

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

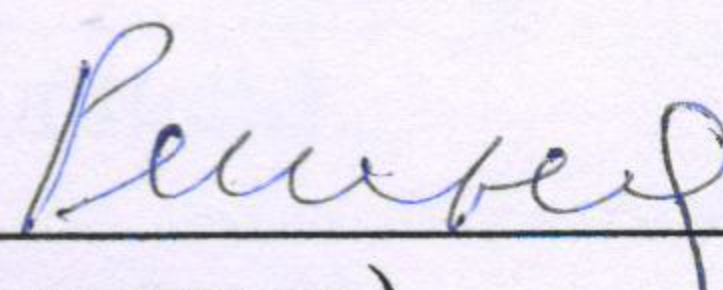
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Консервация и реставрация четверочастной промысловой
иконы середины XIX века северных областей России.

Исполнитель Тустановская Анастасия Руслановна.
(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

СОДЕРЖАНИЕ	1
ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Особенности четырехчастных промысловых икон середины 19 в. Северных областей России.....	7
1.1 Четырехчастные иконы: понятие, развитие, особенности	7
1.2 Содержание реставрируемого памятника иконописи	12
1.3 Северные иконы: понятие, развитие, особенности	19
Глава 2. Реставрационный паспорт	28
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	43
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	46

ВВЕДЕНИЕ

Исторический опыт свидетельствует о одной из самой высокой значимости религиозных ценностей, повлиявшие на развития культуры.

Иконопись сама по себе в целом является культурологически значимым и многогранным объектом для исследования, а отдельные её памятники представляют собой повышенный интерес в силу их отличительных особенностей. Реставрируемый объект относится к так называемым четырехчастным иконам, при этом обладает отличительными чертами Северной иконописи, которая в силу масштабов территории севера нашей страны развивалась по своему отличительному от всей русской иконописи пути. В силу особенностей местности и соответственно возможности использования тех или иных материалов, а также в силу разного влияния центра государства в целом на уклад северных народов северные иконы значительно отличаются и по образам, и по элементному составу самих икон, что обязательно должно быть учтено при реставрации подобных памятников. Таким образом **актуальность темы** обусловлена необходимостью выявления особенностей икон русского севера с дальнейшей целью реставрации памятника.

Для определения специфики проблем консервации и реставрации четверочастной промысловой иконы середины XIX в. Северных областей России, структурирования их многообразия и определения ведущих особенностей список литературы данной дипломной работы вмещает труды разного характера. Основные источники, прямо или косвенно связанные с темой, можно разделить на три группы: посвященные истории развития иконописи, атрибуции икон, а также процессу реставрации.

К первому вопросу обращались Н. Комашко, М. Евсеева, Л. Красилин в «История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность». Также основополагающим для работы выступает источник «История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век» Г. И. Вздорнова. И

конечно, «Древнерусская живопись. История Открытия и исследования» П. П. Муратова.

Среди трудов, посвященных атрибуции хочется выделить книгу О. Ю. Тарасова «Атрибуция как феномен культуры».

К числу литературы по реставрации особенно ценными являются работы: А. Б. Алешина «Реставрация станковой масляной живописи в России: Развитие принципов и методов»; Н. А. Гагмана «О некоторых проблемах реставрации древнерусской живописи»; О. В. Лелековой «Качество реставрации – забота общая»; Сборник научных трудов «Древнерусское искусство: исследования и реставрация».

Помимо прочего, необходимо было обратиться к исследованиям по истории, философии, истории религии, иконописи и творчеству религиозных деятелей. Религия используется в основных работах таких специалистов, как Н.А.Бердяев, П.С. Гуревич, И.И. Ильин, Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев, П.А. Флоренский. Эти авторы используют термины «социальный», «моральный» и «эстетический», чтобы связать художественную культуру и искусство.

М.Я. Сараф, Б.В. Сафронов, М. Шибаева. В историко-культурном аспекте христианство изучал В.Н. Топоров, Л.А. Успенский.

Методология и принципы исследования А.А. В творчестве Ароновой, Д.С. Лихачева отражен комплекс проблем духовной и материальной составляющих художественной культуры.

Общие вопросы древнерусской живописи исследовал М.В. Алпатов, В. Антонова, Ф. Буслаев, В. Лазарев, Г. Попов, Э. Смирнова, П.А. Флоренский. Богословские аспекты иконы изучали такие исследователи, как Н.А.Барская, В.В. Бычков, учитель Иосиф Волоцкий, преподобный Иоанн Дамаскин, преподобный Феофан Затворник, святитель Григорий Палама, А. Стрижев, И. Языков.

Несмотря на довольно большое количество работ по истории русской культуры и иконографии, в данной работе впервые предложена целостная характеристика объекта четырехчастной иконы середины XIX века с

образами: Богородица Ахтырская; Николай Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский. Предметом исследования выступают проблемы реставрации.

Целью данной дипломной работы является произвести атрибуцию и реставрацию четырехчастной иконы середины XIX века (илл.1).

Цель определяет постановку задач:

1. Рассмотреть особенности четырехчастных промысловых икон середины 19 в. северных областей России
2. Дать понятие четырехчастным иконам, рассмотреть их развитие и особенности;
3. Провести анализ образного содержания реставрируемой иконы и выявить особенности их иконографии;
4. Выявить специфику северной иконописи;
5. Проанализировать современное состояние вопроса о сохранении северных икон.
6. Провести консервацию и реставрацию иконы середины XIX века с образами: Богородица Ахтырская; Николай Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солунский.

Объектом исследования в данной работе является исторические и иконографические особенности северной промысловой иконописи XIX века.

Предметом исследования в данной работе будут являться искусствоведческие и физико-химические методы исследования, применённые в реставрации четверочастной иконы «Богородица Ахтырская; Николай Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский».

Методологической основой исследования в данной дипломной работе явились аналитический, исследовательский, историко-искусствоведческий и иконографический методы. При их исследовании были использованы учебные методические пособия, материалы научных конференций, научные статьи и труды, анализ и обобщение реставрационного опыта.

Практическая значимость дипломной работы заключена в том, что знания, полученные при изучении проблем северной промысловой иконописи помогут в выборе оптимальных методов и инструментов в процессе реставрации иконы.

Структура дипломной работы состоит из описания объекта, его исследования, цели и задач. Работа состоит из введения, одной главы, реставрационного паспорта, как приложения и заключения.

В реставрационном паспорте описывается процесс реконструкции, реставрации и консервации иконы, которая на протяжении 100 лет была подвержена различным изменениям, что послужило ее разрушениям на поверхности и привело к реставрации.

В приложении прилагается паспорт данной иконы и ее фотофиксация на протяжении всей реставрации.

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

Глава 1. Особенности четырехчастных промысловых икон середины 19 в. Северных областей России

1.1 Четырехчастные иконы: понятие, развитие, особенности

Особенностью четырехчастных икон является содержание иконы, которое раскрывается в четырех обособленных частях, то есть такая икона представляет собой четыре разных иконы, каждая из которых имеет свою сюжетную линию, написанную на одной доске. Икона разделена на четыре равные части, каждая из которых имеет своё название. Нередко, такая икона разделена в центре распятием, изображающим лик Христа или Его распятую фигуру. Чаще всего на иконе с распятием изображены деяния святых, когда каждая из четырех икон изображает какой-то момент их жизни и подвигов.

