крупинок, это важный момент, так как из-за них левкас пузырится. Утраченная часть грунта заполняется с некоторым избытком, так как при высыхании произойдет усадка. Так же при дальнейшей реставрации икону нужно промыть, грунт при этом может размягчаться и сходить. После высыхания излишки сошлифовывают до уровня остальной поверхности с помощью пробки, смоченной водой.⁵³

Реставрационный левкас по физико-химическим свойствам, пористости и устойчивости к колебаниям температурно-влажностного режима должен быть как можно более близок к авторскому. В таком случае он будет сохранять прочную связь с другими слоями иконы. Цвет реставрационного грунта и

⁵³ Клокова Г.С. Указ соч. - С.145

фактура поверхности продумываются в процессе восполнения его утрат. Если реставрационный грунт белый, а авторский цветной, то реставратор перекрывает его тонким слоем акварельной краски в тональность авторского. Затем поверхность покрывается слоем лака.

При шлифовке левкаса используется натуральная пробка, стертая наждачной бумагой до идеально гладкого состояния. На поверхности шлифованного левкаса не должно оставаться неровностей и царапин. Работа проводится пробкой в марле, слегка смоченной дистиллированной водой. Грунт шлифуется постепенно круговыми движениями с учетом его возможной усадки в дальнейшем. Мелкие неровности удаляются мелкозернистой наждачной бумагой до уровня авторской живописи. Удаление разводов от шлифовки происходит с помощью ватки, смоченной дистиллированной водой. Необходимо несколько раз тщательно протереть поверхность иконы до полной очистки от круговых разводов.

Когда грунт высыхает, и при этом поверхность полностью выровнена, и уровень реставрационного грунта совпадает с уровнем авторского, можно переходить к промывке и восполнению утрат красочного слоя.

3.2 Живописная реставрация

Промывка и расчистка иконы обусловлена выявлением самой живописи, с освобождением ее от разных наслоений, портящих впечатление и мешающих раскрытию образа. Эти процессы относятся к области живописной реставрации и являются ответственным делом, так как именно от них зависит восприятие произведения в будущем.

Большинство способов удаления загрязнений влажные, поэтому их называют промывкой. После проведения технико-технологических исследований живописи и тестов на пробных участках выбирается методика раскрытия. Промывка и утоньшение лакового покрытия обычно делится на следующие типы: промывка от поверхностных загрязнений, промывка с частичным удалением лака, снятие слоя лака и расчистка живописи от записей. На реставрируемой иконе в основном применялась методика промывки от поверхностных загрязнений. Перед промывкой выполняется обеспыливание поверхности произведения с помощью мягкой кисти по всей поверхности памятника. Один из основных правил подбора растворителя — отталкиваться от менее сильных к более сильным растворам. На реставрированном памятнике для расчистки от загрязнений использовался мыльный раствор. Операция велась постепенно, участок за участком. Для начала выбирается пробный участок на неответственном месте. Его выбор проводится на основе нескольких критериев: участок не должен затрагивать лики, надписи и лессировочные слои живописи, он должен быть максимально познавателен, иметь типичные для всей поверхности наслоения, авторский слой живописи должен иметь полутона для того, чтобы проследить переход от тени к свету и живопись не должна иметь утрат. Когда получен хороший результат на пробном участке, расчистка продолжается с левого верхнего края. В ходе работы за участками нужно постоянно наблюдать и сравнивать для того, чтобы промывка была равномерной. Это помогает совершить двухэтапное удаление наслоений. На первом этапе

проводится основное раскрытие живописи, во время которого поверхность освобождается от загрязнений. Работа ведется по небольшим кусочкам, внимание сконцентрировано на малых площадях поверхности памятника. Второй этап включает в себя довыборку, при этом удаляются мелкие остатки записей и выравнивается общая тональность живописи. Процесс отталкивается от цельного состояния живописи.

Перед тонировками утрат необходимо тщательно проверить всю поверхность памятника, особенно реставрационный грунт. После того, как памятник покрывается лаком, его недочеты работы станут заметнее, выделяется уровень, фактура грунта и его блеск.

Поверхность иконы покрывается реставрационным лаком, который состоит из даммарного лака и пинена в соотношении 1:1. Лак мягкой кистью флейц, вертикально по отношению к живописи. Покрытие ложиться быстро, чтобы лак не успел высохнуть, от центра распределяется к краям иконы.

Под термином «тонировка» понимается восстановление цвета авторской живописи на поверхностях утраченного красочного слоя, с помощью красок. Цвет и тон прописанного участка должны быть близки к цвету и тону прилегающей авторской живописи. Акварель дает тонкий прозрачный слой, что не всегда соответствует оригинальной живописи, поэтому реставраторы не редко добавляют гуашь или смешивают с акриловыми красками. Так же существует двухслойная система, когда подкладка прописывается акварелью, а лессировочные слои маслом. Эта техника помогает подойти к авторской живописи и попасть в тон и фактуру. Краску необходимо накладывать тонкими слоями, так как со временем с ней происходят изменения структуры.

Для того чтобы передать авторскую методику, реставрационный грунт может подвергаться специальной обработке. Если авторский грунт имеет определенный оттенок, то реставрационный грунт может тонироваться акварельной краской того же оттенка. Возможно, ввести в наполнитель грунта сухой пигмент соответствующего оттенка.

До XX века при реставрации утрат красочного слоя от мастера требовалось скопировать оригинальную манеру и технику автора. Но с развитием археологической науки стала применяться методика «условного» восполнения утрат живописи. В современной реставрации заполнение утраты осуществляется с помощью тонировки, которая представляет собой технико-художественный прием нанесения краски и построения авторского рисунка.

Техника тонирования должна иметь признаки своего времени и быть обратимой, это значит иметь возможность удаления тонировок без нарушения изначальной живописи. Тонировки выполняются по лаковой подложке, которая изолирует авторский или реставрационный грунт от краски, наносимой реставратором.

Краски для тонирования выбираются только после тщательного исследования авторской живописи и определения использованных в ней пигментов. Поскольку применение точных аналогов в большинстве случаев невозможно, на практике используются современные материалы.

На реставрируемом объекте техника живописи темперная, соответственно, для тонировок использовались акварельные краски. В этой технике реставраторы часто применяют послойное тонирование. То есть сначала наносится полупрозрачный слой, который объединяет весь памятник, он служит подложкой. Затем на него наносятся следующие слои, которые добирают тон и цвет авторской живописи. При этом важно не забывать о рисунке и заполнять утраты, строго не заходя на красочный слой. Для того чтобы усадить утрату в общую картину, нужно очень аккуратно подбирать цвет и технику наложения акварели.

Тонирование и восполнение утрат живописи проводится и по реставрационному грунту, и по потертостям авторского живописного слоя, предварительно покрытого лаком. Нужно стараться добиваться правильной тональности постепенно, нанося последовательно слой за слоем и делая перерывы, которые так необходимы для просыхания предыдущего слоя. Тоны слоев должны отличаться друг от друга и просвечивать один через другой.

Только в этом случае тонировки получатся легкими и будут восприниматься легко. В противном случае, краски, положенные одним слоем, будут создавать грязный, глухой тон. Они также могут существенно потемнеть при высыхании.⁵⁴

При тонировании акварелью нужно помнить, что в смесь нельзя вводить большое количество разных красок. Это может вызвать “грязный” цвет акварели и сильное затемнение.

Участки произведения, на которых проводятся тонировки, можно разделить на несколько типов: фрагменты авторской основы, реставрационные дополнения основы, участки авторского грунта, реставрационный грунт, места потертостей и мелких утрат авторского красочного слоя, повреждения живописи поздних фрагментов. В особых случаях тонировки необходимы на участках подкладочных тонов. Там, где утрачен вышележащий слой основной прописки или лессировок.

К выбору методики тонировки нужно подходить ответственно, так как даже самые условные тонировки могут изменить восприятие зрителя. Перед началом работы полезно сделать пробные выкраски на бумаге или на загрунтованном картоне, форма которого повторяет форму утраты.

При тонировке фрагментированных произведений фрагменты целого несут в себе черты некоего единства, к которому они раньше принадлежали. То есть места между авторской живописью закладывают общим нейтральным тоном или оставляют не заполненными. Утраты и повреждения одиночных фрагментов могут быть затонированы в тон сохраненным местам. Данная методика почти исключает тонировки, так как следуя ей они искажают образ на иконе.

Довольно распространено было в древнем письме на дереве его поверхность оставлять открытой, потому что если ее затонировать, то человек может со своей точки зрения интерпретировать образ, что было недопустимо.

⁵⁴ Филатов В. В. Указ соч. – С.98

При тонировании «нейтральным» тоном отражается идея в отличии тонировки от оригинала, потому что человек смотрящий должен понимать настоящую сохранность памятника. Однако так же тонировки способствуют цельному восприятию образа. Реставрационный белый грунт заполняется «нейтральным» и «общим» колером, чтобы снизить контрастность.

Еще один метод — это восполнение утрат штриховыми тонировками или техникой пуантели, то есть точки. С помощью этих точек или коротких аккуратных штрихов, при их слиянии получается цельный красочный слой, не фрагментарный. Эта техника более любима реставраторами и применяется часто. Считается, что такая техника тонировки применяется наиболее часто.

Когда используют штриховую тонировку краска ложится вертикальными палочками, они дают очень тонкий слой при слиянии. Есть разные способы, например поэтапный, наносится штриховка от светлого тона, с отклонением вправо, к темному с отклонением влево. В итоге получаем мелкую сеть штрихов, разных по тону.

Иллюзия вибрации и мягкие границы-главные преимущества данной методики. Такая техника придает живости тонировкам в целом. Нужный для утраты цвет получается или смешение двух на грунте, или нанесением чистых цветов. Такой метод используют, чтобы восстановить цвет и тон памятника, но не копирую его поверхность и потертости.

Метод, который несет в себе заливку тоном и штриховку, очень часто применяется в реставрации. По причине того, что штрихи получаются менее заметными, а цвет соотносится с авторской живописью. Контуры утрат при этом реконструируются. Для реставрации памятника «Рождество Христово» был применен такой метод, так как он считается оптимальным в реставрации. Существует множество приемов, которые помогают расширить возможности восстановления цвета и тона.