Традиция создания икон, состоящих из четырех частей, расположенных вокруг Распятия, восходит к древности. Четырехчастные иконы были издревле распространены в Византии, а на Руси появились в XIV–XV веках. Впервые иконы такого типа встречаются в Новгороде XV века. Распространение получили больше в XVI веке. «В новгородской иконописи иконы с четырехчастной композицией встречаются с XV века».¹ «Подлинной жемчужиной новгородской иконописи рубежа XIV-XV веков является происходящая из Георгиевской церкви четырехчастная икона Русского музея. Остается неясным, почему ее автор объединил на одной доске четыре не связанных друг с другом эпизода: Воскрешение Лазаря, Ветхозаветная Троица, Сретение, Иоанн Богослов, диктующий Прохору. Возможно, что это было обусловлено пожеланием заказчика. Все четыре сцены превосходно вкомпонованы в прямоугольник иконной доски»² (илл.2).

Четырехчастные иконы занимали исключительное положение в истории русской культуры, особый характер их образного строя, свидетельствующий

¹ Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода, XV век / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. – Москва: Наука, 1982. – с.360

² Лазарев, В. Н. Новгородская иконопись: [Альбом]. – Москва: Искусство, 1981. – с.26

о повороте культурно-мировоззренческих процессов в середине XVI в. от Средневековья к новому времени, привлекли внимание к ним значительного количества исследователей. Об этих памятниках писали почти все крупные историки и культурологи XIX в., среди них Д.А. Ровинский³, Ф.И. Буслаев⁴, Н.П. Кондаков⁵, О.И. Подобедова⁶, Е.Е. Голубинский⁷, Н.В. Покровский⁸ и многие другие.

Следующим пиком расцвета подобных икон стали XVIII–XIX века, когда иконы могли изготавливать не только монастырские мастерские, но и ремесленники, четырёхчастные иконы стали заказывать чаще, причём их делали для семейных молитвенных уголков, а состав образов определял будущий владелец. Многочастные иконы – не редкость особенно среди старинных образов 19 века.

Символическая соотнесенность четырех изображенных на иконе композиций не всегда вполне ясна; их соединение в одном произведении может быть связано с конкретными историческими обстоятельствами, например, с посвящением храма, для которого она была написана, и его приделов.

Чаще всего такие иконы использовались в домашнем богослужении и состояли из 4 образов с разными сюжетами. По сути они являлись небольшим иконостасом. Все они были написаны на одной доске и могли объединяться по разным признакам. Например, четырёхчастную икону «Материнство» составляли из 4 ликов Богородицы – Богоматери Оранты с образом Иисуса-младенца в утробе, Богоматери Одигитрии с Младенцем на левой руке, Богоматери Умиление, где Иисус-младенец касается щекой щеки матери, и

³ Ровинский, Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века / Д. А. Ровинский. Перепечатано с изд.: [СПб.], А. С. Суворин, 1903 – с.8–9

⁴ Буслаев Ф.И. Для истории русской живописи XVI столетия // Сочинения по археологии и истории искусства. Т.2. СПб., 1861, с.281–329

Буслаев, Ф. И. О русской иконе: Общ. понятия о рус. иконописи / Федор Буслаев. - [Репр. изд.]. – М.: Междунар. православл. фонд "Благовест", 1997. – 205 с.

⁵ Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк / Соч. Н. Кондакова. – СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905

⁶ Подобедова, О. И. Московская школа живописи при Иване IV: работы в Московском Кремле 40-х-70-х годов XVI в. – Москва: Наука, 1972. – 197 с.

⁷ Голубинский Е.Е. История русской церкви. Т.2 (первая половина тома). – М.: 1911, с.841–845.

⁸ Покровский, Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / [Соч.] Н.В. Покровского. – Москва: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. – IV, с.112-113

Богоматери Воспитание с Иисусом-отроком. Эти образы символизировали все этапы материнства – от зачатия до взросления ребёнка (илл.2). Это икона византийской письменности; Считается, что он был написан в VI веке, но на Руси он был впервые приобретен во второй половине XVII века недалеко от Минска. Как говорилось в одной из легенд икона была найдена прямо на дереве. Позже на территории обнаружения данной иконы был возведен храм в честь Успения Пресвятой Богородицы.

Состав четырехчастной иконы существовал разный. Это могли быть изображения евангельских сюжетов, поясных изображений святых, часто встречались иконы Богоматери. Также на четырехчастных иконах могли группировать сюжеты праздников, которые особо почитались в определённой местности.⁹

В качестве примера четырехчастной иконы с изображением евангельских сюжетов можно привести следующие иконы:

1) Четырехчастная икона (праздники) Воскрешение Лазаря, Троица, Сретение, Иоанн Богослов с Прохором (четырёхчастная икона). Размер: 103 x 76,5 x 2,1 см. Материал: Дерево, паволока, левкас, темпера. Новгород. Век: 1 пол. 15. Место хранения: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Изображены: Спаситель, Богородица, ангелы, праотцы, апостолы, Захария, Иосиф обручник, Иоанн Богослов, Прохор, праведный Лазарь (илл.3).

2) Четырехчастная икона Благовещенского собора Московского кремля. 190 × 151 см. Дерево, левкас, темпера. Середина XVI века. Автор: Истома Савин

3) Четырехчастная икона, находящаяся в Благовещенском соборе, территориально в интерьере расположена рядом с местным чином иконостаса. Это настоящий богословский трактат с содержанием богослужебных текстов с помощью древнерусской иконописи (илл.4).

⁹ Нацпроект «Культура» [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artefact.culture.ru/ru/subject/chetyrehchastnaya-ikona>

4) Четырехчастная икона: Архангел Михаил, Огненное восхождение пророка Илии, Богоматерь Одигитрия Шуйско-Смоленская, св. Никола и святые на полях. Поволжье, Первая половина XIX века (илл.5).

5) Четырехчастная икона: Спаситель, Богоматерь, архангел Гавриил, ангелы, апостолы, праведный Иосиф. Египет, 14 век (илл.6)¹⁰

6) Четырехчастная икона: Спаситель, Богоматерь, Иоанн Предтеча, ангелы, апостолы, праведный Симеон, пророчица Анна, пророк Моисей, пророк Илия(илл.7)¹¹

7) Четырехчастная икона: Спаситель, Богоматерь, ангелы, апостолы. 14 в., Египет (илл.8) ¹²

8) Четырехчастная икона: Спаситель, Богоматерь, апостолы, ангелы, великомученик Георгий, великомученик Димитрий. 14 в., Египет¹³ (илл.9).

9) Четырехчастная икона с избранными сюжетами. Итало-Критская школа. XVII в. (част.кол)¹⁴ (илл.10).

В качестве примера четырехчастной иконы с изображением поясных изображений святых можно привести следующие иконы

1) Икона конца XVвека. Никола, Богоматерь Знамение, Симеон Столпник, Иоанн милостивый из собрания А.В. Морозова ¹⁵ (илл.11)

¹⁰ Иконография восточно-христианского искусства: проект научного отдела факультета церковных художеств православного свято-тихоновского гуманитарного университет [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://icons.pstgu.ru/icon/3450>

¹¹ Иконография восточно-христианского искусства: проект научного отдела факультета церковных художеств православного свято-тихоновского гуманитарного университет [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://icons.pstgu.ru/icon/3451>

¹² Иконография восточно-христианского искусства: проект научного отдела факультета церковных художеств православного свято-тихоновского гуманитарного университет [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://icons.pstgu.ru/icon/3452>

¹³ Иконография восточно-христианского искусства: проект научного отдела факультета церковных художеств православного свято-тихоновского гуманитарного университет [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://icons.pstgu.ru/icon/3453>

¹⁴ «Православная икона. Традиция и современность» // "Музеи России" [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?43125>

¹⁵ Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода, XV век / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. – Москва: Наука, 1982. – с.539

2) Икона второй половины XV века. Никола, Илья Пророк, Параскева Пятница и Власий¹⁶ (илл.12).