Главной идеей техники реконструкции утраченных форм является воссоздание впечатления зрителя о том, что памятник цел. Колер ложится ровным слоем, тонировка идеально передает технику автора, что отличить слой

невозможно простым взглядом. Только с помощью исследования живописи через ультрафиолет. По прошествии некоторого времени картина изменяет свои оптические свойства и реставрационные тонировки становятся заметны для человека. Этот метод достаточно спорный, он имеет своих последователей. В научной среде его не одобряют.

Для технически точного исполнения тонировок требуются круглые кисти №1-5 колонок. Чтобы определить качественную кисть нужно взглянуть на её кончик, он должен быть тонким и упругим.

На завершающем этапе выполняется последнее покрытие иконы реставрационным лаком с помощью кисти флейц. Из-за того, что после реставрации лак или олифа остаются только в структуре красочного слоя, нужно нанести защитную лаковую пленку. Её цель в дальнейшем защищать живопись от воздействия вредных элементов окружающей среды и механических повреждений. Еще одной важной ролью лака будет влияние на художественно-эстетического прочтения произведения.

Важно, чтобы реставрационная лаковая пленка не отличалась от авторского покрытия по своим оптическим свойствам. Если живопись не была покрыта лаком изначально при поступлении памятника на реставрацию, новое лаковое покрытие может не проводиться. Многие реставраторы используют матовый прозрачный лак, потому что он не искажает фактуру, но этим защищают памятник от различных поверхностных загрязнений.

Для того, чтобы покрыть икону лаком с помощью кисти, необходима точность и скорость. В процессе работы нельзя допускать образование воздушных пузырьков и важно дать предыдущему слою полностью высохнуть.

Заключение

Темой дипломной работы является исследование иконографии и реставрации иконы «Рождество Христово». В ходе исследования была подробно рассмотрена история возникновения и развития иконографического образа праздника и определена специфика и технико-технологические особенности работы с народно-ремесленной иконой.

На основе проделанной теоретической и практической работы были выполнены все поставленные задачи и сформированы следующие выводы:

1. Икона «Рождества Христова» конца XIX века является одним из уникальных памятников народно-ремесленного искусства южных областей России, что подтверждается ее иконографией и технико-технологическими приемами.
2. Иконография сюжета Рождества неразрывно связана с историей становления праздника. Она наполнена глубоким символическим содержанием и верой в рождение Спасителя.
3. Важнейшим этапом в реставрации иконописи является укрепление сохранившегося грунта и красочного слоя, так как оно стабилизирует памятник и предотвращает его дальнейшее разрушение.
4. К основным причинам разрушения темперной живописи можно отнести ошибочные условия хранения иконописных памятников, неаккуратная транспортировка, насекомые и грибки, а также

В ходе практической работы были разобраны методики и условия реставрации темперной живописи. Также были продемонстрированы особенности методов тонирования и укрепления грунта данной техники.

Целью работы стало исследование реставрации иконы «Рождество Христово» начала XIX века. В ходе него были изучены основные виды разрушения иконы и обнаружены следующие особенности утрат произведения:

1. Следы предыдущей реставрации в структуре красочного слоя.

2. Глубокие утраты основы иконы в нижней части и на тыльной стороне памятника.
3. Вертикальные грядки и отставания грунта вдоль трещин по всей поверхности иконы.
4. Многочисленные неглубокие утраты грунта и красочного слоя по всей поверхности лицевой стороны.
5. Мелкосетчатый кракелюр по периметру живописного слоя.

Список литературы

1. Антонов Д.И. Нимбы демонов и нимбы грешников в русской иконографии // *In Umbra: демонология как семиотическая система: Альманах / отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2018. Вып. 7. - С. 89 – 103.*
2. Антонов Д.И. Эфиопы, темнозрачные, синьцы: бесовской ономастикон древнерусских текстов // *Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2016. № 2 (11). - С. 27–39.*
3. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. М.: Индрик, 2011. - С. 376 *Studia Litterarum /2020 том 5, № 68.*
4. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. - С. 181.
5. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — нач. XVIII в. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 394 с. Т. 2. - С. 570.
6. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Консервация и реставрация станковой темперной живописи — М.: Художественно-Педагогическое издательство, 2008. – С. 78 - 134
7. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. - С. 103.
8. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. - С. 256
9. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. - С. 272.
10. Буслаев Ф.И. О русской иконе: Общие понятия о русской иконописи. М.: Фонд «Благовест», 1997. - С. 136.
10. Булгаков, С. Н. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. Paris: 2019 — №1 Культура и общество 157. - С. 167.

11. Буслаев, Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. М.: Типография Грачева, 1866. - С. 106.
12. Вайцманн К. *Loca Sancta* и изобразительное искусство Палестины // *Dumbarton Oaks Papers*. 28. 1974. - С. 31–56.
12. Былинина В.К., Л.У. Звонаревой. Мн.: Мастацкая літаратура, 1990. - С. 447.
13. Голубцов, А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. М.: Литургика, 2016. - С. 296.
14. Богослов Г., свт. Послание к пресвитеру Кледонию, против Аполлинария-первое // Творения иже во святых отца нашего Григория Богослова: в 2 т. М.: Изд. Сойкина. Т. 2. 1893. - С. 8–15.
15. Круг Г. Мысли об иконе. М.: Аксиос, 2002. - С. 239.
16. Гупиль, Ф.А. Руководство к живописи масляными красками с прибавлением небольшого трактата о реставрировании картин / Сочинение Гупиля, профессора рисования, ученика Ораса Верне; Перевод, предисловие и дополнения П.Маркова. — Санкт-Петербург, 1881. - С. 119.
17. Дебольский, Г. С. Дни богослужения православной католической восточной церкви: в 2 т. СПб.: И. Л. Тузов. Т. 2, 1894 - С. 334.
18. Елисаветградское Евангелие XVI в. Факсимильное издание. М.: ОЛДП, 2009. - С. 426.
19. Ворагинский И. Золотая легенда: в 2 т. М.: Изд. Францисканцев, 2017–2018. Т. 2. - С. 480.
20. Иконы Вологды XIV–XVI вв. М.: Северный Паломник 2007. С. 823
21. Иконы из частных собраний: Русская иконопись XIV — нач. XX в.: Каталог выставки. М.: Тетру, 2004. - С. 248.
22. Иконы Пскова: в 2 т. М.: Северный Паломник, 2012. Т. 1. 488 с. Т. 2. - С. 296.
23. Иконы Ростова Великого / сост., авт. комм. В.И. Вахрина. М.: Северный Паломник, 2006. - С. 448.

24. Иконы русского Севера: в 2 т. М.: Северный паломник, 2007. Т. 1. 501 с. Т. 2. - С. 479.
25. Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации: Альбом-каталог. Сергиев Посад: [Б. и.], 1996. - С. 140.
26. Иконы Ярославля: в 2 т. М.: Северный паломник, 2009. Т. 1. 576 с. Т. 2. - С. 528.
27. История иконописи, с. 72-73. Ип-Сив. 2010. - С.12.
28. Алешин. А.Б. Реставрация станковой масляной живописи. - С.235.
29. Иулиания, монахиня (Соколова) Труд иконописца. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. - С. 225.
30. Кереньи, К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М.: Рефл-бук, 2000. - С. 288.
31. Кирпичников А.И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной //Труды 8 Археологического съезда в Москве 1890 г. М.: [Б. и.], 1895. - С. 17.
32. Кирпичников А. И. Этюды по иконографии Рождества Христова. СПб.: Издательство типографии Скороходова ,1894.- С. 22.
33. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т. СПб.: Отд. рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914–1915. Т. 1. 414 с. Т. 2. - С. 472
34. Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери: в 2 т. СПб.: Императорская академия наук. Т. 1, 1914. - С. 387.
35. Косцова А.С. Рождество Христово. Русские иконы конца XV–XVII вв. в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Изд. гос. Эрмитажа, 2000.- С. 83
36. Г. С. Клокова, О. В. Реставрация произведений станковой и темперной живописи. Учебное пособие для высших учебных заведений. Москва. Издательство: ПСТГУ 2016. - С.145 - 207.
37. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века.
38. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М., 1986. С. 125.
39. Лепяхин, В. Икона и иконичность. М.: Издание Успенского подворья Оптиной Пустыни, 2002. - С. 400.

40. Липатова С.Н. Иконография Рождества Христова в искусстве Византии и Древней Руси.
41. Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. М.: ПСТГУ, 2014. - С.336.
42. Лукашевич А. А. Дванадцатые праздники.
43. Луковникова Е. Иконография Рождества Христова // Альфа и Омега, 1994. №3. - С. 170–185.
44. Луковникова, Е. А. Иконография Рождества Христова // Альфа и Омега. М., 1994. №3. - С. 170–185.
45. Малков, П. Ю. Образ пещеры в античном и христианском символизме // Альфа и Омега. №2 (13), 1997 - С. 242–258.
46. Мансветов, К. С. Иконы господних праздников, или О том, как надобно писать образа великих церковных праздников, относящихся к жизни воплотившегося Сына Божия. СПб.: Издательство типографии Трея, 1855. - С. 66
47. Овчинников, А. Н. Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. - С. 529.
- Орлова М.А. О формировании иконографии рождественской стихир «Что Ти принесем...» // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. - С. 127-141.
48. Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль. Т. 3, 1994- С. 295–298.
49. Покровский Н.В Очерки памятников христианского искусства. Санкт-Петербург, 2000. - С.34.
50. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. М.: 2002. С. 87 – 124.
51. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. - С. 151.
52. Покровский, Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. - С. 563
53. Полякова О.В. Рождество Христово: к иконографии образа. - С.346.
54. Померанцев Н.Н., Масленицын С.И. Русская деревянная скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1994. - С. 328.