3) Икона XV века (?). Богоматерь, Спас, Стефан и Никола¹⁷ (илл.13).

4) Четырехчастная (XIX в) (38 x 32 см) (Лондон, Британский музей) позолоченное деревянное панно с двумя вставками на реверсе; в центре – Распятие, на концах плеч креста – Дева Мария (слева) и Святой Иоанн (справа); над головой Христа поясная фигура Бога. Слева сверху – Богоматерь Казанская; сверху справа коронованный святой, облаченный в омофор XIX век (илл.14).

5) Реставрируемый объект – икона середины XIX века с образами: Богородица Ахтырская; Николай Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский (илл.1).

Четырехчастные иконы писались разными авторами и школами. Так, сохранилась «небольшая четырехчастная икона в Третьяковской галерее, вышедшая из мастерской Феофана»¹⁸, четверочастная икона, написанная в 1554 г. псковскими иконописцами Останей и Якушкой¹⁹ и многие другие.

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

¹⁶ Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода, XV век / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. – Москва: Наука, 1982. – с.434

¹⁷ Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода, XV век / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. – Москва: Наука, 1982. – с.361

¹⁸ Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – с.297

¹⁹ Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – с.476

1.2 Содержание реставрируемого памятника иконописи

Содержание четырёхчастных икон раскрывается в четырех обособленных частях, прочтение которых следует начинать с верхней левой части. Наш реставрируемый объект – это двухрядная четырехчастная икона с поясными образами:

Богородица Ахтырская (вверху слева);

Николай Мерликийский (вверху справа);

Архангел Михаил (снизу слева);

Дмитрий Солунский (снизу справа).

В центре композиции изображается Распятие Господа нашего Иисуса Христа. Крест установлен на лобном месте – Голгофе. Над распятием Сына Божия символически изображен Бог Отец. В страданиях Христа сопровождают святые.

Стоит отметить, что очень часто между Сыном Божия и Богом располагался парящий Бог Дух Святой. На нашем памятнике возможно этот элемент утрачен.

Верхний ряд достаточно часто встречается в четырёхчастных иконах. Например, Икона четырёхчастная с распятием в центре Богоматерь, Николай, Архангел Михаил, Георгий-победоносец (илл.15), четырехчастная икона с Распятием Христовым и четырьмя клеймами: «Богоматерь Казанская», «Николай Угодник», «Георгий Победоносец», «Дмитрия Солунский» (илл.16). Ахтырская так называемая икона Божией Матери – это икона Божией Матери, почитаемая в Русской Православной Церкви, расположенной территориально вблизи Ахтырки. Празднование данной иконы проходит 2 июля (по юлианскому календарю). По одной легенде, такая икона была впервые обнаружена и узнана 2 июля 1739 года. Благочестивый священник Покровской церкви в городе Ахтырка Василий Денисов (по другим из данных, Василий Данилов или Даниил Васильев) приобрел такую икону во время сенокоса в г. сад возле храма. Позже, после того, как она была приобретена, стали

происходить чудеса, и икону решили перенести в храм. После исследования в 1751 году Священный Синод решил «почтить эту святыню как чудотворную». По приказу императрицы Елизаветы Петровны был возведен каменный храм, предположительно по проекту Дмитрия Ухтомского, освященного в 1768 году.

Ахтырскую икону Пресвятой Богородицы неосуществимо спутать ни с одной другой иконой. На ней мы наблюдаем поясное изображение Богородицы, которая сложила руки в молитве перед Крестом с распятым Господом Иисусом Христом.

Следующим образом является образ Николая Мерликийского. Образ свт. Николая Чудотворца был на Русском Севере столь же любим и распространен, как и во всех областях России.²⁰ Здесь следует отметить, что скандинавская иконопись образует собственный пантеон самых почитаемых святых. Самым популярным был св. Николай. Практически в каждом храме стояла икона с портретом святителя Николая Чудотворца в местном ряду. Исключительным почитанием пользовались святые подвижники Зосима и Савватий фон Соловецкие, Антоний фон Сийский, Никодим Кожеозерский, Александр Ошевенский, праведники Артемий Веркольский и Прокопий Устьянский. Именно их изображения можно встретить на большинстве северных икон.

Как известно, почитание свт. Николая Мирликийского и его иконография появляются на Руси сразу же с принятием христианства, поскольку к этому времени они уже в достаточно развитом виде существовали как в Византийской империи, так и на христианском Западе.²¹ В итоге иконография святителя Николая развивалась на протяжении многих столетий. Святой Николай Чудотворец – самый почитаемый святитель на территории Руси с момента принятия христианства. Имеется очень развитая иконография

²⁰ А. А.. Иконография святителя Николая Чудотворца в иконописи Русского Севера XVII – XVIII вв. // «Правило веры и образ кротости». – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – 520 с.

²¹ Антонова В.И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства. Искусство европейской части СССР. М., 1976. С. 155–156.

данного святого. Возникновение новых образов взаимосвязано с конкретными примерами милостивой помощи Великого Чудотворца.

Самый древний и самый популярный вид святых икон - их поясница, выполненная в XI-XIII вв. Века создавались в византийском и русском искусстве.

Судя по сохранившимся памятникам в Древнем Киеве XI – XII вв. свт. Николай преимущественно изображался в двух заимствованных из Византии иконографических вариантах: прямоличное изображение святого в рост с книгой в левой руке, прижатой к груди, благословляющего правой, и такое же прямоличное изображение с аналогичным положением рук, но в поясном изводе. Именно в этих двух вариантах появляется иконография свт. Николая не без влияния киевских образцов в начале XII в. и в Великом Новгороде, а затем распространяется и на подвластных ему северных территориях, простиравшихся до Белого моря на севере и до Урала на востоке. Об этом свидетельствуют прежде всего каменные иконки XIII-XIV вв., найденные археологами в пределах Вологды и Белозерска, а также сохранившиеся памятники иконописи XIV-XVI вв.²²

Традиционные изображения святителя Николая Чудотворца - это его изображения с закрытым Евангелием в руках, а иконы святых с открытым Евангелием считаются более редкими. Подобные изображения в русской иконографии известны нам с XIII века. Евангелие, как говорит апостол Павел. Николай держит открытыми страницы тех страниц, с которых был взят текст услуги. Интерес к этой иконографии и ее распространению снизился в конце 18-19 веков. век.

Отразившееся в иконописной традиции Русского Севера приоритетное отношение к образу свт. Николая Чудотворца на протяжении веков в различных социальных слоях местного населения нашло свое выражение в многообразии памятников Никольской иконографии, запечатлевших путь

²² Смирнова Э.С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи [Текст] / Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; [редкол.: ред. и сост. Г. В. Попов]. – Москва: Наука, 1975. – с.81-105

исторической эволюции его восприятия и трактовки на разных этапах развития отечественной духовной культуры.

На данной иконе поясное изображение Николая Чудотворца, с благословенной правой рукой и закрытым Евангелием в левой руке. Святой облачен в пурпурное преступление, омофор - широкая длинная полоса ткани с крестами - символизирует власть епископа. Омофор - символ подобия епископа Христу в заботе и спасении людей, особой полноты божественной благодати и силы, данной ему за это.

Левая рука святого, держащего Евангелие, покрыта омофором и мантией - в знак уважения к словам Божьим.

В нижней части изображен Архистратиг Михаил на красном коне. «Архангела Михаила почитали на Руси как самого верного помощника в военном деле. Ему были посвящены многие храмы, князья, которые шли в поход, всегда прибегали к его заступничеству, его изображение формировалось на лбу шлема Ярослава Всеволодовича (начало XIII в.). Киевский летописец называет его князем ангельским и прославляет его борьбу с дьяволом. "

Архангел в Православии - высший ангел, руководивший ангельским воинством. Икона представляет собой иконографический тип «Князь Михаил», у его ног обычно изображался побежденный змей или дьявол, слева Михайловское Евангелие, справа кадило и копье. Так как часть памятника утрачена, то можно предположить, что иконописец изобразил Михаила в обычном его образе, змея мы не видим, копье или меч угадываются плохо. На то, что эти элементы ранее присутствовали на иконе, указывает то, что другие характерные элементы иконы Михаила-воевода присутствуют: мы видим Михаила с мощными крыльями, с развевающимся огненно-красным плащом, в левой руке Евангелие.

В целом на иконе он изображен решительным, а в волевой фигуре со строгим ликом наблюдается что-то грозное, вселяющее трепет, даже не учитывая своеобразную простоту письма. Здесь как будто воплощен идеал воинской доблести. И в клеймах, окружающих фигуру, преобладают изображения и

образы, которые усиливают роль воителя или мстителя. Композиция полна движения, силуэт фигур –быстрый и стремительный, цветовые удары – яркие и насыщенные. Художник с тактично применяет горки и архитектуру для правильной постановки композиции и для упрощения читаемости, которая обязана быть незаменимой чертой житийной иконы, рассчитанной на восприятие с расстояния.

Справа внизу на иконе изображен Дмитрий Солунский. По легенде Дмитрий Солунский, в 305 году н. э. принял назначение стать римским проконсулом Фессалоникийской области, от римского императора Валерия Максимиана, но вопреки ожидаемому результату отказался от государственной политики и стал открыто пропагандировать христианство. Император расправился с его последователями, а самого Дмитрия казнил. Византийский политический деятель Семеон Метафраст (в последствие причислен к лику святых) называл Дмитрия Солунского «вторым апостолом Павлом».

Образы Деметрия Салоникского часто встречаются в странах византийского культурного круга, только изображения св. Юрий Змаговалац сортируются по номерам. В Западной Европе поклонение Деметрию Салоникскому не было распространено, поэтому они практически неизвестны (за исключением произведений преимущественно итальянского происхождения, созданных византийскими или византийскими мастерами). Иконография Димитрия Салоникского изменилась вместе с общими тенденциями развития иконографии мучеников, с которой его часто изображали. Некоторые варианты изображений святого удивительно похожи на изображения великомученика. Георгия, который, скорее всего, послужил прототипом для образов Димитрия Салунского. Почитание и иконография Димитрия Солунского оказали влияние на почитание русских святых страстотерпцев Бориса и Глеба²³.

²³ Смирнова Э. С. Заметки о связях иконографии св. Димитрия Солунского и свв. благоверных князей Бориса и Глеба (мотивы уподобления) // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 6. — М.: Изд-во ПСТБИ, 2002. — С. 115–122.

Изображения Димитрия Солунского содержат большое количество иконографических версий, но всё равно имеют ряд общих черт. Святой обычно представлен безбородыми юношами с короткими прямыми, иногда вьющимися волосами; есть работы, где он изображен с усами и короткой бородкой. Первоначально Деметрий Салоникский изображался мучеником в патрицианской одежде. Нередко может встретиться изображение мученического венца в виде узкого обруча.

В иконописном подлиннике Греции начала восемнадцатого века о Димитрии Солунском говорится, что он «молод без бороды» («Ерминия» Дионисия Фурноаграфиота. Ч. 3. § 10. № 2). В иконописном подлиннике (XVIII в.) содержится подробное описание его облика: «святаго славнаго великомученика Димитрия Селунскаго, иже прободен в ребра копием, млад, вооружен доспех санкир с белилом, пернат верх празелен, препоясан ширинкою, в руке копие да свиток, а в левой меч в ножнах, колени голы, а в свитке писано: «Господи, не погуби град и людей, аще град спасеши, с ними и аз спасен буду, аще погубиши, с ними и аз погибну»».

Лазарев В.Н. в своих трудах говорил о том, что почитание Димитрия Солунского как воина Христова, сложившееся к одиннадцатому веку, повлияло на широкое распространение соответствующего иконографического извода²⁴; вероятно, этот процесс был обусловлен и развитием почитания святого как защитника Фессалоники от нашествий врага. Ранее была создана резная костяная икона (2-я пол. X в., Метрополитен-музей, Нью-Йорк) – один из тех редких вариантов одиночного изображения святого как воина, пример окончательно сложившейся иконографии Димитрия Солунского: святой изображен в анфас, облаченным в доспехи и плащ, в правой руке он держит копье, а левой рукой опирается на щит, за спиной наблюдается меч в ножнах.

²⁴ Лазарев, В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования / [АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР]. – Москва: Наука, 1970. – 343 с.

Иконография Деметрия Воина Фессалоникийского была очень обширной. Как и в случае с изображением Деметрия Мученика Салоникского, это чаще всего групповые изображения свв. воины. В таких произведениях Деметрий Фессалоникийский предстает членом небесной армии, в которую также входят мученики Себастии и арх. Майкл. Та же идея нашла отражение в памятниках, где святые воины представлены вдвоем или втроем, например, как в нашем реставрируемом объекте.

Стоит отметить, что Дмитрий Солунский не был особо любимым образом в русских иконах особенно на коне.

Однако подобное сочетание образов можно найти и на других иконах XIX века.

На аукционе в Германии в 2019 году была продана четырехчастная икона с аналогичным набором образов (илл.17)²⁵.

²⁵ Лот 911. Аукционная площадка [Электронный ресурс] Veryimportantlot <https://veryimportantlot.com/ru/lot/view/three-icons-two-of-the-four-fields-icon-with-grac-177278>

1.3 Северные иконы: понятие, развитие, особенности

История Русского Севера неразрывно связана с православной верой. Тут, в суровом краю выпестовывались особые характеры, здесь создавался уникальный творческий климат и для искусства. Но поскольку в прошлых веках искусство, как таковое, развивалось в тесном соприкосновении с религией, именно иконы Русского Севера составляют сегодня славу этому краю. Тут, иногда вдали от цивилизации, а иногда и в самом ее эпицентре рождались настоящие шедевры религиозной живописи – иконы Русского Севера.

Первые – и наиболее почитаемые – иконы Русского Севера были, несомненно, привозными. Роль «поставщиков» в данном случае играли прежде всего Новгород и Ростов, где уже в домонгольскую эпоху сложились собственные школы Северной иконописи. Так, из письменных источников нам известно, что в 1290 году в Успенский собор Великого Устюга была доставлена из Ростова икона «Богоматерь Одигитрия», встреченная горожанами с большими почестями. А, например, о Белозерской иконе Божией Матери (XII-XIII вв., ныне – в ГРМ) искусствоведы до сих пор спорят – происходит ли она из Новгорода или из Ростова. Черты той и другой школы в ней присутствуют.