55. Попова, О. С. Пути Византийского искусства. М.: Гамма-Пресс, 2013. - С. 460.
56. Райс Д.Т. Искусство Византии. М.: Слово, 2002. - С. 254.
57. Сапунов Б.В. Отзвуки античной критики христианства в композиции икон «Рождество Христово» // Искусство и религия: сб. науч. тр. Л.: Искусство, 1981. - С. 131–144. Фольклористика / Д.И. Антонов 269.
58. Сарабьянов В.Д. «Успение Богоматери» и «Рождество. Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф // Искусство христианского мира. М., 2001. Вып. 5. - С. 29-39.
59. Сарабьянов, В. Д. «Успение Богоматери» и «Рождество. Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф // Искусство христианского мира. М.: ПСТГУ. Вып. 5, 2001. - С. 29–39.
60. Сахаров В.А. Апокрифические и легендарные сказания о пресвятой деве Марии, особенно распространенные в Древней Руси // Христианские чтения. 1888. Ч. 2.- С. 281–331.
61. Симеон Полоцкий. Virши. М. Мастацкая литература, 1990. - С.167.
62. Скабалланович. Успение. - С. 84.
63. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. М.: Азбука. Классика. 2008. - С. 635.
64. Типикон. М., 1610. Л. - С. 26–26.
65. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. М.: Типография товарищества Сытина. 1916. - С. 44.
66. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. Париж: YMCA-Press, 1965. - С. 57–112.
67. Успенский, Л. А. Икона Рождества Христова // Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата. №57, 1950. - С. 13–19.
68. Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. - М.: «Изобразительное искусство», 1986. – С. 38-145.

Алексеев С. В. Зримая Истина / С. В. Алексеев-СПб: Ладан, Троицкая школа, 2006. - С. 226.

Соколова М. Н. Монахиня Иулиания Труд иконописца Барская, Н. А. (1993) Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение. - С. 224.

68. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский, П. А. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль. Т. 2, 1996. - С. 370–382.

69. Хохлова И.Л. Иконы Рыбинского музея. М.: Северный Паломник, 2005. - С. 160.

70. Христово и Успение Богоматери // Этингоф, О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М.: Прогресс-Традиция. - С. 205–228.

Этингоф О.Е. Литургическая символика парного расположения Рождество Христово и Успение Богоматери // Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии 11 - 13 веков. М., 2000. - С.205-228.

71. Щепкин В.Н. Фигура пастыря-старца на иконе Рождества Христова //Археологические известия и заметки, издаваемые имп. Археологическим обществом. М., 1897. № 1. - С. 1–9.

72. Щепкина М.В. Миниатюры Хлудовской псалтыри. М.: Искусство, 1977. - С. 318.

73. Языкова, И. К. Богословие иконы. М.: Общеизвестный православный университет, 1995. - С.207.

74. Bosio, A. Roma sotterranea, Roma: Biblioteca Vaticana, 1632. - 686 p.

75. Garrucci, R. Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa: in vol. 6. Prato, 1872. - С.346.

76. Guasti. Vol. 6. - С. 897.

77. Longmans Green Publ. - С. 488.

78. Maguire H. Image and Imagination in Byzantine Art. Aldershot: Ashgate Variorum, 2007. - С. 352.

Электронные ресурсы

79. Иоанн Крондштатский. Проповедь о Рождестве Христовом [Электронный ресурс]. – URL: <https://imonspb.ru/svyatoy-pravednyiy-ioann-kronshtadtskiy-propoved-na-rozhdestvo-hristovo-hristov-mir/> (дата обращения: 03.02.2021).

80. Скабалланович М.Н. -Христианские праздники. Всестороннее освещение каждого из великих праздников со всем его богослужением. – Книга 4. Рождество Христово. [Электронный ресурс] - URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/hristianskie-prazdniki-vsestonnee-osveshenie-kazhdogo-iz-velikih-prazdnikov-so-vsem-ego-bogosluzheniem-kniga-4-rozhdestvo-hristovo/#0_11 (дата обращения: 14.03.2021).

81. Материал из Википедии — свободной энциклопедии [СПб]. [Электронный ресурс] - URL: <https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title&stable=1> дата обращения: 14.01.2021).

82. De Rossi, G. B. Roma Sotterranea or some Account of the Roman Catacombs. London: Longmans Green Publ.1869. -С.433. [Электронный ресурс]- URL: https://openlibrary.org/books/OL7161273M/Roma_sotterranea (дата обращения: 26.01.2021).

83. Ткаченко А. А., Турилов А. А., Квливидзе Н. В. Иакова Протоевангелие. Православная энциклопедия. – Изд. Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. - С. 567. [Электронный ресурс] - URL: <https://www.pravenc.ru/text/200365.html> (дата обращения: 28.02.2021).

84. Евангелие от Луки. Глава 1. - [Электронный ресурс] - URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/lk/> 09.04.2021.

85. Катакомбы Присциллы (итал. Catacombe di Priscilla) - одни из древнейших христианских подземных катакомбных захоронений II — IV веков в Риме, образующие два этажа. [Электронный ресурс] - URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%> (дата обращения: 15.04.2021).

86. Евангелие Рабулы- иллюминированный сирийский манускрипт VI века, написанный на сирийском языке. [Электронный ресурс] - URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0> (дата обращения: 17.04.2021).

87. Евангелие от Матфея Глава 13-[Электронный ресурс] - URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/2/> (дата обращения: 12.03.21).

88. Евангелие от Марка Глава 6-[Электронный ресурс] - URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mk/> (дата обращения: 16.03.2021).

89. Кондак 4 перевод свт. Филарета Дроздова-[Электронный ресурс] - URL: https://azbyka.ru/otechnik/Filaret_Moskovskij/russkij-perevod-akafista-presvjatoj-bogoroditse/ (дата обращения: 05.05.2021).

Приложение 1. Паспорт объекта культурного наследия

Год 2020	Вид 1	№ по книге поступления
		№ инвентарный пам-ка С-30

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКА ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ
(ДВИЖИМОГО)**

**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ.**

наименование учреждения, проводящего реставрацию

**КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И РЕСТАВРАЦИИ
ЖИВОПИСИ.**

наименование отдела

Типологическая принадлежность памятника

Вид памятников	Памятники изобразит. иск-ва	Памятники прикладног о и декоративн . иск-ва	Археологи ч. памятники	Документ. памятники	Прочие памятники истории и культуры
Икона	<u>1</u>	2	3	4	5

I. Место постоянного хранения, владельца п-ка: частная коллекция

III. Каталожные данные о памятнике	Примечание, уточнения
Наименование: «Рождество Христово»	
Автор: н/х	
Время создания: конец XIX века	
Материал, основа: Дерево, левкас, темпера	
Техника исполнения: Темпера	
Размеры: 21,5x27 см	

IV. Основание для реставрации:

Решение реставрационного совета о передаче памятника изобразительного искусства в реставрацию, для проведения консервационных и реставрационных мероприятий.

Памятник передан в реставрацию: «31» августа 2020 года.

Акт о передаче № С-30

V. Основные сведения по истории памятника, условиям хранения, предшествовавшим реставрации и исследованиям, с указанием источника сведений: В августе 2020 года икона была передана на реставрацию в мастерскую кафедры ДПИ и реставрации живописи РГГМУ из частной коллекции. Сведений о предыдущих реставрациях нет.

Реставрируемый иконный памятник являлся частью домового иконостаса. На нём изображены пятеро святых: Богоматерь с младенцем на руках, Иосиф, еще две фигуры понесли утраты и поэтому сложно различимы. Икона написана мастером-самоучкой, из-за тонкого слоя грунта большая часть красочного слоя утрачена. Живопись выполнена в технике темперной живописи по темной импрематуре, использованы яркие краски, в сочетании красного, зеленого, синего, цветов в одеждах. Лики и складки одежд объёмные, нимбы изображены не в виде круга, а в световом сиянии, его можно увидеть у нижней фигуры.

Историческая справка.

Икона поступившая в реставрацию относиться к народной иконе. Сюжет «Рождество Христово» выполнен в свободной форме. Художник-самоучка создал произведение в своей самобытной обобщённой знаково-символической системе. Свое распространение на Руси он получил после прихода православия. Один из самых выразительных произведений с этим сюжетом икона Андрея Рублева «Рождество Христово». В классическом варианте иконографии икона представляет собой много сюжетное изображение рождения Христа. Одно полотно освещает сразу несколько сцен, связанных с рождением Иисуса Христа. В центре иконы расположено изображение Пресвятой Богородицы и Богомладенца. Они находятся в пещере, как это и сказано в святом Евангелии.

Сам Спаситель изображается в яслях – специальной кормушке для животных. Возле него находятся сами животные: осел и вол. Согласно преданию, они находились в пещере во время рождения Христа. Также существует предание, что в той пещере были старые и больные животные. Но они исцелились, окрепли и смогли встать. Перед изображением Господа помещаются волхвы, которые пришли поклониться Спасителю мира и принесли Ему дары. Рождение Иисуса Христа – важное событие в жизни всего человечества от сотворения мира и до наступления Страшного Суда. После прихода в мир Спасителя изменилась жизнь каждого отдельного человека. Господь принял плоть, а люди стали детьми Божьими. Это ярко изображено на иконе «Рождество Христово».

Но Иисус пришел в мир, чтобы добровольно принять страшные муки ради каждого человека и тем самым спасти человечество. Уже от вифлеемской пещеры прослеживается Его путь к Голгофе и пещере, в которой Он был погребен. Своим приходом в мир и Христос открыл людям спасение, дверь в Царствие Небесное.

Список литературы:

1. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе.
2. Фёдор Смирнов происхождение и значение праздника «Рождество Христово».
3. Профессор Михаил Николаевич Скабалланович Христианские праздники. Всестороннее освещение каждого из великих праздников со всем его богослужением. Книга 4 Рождество Христово [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Skaballanovich/hristianskie-prazdniki-vsestonnee-osveshenie-kazhdogo-iz-velikh-prazdnikov-so-vsem-ego-bogosluzheniem-kniga-4-rozhdestvo-hristovo/#sel=1;1,3;2

VI. Состояние памятника при поступлении в реставрацию

а) по визуальным наблюдениям:

Основа:

Тыльная сторона:

Основа иконы прямоугольной формы вырезана из цельного дерева. Не имеет коробление. С правой стороны виден рельеф структуры дерева, продолговатыми полосами по всей поверхности.