Ехали на Север не только иконы, но также иконописцы, особенно если речь шла о каких-то крупных, «непереносимых» заказах. Самый известный пример тут – росписи Богородице-Рождественского собора Ферапонтова монастыря, выполненные москвичом иконописцем Дионисием.

Искусство Севера развивалось в особых исторических обстоятельствах. Земли Севера заселяли и осваивали выходцы из Новгорода и центральных районов России. Это послужило основой и фундаментом для определения ориентации искусства Севера в XIII – XVI веках на художественную культуру крупных средневековых центров такие, как Новгород, Ростов и Москва, о чём свидетельствует ряд произведений. Под влиянием новгородской школы находятся иконы «Богородица с младенцем и пророк Илия» из села Бухалово

на Кенозере, «Иоанн Златоуст» из Введенской церкви в селе Кузьмина на Княжстрове (обе со второй половины н. 15 век). веков) были нарисованы на красном фоне. В этих произведениях новгородское искусство сочетается с характерными типами лиц с резкими отблесками света, контрастными цветовыми сочетаниями. Произведения московской школы тяготеют к «Спасителю Вседержителю» XVI века из села Максимовский Каргопольского района и «Сошествию в ад» XVI века из села. Ненокса в Поморие. Икона из Неноксы покоряет гармонией многообразных цветовых сочетаний и торжественностью художественного строя.

В итоге северные иконы отличаются от икон Центрального региона империи тем, что они всегда как-бы немного отстают во времени, посему икону, написанную в 19 веке часто можно отнести к более раннему периоду.

Русский Север не дал однородной иконописной школы. Как о «школе» возможно говорить лишь о вологодской иконописи, но Вологда – это все-таки преддверие Севера, где, как в котле, сплывались традиции крупных исторических центров иконописи (Москвы и Новгорода по преимуществу) и народного искусства, создав особый изобразительный язык. Строгановская школа также стоит особняком, поскольку появилась сравнительно поздно, на рубеже XVI– XVII столетий, и питали ее почти исключительно московские ключи.²⁶

Искусствовед М.А. Реформатская, говоря о «северных письмах», отмечает: «В большинстве районов Севера не сложилось таких центров, которые были бы способны диктовать свои приемы целой округе, направляли усилия художников в единое русло, как это делали отчасти Вологда и в полной мере Москва и Новгород, Ростов и Тверь. Разрозненные и мелкие очаги иконописания были непохожи здесь друг на друга и разделены пустынными пространствами. Творчество возникало здесь порой самодеятельно, а самоучки-живописцы слабо представляли, что делают собраты по ремеслу в ближайших окрестностях. Многие области знали свою излюбленную манеру,

²⁶ Реформатская, М. А. Северные письма. – Москва: Искусство, 1968. – 45 с.

или „пошиб“, как говорили в старину собиратели икон, однако эти отличия были не слишком определенными и художественно принципиальными». ²⁷

Из «Очерков истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней» можно прийти к тому, что связано это также с тем, что «на русском Севере иконописью занимались как побочным ремеслом представители белого и черного духовенства, посадские жители и даже крестьяне. Работая в одиночку, кустарным способом, лишенные профессиональной выучки и среды, они, следовательно, не могли конкурировать с новгородскими иконописцами, а тем более не могли создать школы с четко выявленными стилистическими признаками. Поэтому к их работам вполне уместно применять термин «северные письма»». ²⁸

Термин «северные письма» появился в 19 веке. По словам Владимира Платонова, старообрядцы, собиравшие иконы в северных странах до иконного периода, называли группу икон, которая, как им казалось, не принадлежала ни к какой великой школе. Считалось, что это работа народных мастеров - обычно не очень умелых и не очень качественных. «На Севере долго сохранялись традиции, верность образцам. Даже в XVIII веке, когда во многих храмах старинные иконы стали заменять на произведения в реалистической манере (живоподобные), сказывалось влияние барокко. В северную живопись все это пришло значительно позже. Здесь было очень трепетное отношение к святыне, к образцу» ²⁹.

Э. С. Смирнова писала: «Нам представляется, что по отношению к изобразительному искусству Севера самым удачным остается термин „письма“, появившийся еще в XIX веке. Искусство огромного Севера распадалось на ряд таких писем... Нет «северной школы» («северных школ»),

²⁷ Реформатская, М. А. Северные письма. – Москва: Искусство, 1968. – 45 с.

²⁸ Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – с.282

²⁹ Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – 592 с.

а существует сложное, многообразное в проявлениях, разветленное искусство различных северных областей».³⁰

На севере России предпочитали простейшие иконографические изображения, и чем больше они их понимали, тем ценнее они были. Связь иконографии с жизнью и ее реальными потребностями была даже сильнее, чем в Новгороде, и здесь древние народные верования и языческие остатки обладали редкой жизненной силой. Следовательно, Николая уважали не только как покровителя плотников, но и как защитника бедных и преследуемых. Priority Flor и Laurel часто входили в линию Daisy, потому что в Карелии лошадь была священным животным, были случаи, когда лошадь приносили в жертву. Языковые фестивали существовали в Карелии до XIX века. Рядом с часовней Власиевских ставили горшки с молоком или приводили коров в храм, чтобы окропить святой водой. Илия был призван охранять стаи волков, Петр - для оказания необходимой помощи рыбакам, Евстафий и Трифон - для защиты от вредителей. Все перечисленные ранее святые причислялись к активным помощникам в повседневной работе, поэтому прибегали к своим изображениям. Любимым предметом был Деисус, олицетворявший идею заступничества и в глазах крестьянина являвшийся одним из наиболее эффективных способов прощения его грехов.

На бескрайних просторах севера России существует множество видов искусства со своими индивидуальными и характерными нюансами для каждого региона. Вологодское искусство действует как самостоятельное искусство с XIV века. Картина Обонежья больше похожа на художественную культуру Двинской земли, чем на Вологду. Двинские памятники не образуют стилистической группы, а пересекаются друг с другом, представляя северный вариант, северную ветвь новгородского искусства.

Памятники Обонежья (современная Карелия) более примитивны, но также и наиболее близки. Обонежская пятая издревле входила в состав Новгородской земли. Местная иконография этой появилась немного позже Подвинья, только

³⁰ Смирнова, Э. С. Живопись Обонежья XIV-XVI веков [Текст]. – Москва: Наука, 1967. – 188 с.

во второй половине XIV века и питалась в основном теми же новгородскими традициями и канонами.

Постепенно в северной части России сформировалось такое ремесло, как иконопись. Начали появляться поколения иконописцев, каждое со своими особенностями и традициями. Возникли объединения иконописцев. Одним из самых известных было Объединение мастеров скандинавских икон. Основная ценность их работы в том, что новые иконы копируются с оригиналов, передается иконописное мастерство.

Эти немногие иконописные школы в рамках Северной иконописи начали прогрессировать из-за появления Холмогорской с Важской епархии, во главе которой был не обделённый талантом архиепископ Афанасий. Он собрал двенадцать иконописцев и организовал артель в Холмогорах. Одним из самых талантливых из них являлся Погорельский Иван Васильевич (1677-1755), который, помимо иконных досок, копировал «тем же куштом слово в слово» полотна иконописца Степана Нарыкова, самой известной работой является портрет архиепископа Холмогорского и Важского Афанасия (1698г.). Благодаря ему было усилено строительство соборов и церквей, при архиерейском доме была созвана многочисленная артель иконописцев, мастера которой разбирали сложные сюжеты в иконографии и занимались переписью книг. Таким же отличившейся личностью можно назвать и основателя Антониево-Сийского монастыря Антония. Он самостоятельно занимался иконописью и основал известную иконописную мастерскую, в которой мастера смогли создать уникальный ценный свод иконописных образцов – Сийский иконописный подлинник.

К концу восемнадцатого века на Севере России началось культовое строительство, благодаря этому стала стремительно развиваться монументальная роспись храмов. Большее количество иконописных канонов отражено в фреске – изображались чтимые святые, сцены из Евангелия, города и монастыри, древнейшие строения, не сохранившиеся до наших дней. Роспись церквей выполнялась той же деревней и мастерами-живописцами.

Холмогорские мастера Семен и Василий Спиридоновы расписали Зосимо-Савватиевский предел Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря, а Онежская артель, возглавляемая И.И. Богдановым-Карбатовским, спроектировала несколько комплексов «небес» в деревянных церквях. Все это могло придать северным храмам особую красоту и подчеркнуть их неповторимость.

В Архангельске в девятнадцатом веке начали появляться частные мастерские иконописи. Принимались заказы на выполнение художественной церковной и иконостасной живописи. А преподавание иконописи в духовных учебных заведениях в Архангельске началось в конце XIX – начале XX вв.

Многие из этих атрибутов характерны для иконописи севера. Это универсальный образ, древняя действительность, наивность мысли и ее воплощение. Особого осязания искать бесполезно, но глубокая искренность, невинность и невинность здесь всегда очаровательны, в надписях часто чувствуется местный диалект, а украшение напрямую связано с предметами прикладного искусства. Изобразительное искусство. Лики святых в повседневной жизни. контролировать воздействие на местные сельские районы. В застывшем положении обычно изображают плоскую фигуру, занавес трактуется как прямая резкая линия, а заднее скольжение выполнено в простом увеличенном виде. Цветовая гамма теряет четкость и шумность новгородской палитры. В интерьере деревянных храмов преобладают спокойные и мутные тона, которые прекрасно сочетаются с мягкими красками северного пейзажа. Технически изображение северной живописи намного ниже, чем в Новгороде. У них корпус, хорошо проплавленная надпись, тонкий «движок» с широким отражением, окрашенный прозрачным слоем жидкой краски, иногда видны частички краски, поверхность неровная, опилок не требуется, доска обработана примерно. По словам автора этой хитроумной техники XVI века, все «банально», но все исполнено неповторимого шарма, присущего живому народному творчеству. Эти иконы отличаются невероятным мастерством и качеством рисунка. Например, на иконе Святой

Праведный Иов (конец 18 - начало 19 в. Из Виго-Лексинской общины) (рис. 18) мы видим, как не просто очерчены, а тщательно прорисованы узоры на одежде, мехе, локонах.

Однако в двадцатом веке термин «северные письма» наполнился новым содержанием. Искусствовед Мария Реформатская в своей монографии показала, что северное искусство очень своеобразно, но не примитивно. Термин «северные буквы» перестал быть уничижительным и стал применяться ко всем иконам, созданным северными мастерами.³¹

Сегодня это определение относится к памятникам, воздвигнутым на севере России. Это не только Карелия, но также Архангельская и Вологодская области, Мурманская область и северная часть Урала. Образ создан монахами из крупных религиозных и культурных центров и небольших монастырей на Соловках и Валааме. Эти картины писали священники и дьяконы. Третья категория - фермеры, в основном ремесленники. Искусство могло быть передано от мастера к ученику.

Как мы уже могли понять, северные иконы имеют свои стилистические, технологические и колористические особенности. Историческое своеобразие иконописи Севера России стало более понятным после выявления и изучения икон, сгруппированных по месту их существования на протяжении нескольких столетий. Есть реальная возможность отличить работы мастеров крупных художественных центров от местных иконописцев, разных по таланту и уровню профессиональной подготовки.

Объем памятников оказался настолько большим и сложным по композиции, что не на все возникшие вопросы еще можно ответить. Не все характеристики оказываются устойчивыми и приемлемыми, по мере расширения сравнительного материала, однако часть из них в целом уже считается устоявшимися для северной иконописи.

Чтобы наиболее полно отразить особенности северной иконы необходимо понимать технологию её создания. На примере иконы святителя Николая

³¹ Реформатская, М. А. Северные письма. – Москва: Искусство, 1968. – 45 с.

Чудотворца (конец XV века, из деревни Вегорукса) (илл.19) рассмотрим этапы работы иконописца: от выбора доски до готового изображения.

Здесь стоит отметить, что Николай Чудотворец был одним из любимых образов северных мастеров. В реставрируемом нами объекте также присутствует его образ.

Доска. На севере чаще всего выбирали сосну или липу: древесина должна быть мягкой, гладкой и пористой. Сзади дюбеля сделаны из твердых пород дерева, например, из дуба, чтобы предотвратить деформацию доски. Спереди был сделан вырез под названием ковчег. (илл.20).

2. На доску наклеивали ткань (паволоку) и наносили грунт (левкас – смесь клея и мела). У каждого мастера были свои секреты приготовления левкаса, свои пропорции. Затем доску вышкуривали до гладкости (илл.21).

3. На залевкашенной доске делали рисунок (прорись) (илл.22).

4. Золотили отдельные участки – нимбы и фон (илл.23).

5. Писали икону темперными красками, созданными на основе натуральных пигментов и яичной эмульсии (желток с добавлением воды и уксуса или вина). Сначала наносили основные цвета – «роскрышь» (илл.24)

6. Потом моделировали формы и одежды. Делали контуры и высветляли необходимые участки (илл.25).

7. Прорисовывали лик (илл.26).

8. Наносили ассист – специальное клейкое вещество, на которое наносится сусальное золото. Делали надписи (илл.27).

9. Покрывали лаком или олифой. Олифа пропитывала насквозь все красочные слои, скрепляя их между собой и с левкасом, и служила защитным слоем (илл.28).

На работу иконописцев несомненно влияли местные традиции народного творчества, воплощенные в резьбе по дереву, вышивке, пластике. Часто мастера на Севере использовали местные, а не привозные красочные пигменты. Так что на северных иконах можно увидеть: сосновое (очень редко еловое или липовое) основание,

северные декоративные орнаменты,
приглушенный вкус,
более заметная линия контура,
лаконичные и геометрические формы,
иногда упрощаем содержание изображения: нейтральный фон, меньше
деталей.

Эти особенности безусловно влияют и на сохранность икон и требования к их
консервации и реставрации.

Глава 2. Реставрационный паспорт

Год Поступле- ния: 2020	Вид Памятника: Икона 1	№ инвентарный памятника С-32
----------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования
Российский государственный гидрометеорологический университет

ПАСПОРТ реставрации памятника истории и культуры (движимого)

I. Типологическая принадлежность памятника

Вид памятников	Памятники изобрази- тельного искусства	Памятники приклад- ного и изобр-го искусства	Археоло- гические памятники	Докумен- тальные памятники	Прочие памятники истории и культуры
Определение, характер п-ка					
Икона	1	2	3	4	5

II. Место постоянного хранения, владелец памятника: частная коллекция.

III. Каталожные данные о памятнике	Примечания, уточнения
Наименование: икона	
Авторство: Н.х.	
Время создания: XIX век	Середина XIX века
Материал, основа: дерево, левкас	
Техника исполнения: темпера	
Размеры: 40,3 – 33,8 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 «1» сентября 2020 года.

V. ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ИСТОРИИ ПАМЯТНИКА, условиям хранения, предшествовавшим реставрациям и исследованиям, с указанием источника сведений

Историческая справка

Четырехчастная икона середины XIX века с изображением Ахтырской Богородицы; Николай Мерликинский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский. Иконки из четырех частей - это четыре разных значка, каждая из которых имеет свою историю, нарисованную на доске. Значок разделен на четыре равные части, каждая из которых имеет собственное имя. Часто такая икона делится посередине распятия и показывает лик Христа или его распятую фигуру. Икона распятия чаще всего изображает деяния святых, когда каждая из четырех икон изображает момент их жизни и свершения. Изучать прекрасное наследие севера России сложно, потому что его работы разрознены и разбросаны по обширной территории. Северная живопись основана на традициях художественных школ Новгорода, Москвы и Ростова. Технические и технологические особенности северной живописи остаются малоизученными. Большинство оборотных изображений написано на сосновых досках, а некоторые - на еловых. Фотографии Пуны и Каргополя, на которых в Париже используется толстая, рыхлая, нестабильная штукатурка, демонстрируют уникальность страны.

VI. СОСТОЯНИЕ ПАМЯТНИКА при поступлении в реставрацию

а) по визуальным наблюдениям:

Тыльная сторона:

Основа

Основа состоит из одной доски, предположительно хвойной породы деревьев, обработанной скобелем. Иконная доска была предположительно не верно создана, с нарушением технологии, выпиlena не из центра дерева, и как следствие она сильно скороблена. Волокна древесины относительно живописи расположены вертикально. Размер всей площади иконы 40,3х33,8х1,8 см. Коробление доски 2 см.

Из-за несоблюдения температурно-влажностного режима, термического воздействия на икону и отсутствия шпонок пошло коробление доски и появились две вертикальные трещины.

По всему периметру доски наблюдаются следы от жуков точильщиков. По всей поверхности видны обширные загрязнения и следы копоты. В центральной верхней части вбит гвоздь (d 0,3см).

Утраты:

1. Большой ожог в центральной части от начала левого края на расстоянии 10 см.
2. Большая группа ожогов в центре верхней части доски.
3. Трещина в нижней части доски, начиная от левого края на 5,5 см по всей длине тыльной стороны
4. Трещина в нижней части доски, начиная от левого края на 18,5 по всей длине тыльной стороны
5. Группа утрат древесины по нижней части от нижнего края на 9,5 см в диапазоне 8х2,5 см.
6. По всей поверхности наблюдаются небольшие следы механических повреждений (сколы, ожоги, царапины).

Шпонки

Встречные шпонки

Присутствуют пазы, сами шпонки отсутствуют. Длина верхнего паза 31 см, ширина 0,8 см. Длина нижнего паза 31, 7 см, ширина 0, 9 см. По всей площади присутствуют следы механических повреждений в виде царапин, сколов. По всей площади шпонок наблюдаются пылевые загрязнения темного цвета.

Торцы

1. Левый торец. Средняя ширина 1,7 см
- 2.Верхний торец. Средняя ширина 1,6 см
- 3.Нижний торец. Средняя ширина 1,8 см
- 4.Правый торец. Средняя ширина 1,7 см

По всей площади видны потертости, небольшие сколы, небольшие трещины, небольшие пятна краски серебряного цвета. Все торцы покрыты толстым слоем пыли.

Повреждения:

1. На верхнем торце утрата древесины 2,1х0,3 см
2. На нижнем торце группа небольших утрат древесины
3. На нижнем торце трещина по всей ширине торца
4. На правом торце группа небольших утрат древесины

Лицевая сторона

Ковчег отсутствует

Утрат основы не наблюдается, большие участки на лицевой стороне покрыты поздними перегрунтовками.

Грунт:

Авторский грунт:

Грунт левкас. Пожелтевший от времени, пористый. Толщина примерно 0,1 см. Паволока отсутствует. Связь грунта с основой плохая. По всей поверхности присутствует кракелюр с приподнятостями. Структура кракелюра различна: в верхней части произведения кракелюр преимущественно крупносетчатый, в нижней части преимущественно среднесетчатый сетчатый.

Реставрационный грунт:

Бело-желтого цвета, плотный, объёмный, заходит на авторскую живопись. Кракелюр отсутствует.

Утраты:

1. Большой скол грунта до основы по всему нижнему краю (по левому краю вверх на 4,3 см, по правому краю вверх на 7,2 см)
2. Большой вертикальный скол грунта до основы по всему правому краю шириной 0,8 см.
3. Вертикальный скол грунта до основы в правой части доски (длина 29,8 см; ширина верхней части скола 3,3 см, ширина нижней части скола 2,1 см)
4. Скол грунта до основы в правой части доски (под изображением Св.Николая), длина 4,7 см, ширина 2 см.
5. Вертикальный скол грунта до основы в левой части доски (по изображению Св. Богородицы), длина 9,6 см, ширина 1,7 см.
6. Круглый скол грунта до основы в центральной части доски (на изображении распятия Иисуса), длина 1,5 см, ширина 1,7 см.
7. Группа сколов грунта до основы по всему верхнему краю
8. Группа сколов грунта до основы по всему левому краю

Красочный слой:

Живопись выполнена яичной темперой, техника многослойная, фактурная. Толщина красочного слоя примерно 0,05 см. Связь красочного слоя с грунтом хорошая.

Повреждения:

1. По всей поверхности потертости красочного слоя.
2. Мелкосетчатый кракелюр по всему изображению.
3. Крупные утраты красочного слоя совпадают с утратами грунта.

Основные колера живописи:

Общая тональность иконы выполнена в светлых земляных тонах: охра, кадмий красный, кобальт синий, сиена, марс коричневый.

По периметру лицевой стороны наблюдаются поздние записи зеленовато-белого, серебряного, золотого цвета, просматриваемые из-под поздних перегрунтовок. Слой тонкий, кракелюра нет. Серебряные и золотые записи сохранились частично.

Покрывной слой:

Олифа тонкая. Сохранилась частично, потемнела.

Поверхностные загрязнения:

Общее пылевое загрязнение.

Дополнение к реставрационному паспорту 04.05.2021.