Структура дерева хорошо просматривается, доска выпилена, предположительно, из сосны, обработана, так же предположительно, скобелем, вся икона покрыта морилкой серо-зелёного цвета. По всей поверхности доски присутствуют загрязнения сине-зеленого цвета, предположительно краски. Основа неравномерная по всему периметру доски: где-то гладкая, а где-то шероховатая.

Механические повреждения основы:

1. В верхней части основы два глубоких отверстия, скорее всего от гвоздей. Диаметр левого и правого – 1,4*0,2 см и 1,2*0,4 см;
2. В нижней части имеются утраты древесины, из которых предположительно были извлечены гвозди, они расположены по середине на расстоянии 0,4 см от нижнего края;

Биологические разрушения древесины:

Имеются множество отверстий в левом нижнем углу, напоминает жуков-точильщиков.

Поверхностные загрязнения:

1. По всей поверхности тыльной стороны иконы можно наблюдать сине-зеленые пятна и царапины неизвестного происхождения.

Торцы:

Все торцы имеют шероховатую поверхность из-за их грубой обработки. Они покрыты морилкой серо-зелёного цвета, что и тыльная сторона доски.

Левый торец:

Размер торца неравномерный: ширина варьируется от 1,8 до 2,3 см. На этом торце наблюдаются небольшие выступы древесины и углубления. В нижней части находится погнутая шляпка гвоздя. Сверху видны подтеки неизвестного происхождения.

Правый торец:

Ширина всего торца неравномерная варьируется от 1,7 см до 2,2 см. Имеются углубления из-за вытасненных гвоздей 0,6*0,9, 0,2.

Верхний торец:

Ширина варьируется от 1,9 см до 2,3 см из-за неравномерного края доски и коробления. На передней грани торца наблюдаются сколы древесины, а на поверхности имеются пятна сине-зеленого цвета и трещина, отходящие от места нахождения гвоздей. Живописный слой заходит на торец на 0,1-0,2 см:

1 трещина: наблюдается на расстоянии 4 см от правой грани, длина 0,8 см

Нижний торец:

Ширина торца неравномерная из-за коробления: варьируется от 1,6 см до 2,2 см. Отверстие от гвоздя на расстоянии 7,8 от правого края.

Лицевая сторона:

Икона без ковчега, подкладная. Об этом свидетельствуют гвозди, расположенные по всему

периметру живописного поля иконы. Ковчег отсутствует, паволока отсутствует.

Основа:

Механические повреждения лицевой части:

1. На нижней грани иконы есть скол до нижнего торца длиной 1,3 см, максимальная глубина которого 0,5 см.;
2. В верхней части доски также присутствует скол длиной 1,4 см.;
3. На расстоянии 3,7 см от правого края видно отверстие, глубиной примерно 0,3 см.;
4. У торца справа от неё есть небольшая утрата основы глубиной примерно 0,1 см.;
5. . Чуть левее, на расстоянии 6,8 см от правого края и 0,5 см сверху, обнаружено еще одно отверстие , предположительно от гвоздя, глубиной примерно 0,5 см.;
6. На расстоянии 5,1 см от левого края также есть отверстие, меньше диаметром, глубиной примерно 0,1 см..
7. Около нижнего края присутствуют несколько утрат, самая большая из которых находится в левом нижнем углу 6,3 см в длину и 5,7 в ширину;
8. Правее расположена еще 4 утраты размерами приблизительно 3, 2*2,3 см, рядом с ней 2,9*2,2 см. Нижний край утрачен грунт и красочный слой 21*6,3см;
9. У правого торца утрата красочного слоя примерно 2,3*1,7см.;
10. По нижнему торцу утрата красочного слоя, максимум 6,3 в длину.
11. В правом нижнем углу трещина длиной 1,8 см. По правому краю 3,7 см от низа шляпка гвоздя.;
12. Присутствуют вертикальные утраты, наибольшая из которых расположена на расстоянии 2,5 см от левого края, размером 9,4*1,9.;
13. Еще одна утрата расположена над ликом приблизительно 1,7* 4,1 см;
14. У верхнего края находится ряд утрат 4,4 *9,8 см и две еще две рядом 9,1*1 см, 1,3*0,4 см.

Грунт:

Грунт белого цвета, ровный, без паволоки, предположительно левкас. Сцепление его с основой плохое из-за того, что дерево имеет гладкую поверхность. Многочисленные утраты грунта и красочного слоя по всему периметру иконы, мелкосетчатый грунтовой кракелюр, имеются немногочисленные закрытые вздутия грунта,

Красочный слой:

Связь красочного слоя с грунтом плохая.

Утраты красочного слоя соответствуют утратам грунта.

Живопись выполнена темперной, написана в один слой, нефактурная. Имеется имприматура, написанная умброй.

Толщина красочного слоя менее чем 0,1 см.

Дефекты красочного слоя:

1. Самые крупные утраты находятся в нижней части. На нижней части иконы в левом углу видна утрата до основы размером 5,6 на 4,3 см на расстоянии 0,5 см снизу и 11 см слева.;
2. По всех поверхности иконы можно наблюдать царапины;
3. На лике младенца, неглубокая царапина, размер её – 4,5*0,1 см
4. На поверхности мелкосетчатый кракелюр.;
5. Можно наблюдать чёрные точки на одеждах богоматери, возможно, копоты;
6. В нижней части заметны по древесине растрескивания красочного слоя.;
7. По всей поверхности вертикальные утраты и царапины.;
8. По всему периметру иконы гвозди из-под оклада.

Покрывной слой:

Икона покрыта неравномерным тонким слоем лака, наблюдаются участки с деструкцией покрывного слоя. Олифа тонкая, сохранилась частично, потемнела. Сгрибленности олифы более в нижней части иконы. Имеется мелкосетчатый кракелюр.

б) по данным лабораторных исследований:

№ п/п	Цель и вид исследования	Описание и результат исследования	Место хранения, № и дата заключения	Исполнитель, должность (ф.и.о.)
Физико-оптические исследования в бинокулярный микроскоп с фотофиксацией.				
1.	Исследование красочного слоя.	Заключение: Наличие мелкосетчатого кракелюра по всей поверхности иконы. Большое количество грядок и вздутий. Имеется общепылевое загрязнение по всей поверхности. На участке покрывала Младенца мы видим имприматуру, по верх которой лежит слой авторской живописи. Предположительно икона была в реставрации и его часть была смыта.	Реставрационная мастерская кафедры «Реставрация живописи». РГГМУ. 06.10.2020г. Приложение к паспорту реставрации Физико-оптические исследования в бинокулярный микроскоп	Колесова О.А. студент V курса кафедры «Декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи».

в) общее заключение о состоянии памятника

Доска цельная. Шпонки у доски отсутствуют. Биоповреждения: следы от поражения древесины жуком-точильщиком. В некоторых местах иконы присутствуют затемнение лаковой пленки. На поверхности иконы имеются многочисленные грядки, вздутия и утраты грунта и красочного слоя. Часть авторской живописи была смыта в процессе прошлой реставрации, появляются сложности с выявлением сюжета. По всей площади иконы имеются многочисленные поверхностные загрязнения. Икона нуждается в проведении полного комплекса реставрационных мероприятий

Дата «06» октября 2020 г.

ф.и.о., должность, подпись

VII. Программа проведения работ и ее обоснование

Программа составлена на основании Задания на реставрацию, выданного Реставрационным Советом.

- 1) состав и последовательность реставрационных мероприятий:
- 2) состав и последовательность реставрационных мероприятий:
 - a) Укрепить красочный слой с грунтом.
 - b) Очистить от загрязнений и следов.
 - c) Восполнить утраты основы.
 - d) Подвести реставрационный грунт в местах утрат.
 - e) Выполнить утоньшение и выравнивание лаковой пленки.
 - f) Покрыть икону лаком.
 - g) Восполнить утраты красочного слоя.

Программа утверждена: на реставрационном совете «18» сентября 2020 г.

(Протокол №__от_____2020г.)

VIII. ИЗМЕНЕНИЯ ПРОГРАММЫ И ИХ ОБОСНОВАНИЯ

Изменения программы утверждены:

(Протокол №__от_____2020г.)

XI. ПРОВЕДЕНИЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

№ п/п	Описание операций с указанием метода, технологии, рецептур, материалов и инструментов, выполнения сопровождающих иллюстративных материалов	Дата начала и окончания операции	Подписи руководителя и исполнителя работ
-------	--	----------------------------------	--

1.	<p>Проведен визуальный осмотр памятника. Составлено описание сохранности.</p>	08.09.20	
2.	<p>Фотофиксация произведения до реставрационного вмешательства, в прямом и боковом освещении. Общий вид лицевой и тыльной стороны и фрагменты.</p> <p>Извлечение гвоздей из шпонок и из доски по всему периметру иконы. Гвозди удалялись при помощи пассатижей и отвертки. Обеспыливание поверхности с лицевой и тыльной стороны при помощи мягкой кисти.</p>	11.09.20	
3.	<p>Против жука-точильщика произведена обработка иконы эфирным лавандовым маслом посредством шприца и ватного тампона.</p> <p>Проведение общего укрепления грунта и красочного слоя:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. На участок отставаний наносится мягкой кистью осетровый клей с медом (1:1) 3% концентрации. 2. Наложение заклейки из папиросной бумаги, ровно порванной на равномерные небольшие квадраты, в местах укреплений. 3. Укрепляемый участок прогревается и подсушивается теплым утюгом (60-70°C) через слой термостойкой пленки. 4. Запрессовывание всей поверхности иконы мешочками с песком. 	13.09.20	
4.	<p>Снятие профилактической заклейки, удаление бумаги и остатков клея при помощи натуральной губки, с протиранием поверхности насухо. Общее укрепление прошло успешно, поверхность зафиксирована.</p> <p>Для укладки грядок, вздутий красочного слоя и приподнятоостей кракелюра, а также более сильного укрепления красочного слоя, перед скреплением досок, выполнено укрепление методом закрытой распарки.</p> <p>Проведение закрытой распарки:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. На участок отставания мягкой кистью наносится клей с медом (1:1) 5% концентрации. 2. Наложение заклейки из папиросной бумаги, ровно порванной на равномерные небольшие квадраты, в местах укреплений. 3. Наложение фторопластовой пленки. 	19.09.20	
5.	<p>Проведение закрытой распарки:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. На участок отставания мягкой кистью наносится клей с медом (1:1) 5% концентрации. 2. Наложение заклейки из папиросной бумаги, ровно порванной на равномерные небольшие квадраты, в местах укреплений. 3. Наложение фторопластовой пленки. 	22.09.20	

6.	<p>4. Распаривание укрепляемого участка горячим утюгом (60-70°C) в течении 5 минут для размягчения красочного слоя и грунта.</p> <p>5. Просушивание утюгом через фильтровальную бумагу.</p> <p>6. Запрессовывание всей поверхности иконы мешочками с песком.</p> <p>Восполнение утрат древесины в местах извлечения ржавых гвоздей с 10% тёплым осетровым клеем с медом (1:1). Смесь намешивается в ладони с помощью стоматологического шпателя до густой консистенции. После чего готовая смесь вводится в места восполнения утрат при помощи скальпеля и зонда. После высыхания, места восполнения утрат обрабатывались мелкозернистыми наждачными бумагами.</p> <p>Восполнение утрат тыльной стороны от жуков-точильщиков. Восполнение утрат древесины на тыльной стороне. Была снята полиэтиленовая плёнка, после этого лётные отверстия жуков-точильщиков заполнялись раствором пчелиного воска в пинене (3:1) шприцем через тонкую иглу.</p>	25.09.20	
7.	<p>.</p> <p>Снятие заклейки, удаление остатков клея и бумаги при помощи влажной натуральной губки, поверхность насухо вытирается.</p> <p>Укрепление прошло успешно, удалось устранить приподнятость грунтового кракелюра, грядки и вздутия красочного слоя.</p>	29.09.20 – 09.10.20	
8.	<p>Проведение фотофиксации в прямом и боковом освещении.</p>	16.10.20	
9.	<p>Устранение закрытых вздутий грунта. Точечные закрытые вздутия грунта удалялись с использованием медово-водочного компресса в процентном соотношении: 40% - спирта, 58% - воды, 2% - меда. Мягкой кистью флейц на лицевую часть наносился раствор, затем икона была завёрнута в полиэтиленовую пленку. Через каждые 5 минут проверялось состояние поверхности, необходимое</p>	24.10.20	

	<p>размягчение которого наступило через 10 минут. После было проведено укрепление водно-клеевым 5% раствором с мёдом при помощи папиросной бумаги. Укрепляемые участки последовательно распаривались теплым утюгом (60°C) через фторопластовую пленку, а закрытые вздутия выглаживались фторопластовым шпателем. На обработанный участок сразу ставился пресс. Вся поверхность иконы была укреплена и запрессована мешочками с песком на сутки.</p>		
10.	<p>Были сняты заклейки из папиросной бумаги при помощи влажной натуральной губки, поверхность протиралась насухо марлей. Использование медово-водочного компресса дал частичный результат, некоторые вздутия сохранились.</p>	06.11.20	
11.	<p>Восполнение утрат древесины на лицевой части: Древесина в гвоздевых отверстиях и крупной утрате в нижней части лицевой стороны иконы и верхней обезжиривалась и очищалась от загрязнений водным раствором этилового спирта 70%-ной концентрации. Утраты заполнялись измельчёнными опилками послойно с 5 % раствором осетрового клея с мёдом.</p>	07.11.20	
12.	<p>Удаление остатков древесной пыли с поверхности с помощью ватного тампона, опущенного в воду со спиртом.</p>		
13.	<p>Подведение реставрационного грунта. Состав грунта: отмученный мел в смеси с 5% тёплым осетровым клеем с мёдом (1:1). Грунт для подведения замешивается на ладони с помощью стоматологического шпателя до консистенции сметаны. Затем наносится на месте утрат грунта.</p>	01.02.21	
14.	<p>Проведение шлифовки на отведенных участках. Используется пробка, стертая наждачной бумагой до гладкого состояния, и дистиллированная вода.</p>	17.03.21	
15.	<p>Удаление разводов от шлифовки с помощью влажной ватки и ватной палочки.</p>		
16.	<p>Проведение фотофиксации в прямом и боковом освещении.</p>	28.03.21	
17.	<p>Проведение пробной расчистки старого покровного слоя (олифы) ваткой, смоченной в мыльном растворе. Для пробного раскрытия выбирается</p>	10.04.21	

	неответственный участок в правой части иконы, на одежде Богоматери.		
18.	Проведение фотофиксации с лицевой стороны.	15.04.21	
19.	Покрытие иконы реставрационным лаком раствор даммарного лака и пинена, 1:1 с помощью флейца, вертикально по отношению к направлению живописи.	17.04.21	
20.	Восполнение утрат красочного слоя.	23.04.21	

Х. ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ (фотографии, картограммы, схемы и пр.)

№ п/п	Дата	Наименование иллюстративного материала; характер и условия выполнения	Кол-во	Место хранения и архивный №
1.	11/09/2020	Общий вид лицевой стороны Общий вид лицевой стороны до реставрации в прямом освещении	1	Хранилище мастерской кафедры «Декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи»
2.	11/09/2020	Общий вид лицевой стороны до реставрации в боковом освещении	1	
3.	07/11/2020	Общий вид лицевой стороны после консервации в прямом освещении	1	
4.	07/11/2020	Общий вид лицевой стороны после консервации в боковом освещении	1	
1.	11/09/2020	Общий вид тыльной стороны Общий вид тыльной стороны до реставрации в прямом освещении	1	Хранилище мастерской кафедры «Декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи»
1.	11/09/2020	Фрагменты лицевой стороны Фрагменты до реставрации в прямом освещении	4	Хранилище мастерской кафедры «Декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи»

XI. РЕЗУЛЬТАТЫ ПРОВЕДЕННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

(описание изменений технического состояния, внешних изменений памятника после реставрации, уточнение атрибуций и пр.)

1. Удалены гвозди.
2. Восполнены утраты основы.
3. Обработка от биоповреждений.
4. Уложены грядки.
5. Уложен кракелюр.
6. Уложены вздутия красочного слоя частично.
7. Подведен реставрационный грунт.
8. Практически по всей поверхности утоньшен и выровнен покрывной слой.
9. Восполнены утраты красочного слоя.

Руководитель работы _____ «_____» _____ 2020 г.

XII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ РЕСТАВРАЦИОННОГО СОВЕТА (выписка из протокола)

XIII. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО УСЛОВИЯМ ХРАНЕНИЯ ПАМЯТНИКА

ЭКСПОНАТ ХРАНИТЬ В УСЛОВИЯХ СТАБИЛЬНОГО КЛИМАТА ПРИ ТЕМПЕРАТУРЕ ВОЗДУХА 18-20° И
ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ВЛАЖНОСТИ 55% +/- 5%.

Руководитель работы _____ «_____» _____ 2020 г.

XIV. ПРИЛОЖЕНИЯ К ПАСПОРТУ (иллюстрации, акты, схемы и т.п.)

1. Альбом физико-оптическими исследований.
2. Альбом с иллюстрациями общего вида лицевой стороны
3. Альбом с иллюстрациями общего вида тыльной стороны.
4. Альбом с иллюстрациями фрагментов лицевой стороны.

После реставрации памятник:

Копии паспорта в 2-х экз. переданы:

ИСПОЛНИТЕЛИ РАБОТ:

Руководитель работы: **Иванова А.Н.**

Реставратор: **Колесова О.А.**

М.П.

Наблюдения за состоянием памятника после реставрации

дата осмотра	Состояние памятника	Должность, ф.и.о.

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

«Проблемы технико-технологического процесса реставрации на примере народной иконы Рождество Христово южных областей России.»

Основа: дерево

Техника исполнения: темпера живопись

Размер: 21,5*27*2,2



ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ ФИЗИКО-ХИМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Исполнитель:

Колесова Ольга Александровна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства

и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Физико-оптические исследования при помощи бинокулярного микроскопа.

Физико-оптические исследования



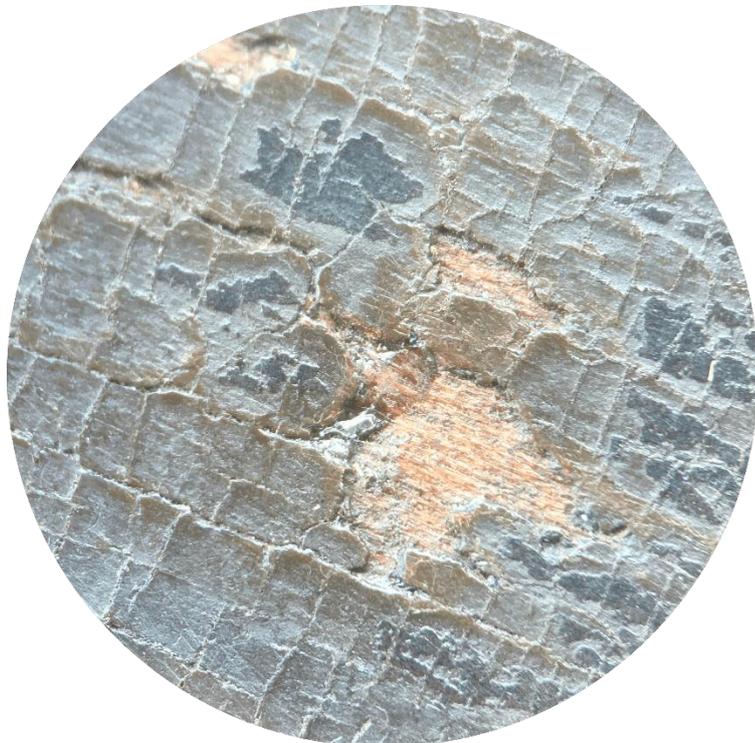
Общий вид до реставрации

Участки исследования в бинокулярный микроскоп

1. Исследование механических повреждений иконы



Ил. 1. Участок механического повреждения от ударов об твердую поверхность.



Ил. 2. Участок механического повреждения на котором видны царапины красочного слоя.

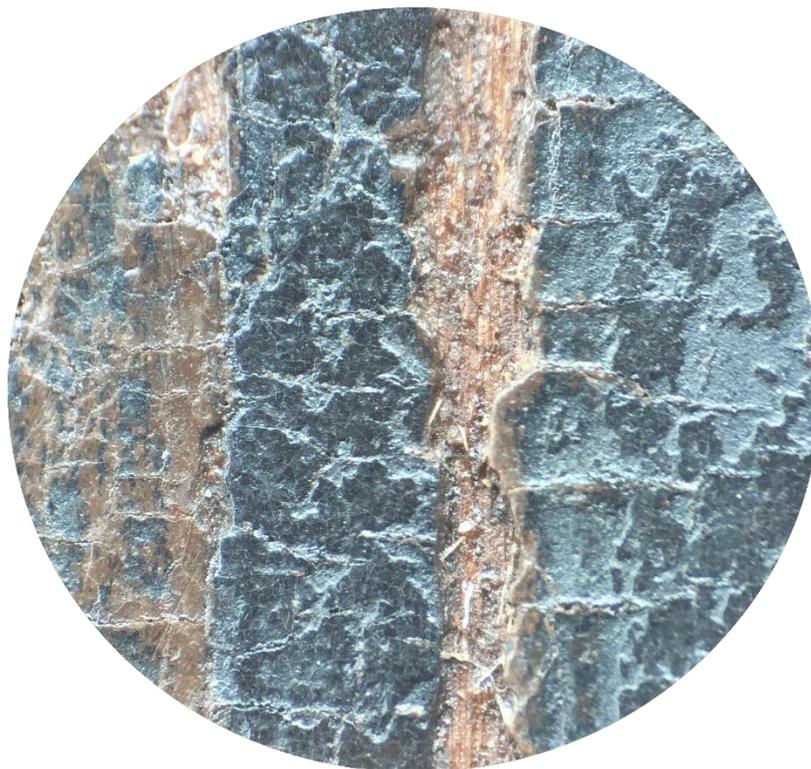
На иллюстрациях 1 и 2 в участках механического повреждения с осыпью красочного слоя просматриваются:

1. Грунт плотный с имприматурой цвета умбры, структура плотная. В структуре присутствуют белёдые пятна. Предположительно грунт состоит из вымоченного мела и клея животного происхождения.

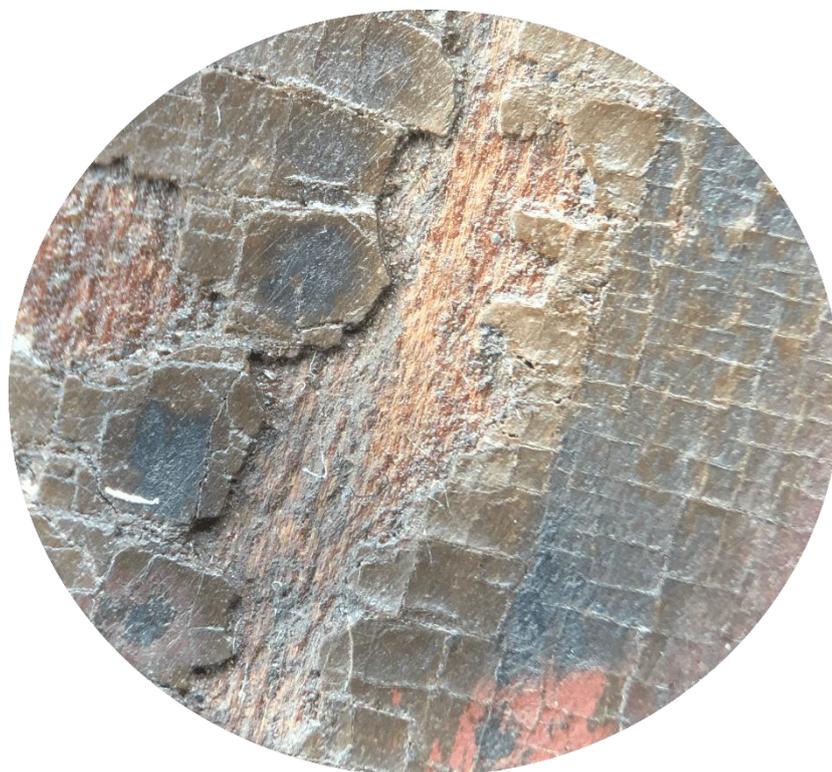
2. На древесине присутствует блеск от лакового покрытия. Трещины идут по направлению рисунка древесины.

3. Присутствуют загрязнения и затемнение старого лакового покрытия.

2. Исследование приподнятости грунта.



Ил. 3. Участок в правой нижней части иконы



Ил. 4. Участок в левой части иконы

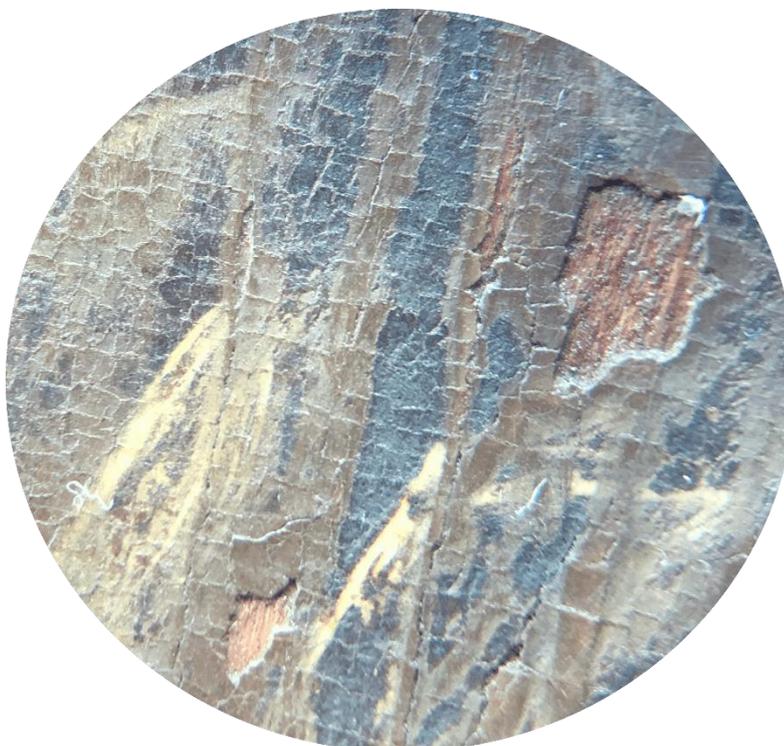
На иллюстрациях 3 и 4 просматриваются:

1. Отсутствие красочного слоя и части грунта.
2. Мелкосетчатый кракелюр красочного слоя.
3. Потертости красочного слоя по выступающим частицам грунта.
4. Присутствует крупносетчатый грунтовый кракелюр с загрязнениями внутри.

3. Исследование красочного слоя.



Ил. 5. Участок в левом нижнем углу иконы



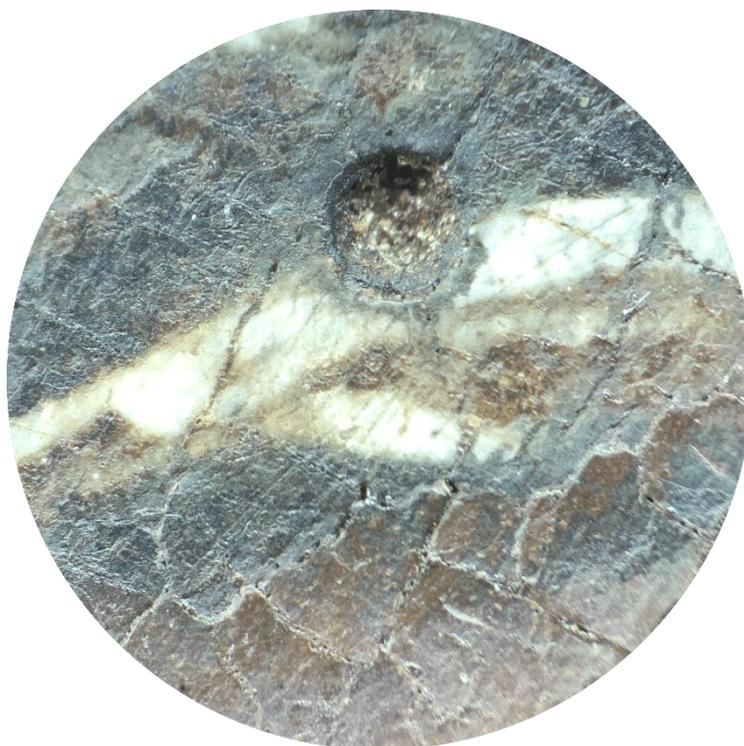
Ил. 6. Участок в левом нижнем углу иконы

На исследуемых участках видны:

1. Живописный слой светло-желтого цвета.
2. Живописный слой ультрамарина темного.
3. Живописный слой умбры натуральной.
4. По краям имеются прописи одежды черного цвета.
5. Кракелюр красочного слоя.
6. Плотный слой загрязнений, лежащий на поверхности.



Ил. 7. Участок в правой центральной части иконы



Ил. 8. Участок в правой центральной части иконы

На исследуемых участках видны:

1. Смытый живописный слой ультрамарина темного поверх имприматуры цвета умбры натуральной.
2. Живописный слой жёлтого в разбеле.
3. Живописный слой красного цвета.
4. Живописный слой коричневого цвета в прописях одежд.
5. Мелкосетчатый кракелюр красочного слоя.
6. Плотный слой загрязнений по всей поверхности.
7. Сферообразный кракелюр красочного слоя.

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

«Проблемы технико-технологического процесса реставрации на примере народной иконы «Рождество Христово» южных областей России.»

Основа: дерево

Техника исполнения: темпера живопись

Размер: 21,5*27*2,2



ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ОБЩИЙ ВИД ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ

Исполнитель:

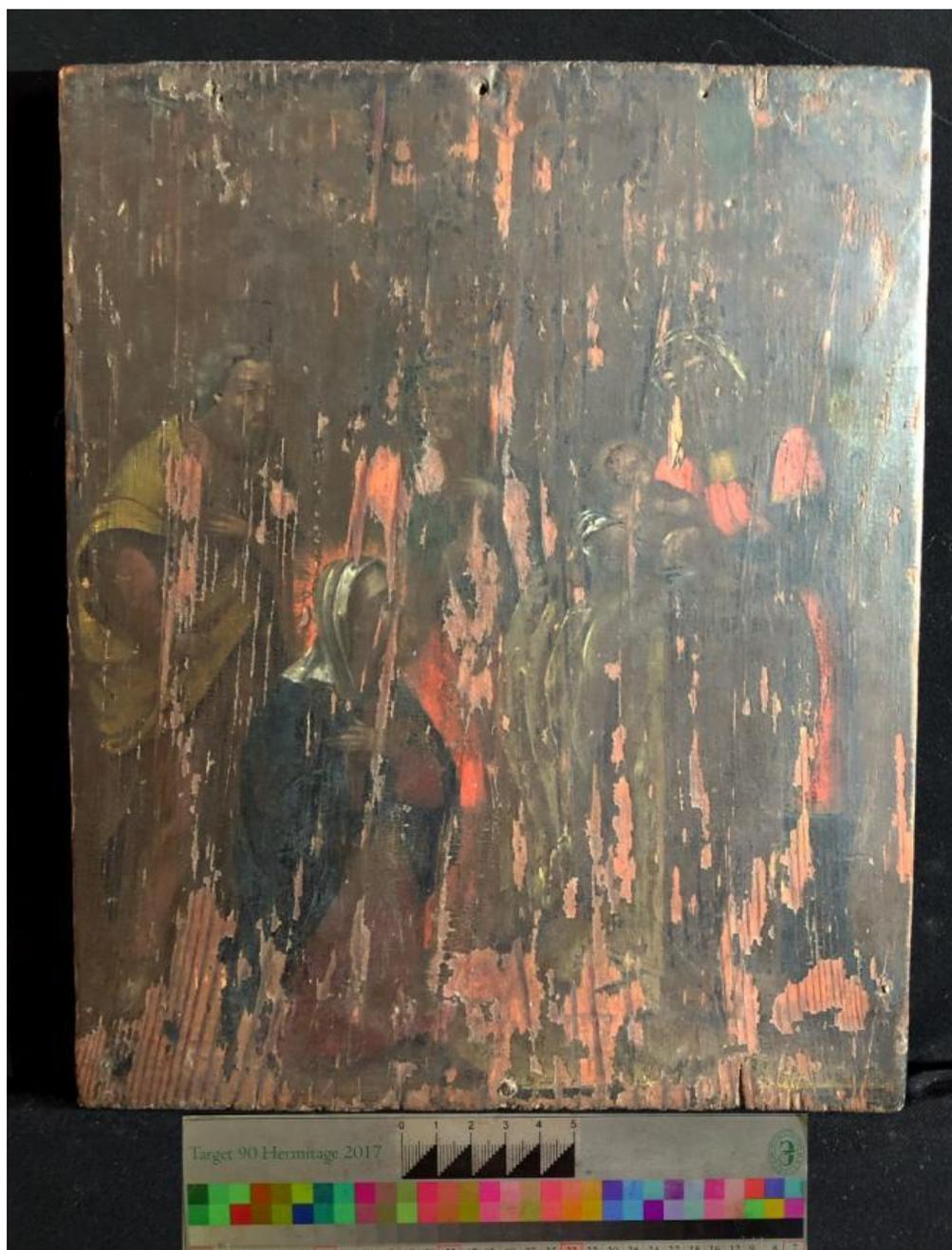
Колесова Ольга Александровна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

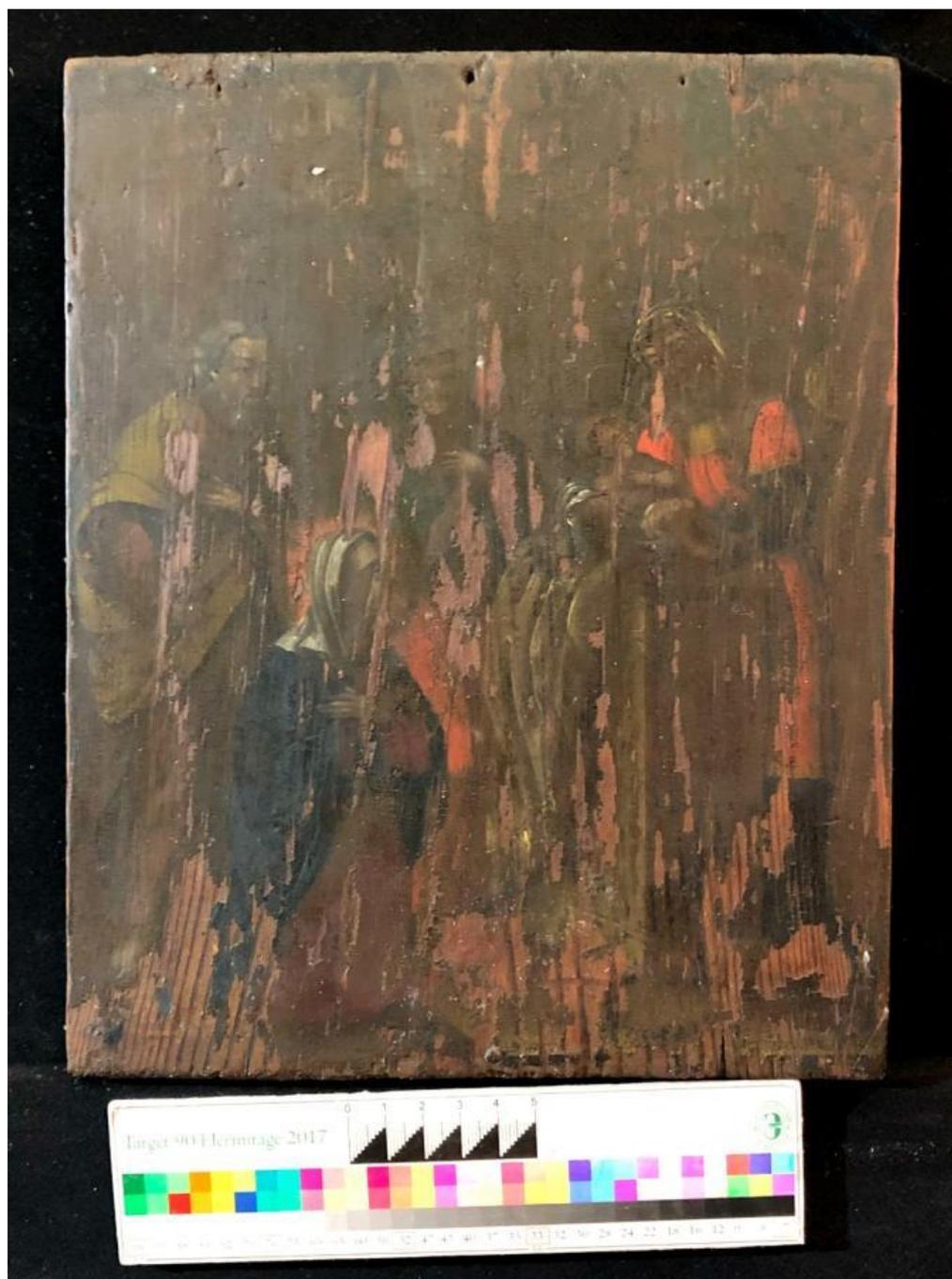
Регинская Наталья Владимировна



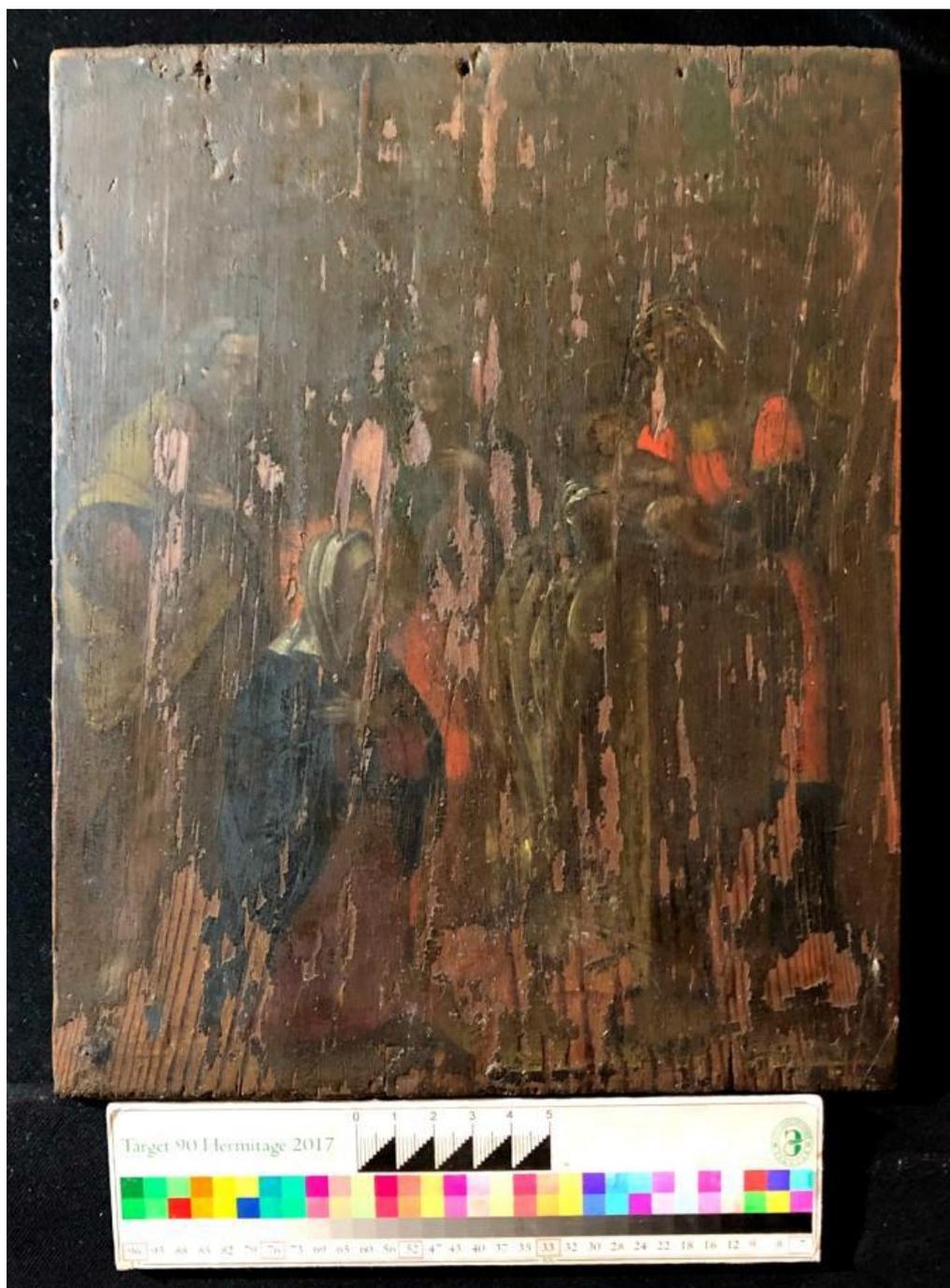
Ил. 1. Общий вид лицевой стороны до реставрации в прямом освещении



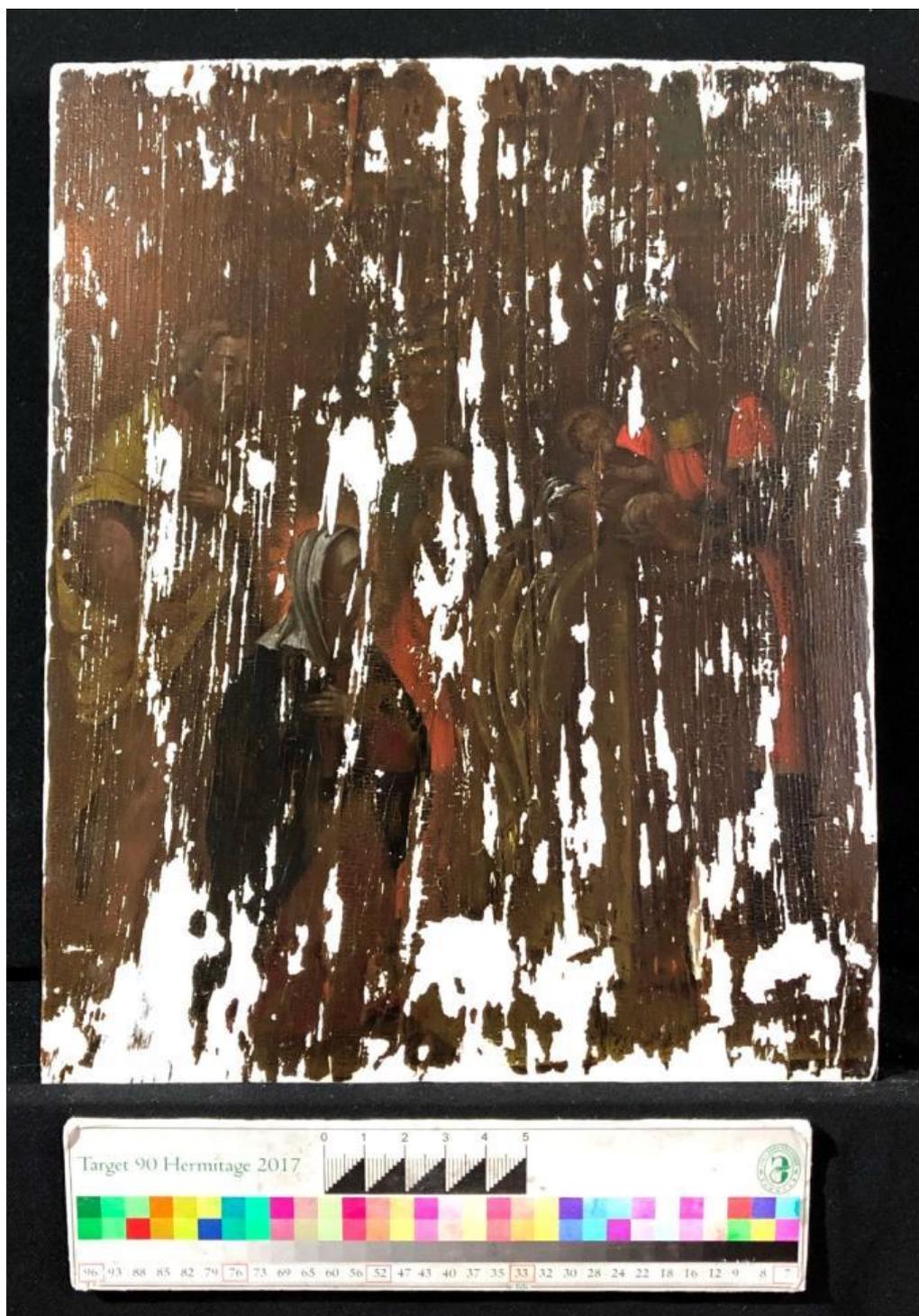
Ил. 2. Общий вид лицевой стороны до реставрации в боковом освещении



Ил. 3. Общий вид лицевой стороны после профилактического укрепления



Ил. 4. Общий вид лицевой стороны после профилактического укрепления в боковом освещении



Ил. 5. Общий вид лицевой стороны после подведения грунта в прямом освещении



Ил. 6. Общий вид лицевой стороны после подведения грунта в боковом освещении

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

«Проблемы технико-технологического процесса реставрации на примере народной иконы Рождество Христово южных областей России.»

Основа: дерево

Техника исполнения: темпера живопись

Размер: 21,5*27*2,2



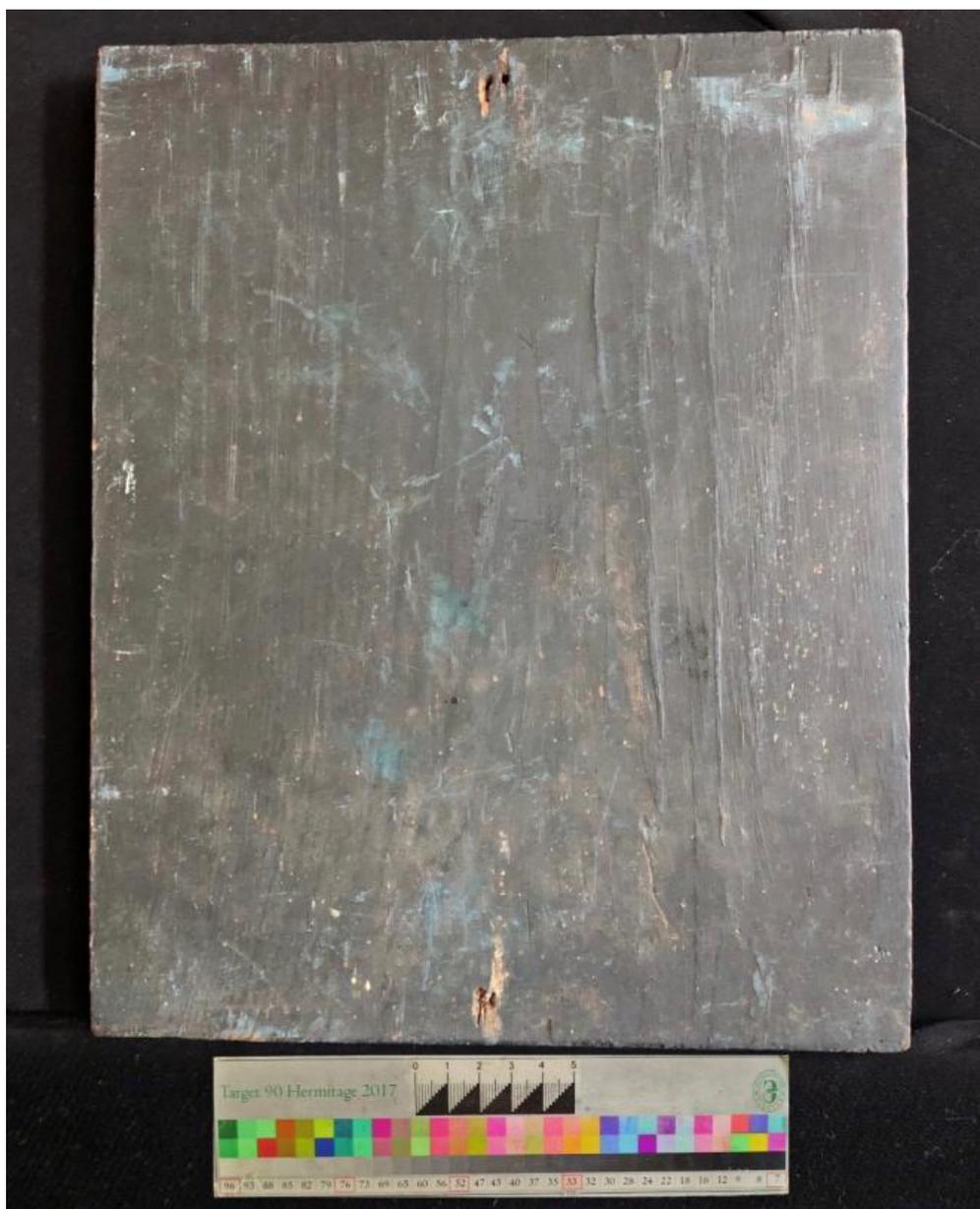
ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ОБЩИЙ ВИД ТЫЛЬНОЙ СТОРОНЫ

Исполнитель:

Колесова Ольга Александровна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна



Ил. 1. Общий вид тыльной стороны до реставрации в прямом освещении



Ил. 2. Общий вид тыльной стороны до реставрации боковым освещением

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

«Проблемы технико-технологического процесса реставрации народной
иконы «Рождество Христово» южных областей России.»

Основа: дерево

Техника исполнения: темпера живопись

Размер: 21,5*27*2,2



ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ

ФРАГМЕНТ ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ №1 ЛЕВЫЙ НИЖНИЙ УГОЛ

Исполнитель:

Колесова Ольга Александровна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна



Ил. 1. Фрагмент №1 до реставрации в прямом освещении



Ил. 2. Фрагмент №1 после восполнения утрат грунтом в прямом освещении