Утраты основы после удаления поздних перегрунтовок:

1. Большой овальный ожог в центре нижней части доски

Утраты основы:

1. По краям наблюдаются большие участки поздних перегрунтовок.
2. Присутствуют большие сколы в центральной части, восполненные реставрационной мастикой.
3. По верхней части доски находятся группы вздутия поверхности

=б) по данным лабораторных исследований:

) 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.	Исследуемый участок. Нижний правый край лицевой стороны (9,5 см от нижнего края)	• На исследуемом участке видно: грунт белого цвета, покрытый светло-зеленым материалом. • Большие утраты (потертости) красочного слоя • Многослойность фона (первое покрытие – серебряное, второе – золотое, третье – неизвестный материал) • Присутствуют осыпи грунта до деревянной основы, мелкие и незначительные • Незначительные вертикальные трещины • Фактура гладкая Заключение: грунт плотный, связь красочного слоя с грунтом удовлетворительная	Реставрационная мастерская кафедры «Реставрация живописи». РГГМУ. 10.10.2020 г. Приложение к паспорту	Тустановская А.Р.. студент IV курса кафедры «Декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи».
2.	Исследуемый участок: большой ожог в нижней части картины	На исследуемом участке видны:	Реставрационная мастерская кафедры	Тустановская А.Р.. студент IV курса кафедры «Декоративно-

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.			
		- Ожог глубокий, сильная утрата древесины - Из-за ожога началось плавление красочного слоя - Из-за термального воздействия началось вздутие грунта и мелкосетчатый кракелюр красочного слоя - Покрывной слой от серебристого до золотого - Покрывной слой присутствует частично, тонкий - Левкас плотный, толстый - Деревянная основа гладкая, светлая - Присутствуют потертости по всей поверхности Заключение: Из-за сильного термального воздействия(ожога) начались вздутия красочного слоя и верхних слоев левкаса. Связь красочного слоя с грунтом удовлетворительная. Связь грунта с основой удовлетворительная.	«Реставрация живописи». РГГМУ. 10.10.2020 г. Приложение к паспорту	прикладного искусства и реставрации живописи».

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.			
3.	Исследуемый участок: нижний правый угол лицевой части	На исследуемом участке видны: • Большая утрата грунта до деревянной основы • Основа дерева от охры до коричневого • Волокна древесины идут вертикально относительно живописи • Структура деревянной основы гладкая • Связь грунта с основой хорошая • Грунт плотный, пористый, от белого до светлой охры • По всей поверхности присутствуют потертости Заключение: предположительно на этом месте был ожог, который привел к большому разрушению левкаса . Связь грунта с основой удовлетворительная. Связь красочного слоя с грунтом удовлетворительная.	Реставрационная мастерская кафедры «Реставрация живописи». РГГМУ. 10.10.2020 г. Приложение к паспорту	Тустановская А.Р.. студент IV курса кафедры «Декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи».

в) общее заключение о состоянии памятника: Икона поступила на реставрацию после плохой реставрации. На поверхности иконы наблюдаются вздутия, многочисленные грядки и утраты левкаса. Поверхность иконы находится под слоем поздних перегрунтовок. Икона нуждается в проведении полного комплекса реставрационных мероприятий.

«10» октября 2020г.

ф.и.о., должность, подпись

VII. ПРОГРАММА ПРОВЕДЕНИЯ РАБОТ И ЕЕ ОБОСНОВАНИЕ

Программа составлена на основании Задания на реставрацию, выданного Реставрационным Советом

а) Состав и последовательность реставрационных мероприятий:

Лицевая сторона

- а) Укрепить красочный слой с грунтом по всей поверхности.**
- б) Удаление поздних перегрунтовок**
- с) Восполнить утраты основы.**
- д) Восполнить утраты авторского грунта.**
- е) Удалить стойкие поверхностные загрязнения.**
- ф) Утонить и выровнять покрывной слой.**
- g) Восполнить утраты красочного слоя.**
- h) Покрыть икону реставрационным лаком.**

Тыльная сторона

- а) Удалить нестойкие поверхностные загрязнения.**
- б) Восполнить трещины и утраты основы.**

Программа утверждена: на реставрационном совете «26» сентября 2020 г.

подпись

VIII. ИЗМЕНЕНИЯ ПРОГРАММЫ И ИХ ОБОСНОВАНИЯ

Изменения программы утверждены

« » г.

_____ подпись

IX. ПРОВЕДЕНИЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

№ п/п	описание операций с указанием метода, технологии, рецептур, материалов и инструментов, выполнения сопровождающих иллюстративных материалов	даты начала и окончания операции	подписи руководителя и исполнителя работ
1	2	3	4
1.	Проведен визуальный осмотр памятника. Составлено описание сохранности.		
2.	Фотофиксация произведения до реставрационного вмешательства, в прямом и боковом освещении. Общий вид лицевой и тыльной стороны и фрагменты. В дальнейшем фотофиксация проводилась на всех этапах реставрационных мероприятий.		
3.	Проведение общего укрепления грунта и красочного слоя. 1. По всей поверхности 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°C) через слой газетной бумаги. 4. Запрессовывание всей поверхности иконы мешочками с песком.		
4.	Снятие профилактической заклейки, удаление бумаги и остатков клея при помощи натуральной губки, с протиранием поверхности насухо марлей. Общее укрепление прошло успешно, поверхность зафиксирована.		

5.	Отработка методики пробного удаления поздних перегрунтовок на контрольном участке в левом нижнем углу. 1. Компресс, смоченный в теплой воде и постепенное утоньшение скальпелем – результата нет. 2. Пинен + этиловый спирт (4:1) – результата нет. 3. Пинен + этиловый спирт (1:1) – результата нет. 4. Ящик Петтенкофера + этиловый спирт – результата нет. 5. Спирт + димексид (1:1) – результата нет. 6. Удаление «в сухую» скальпелем – результат частичный. Применением всех компрессов нецелесообразно, так как растворители проникают глубоко в структуру мастиковки и задевают авторский слой. С связи с этим реставрационным советом было принято удалять перегрунтовки механическим способом «в сухую», с использованием острого скальпеля. Реставрационным советом было принято удалить поздние переагрунтовки по всей поверхности, так как они перекрывали авторскую живопись.		
6.	Удаление поздних перегрунтовок по всей поверхности велось по отработанной методике. Острым кончиком скальпеля поддевался кусочек грунта и удалялся с поверхности произведения. Работа велась под наблюдением в микроскоп. Мелкие частички смахивались с поверхности мягкой синтетической кистью. Удалилось 97% поздних перегрунтовок. Перегрунтовки находящиеся глубоко в фактуре живописи, проникли в структуру касочного слоя и не поддаются удалению.	19.04.2021-03.05.2021	

	После расчистки были обнаружены утраты грунта и древесины, ожоги. Дополнение к описанию	04.05.2021	
7.	Удаление сажи и копоти в местах ожогов. Удаление было проведено механическим путем при помощи скальпеля и ватным тампоном с водой. - Расчистка прошла успешно Проба №2 Вода + ватный тампон - положительный результат, удаляется с поверхности легко. - Удалилось 100% загрязнения		
8.	Восполнение утрат древесины с лицевой стороны древесными опилками с 15% 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 стоматологического шпателя. После высыхания, места восполнения утрат обрабатывались мелкозернистыми наждачными бумагами.		
9.	Подведение реставрационного грунта. Использовался 6% кроличий клей и отмученный мел. Замешивался теплый клей и мел, оба компонента были соединены до консистенции жидкой сметаны. Полученная реставрационная мастика укладывалась на места утрат мастихином. После того, как мастиковка высохла, были аккуратно зашлифованы неровности и лишние слои, выходящие за пределы утрат. Для этого использовался отшлифованный кусок пробкового дерева. Расчистка завершена смоченным в воде и туго отжатым ватным тампоном.		

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

№ п/п	Дата	Наименование иллюстративного материала; характер и условия выполнения	Кол-во	Место хранения и архивный №
		Общий вид лицевой стороны		
1.	25/09/2020.	Общий вид лицевой стороны до реставрации в прямом освещении	1	
2.	25/09/2020.	Общий вид лицевой стороны до реставрации в боковом освещении	1	
3.	22/02/2021.	Общий вид лицевой стороны после консервации в прямом освещении	1	
4.	22/02/2021.	Общий вид лицевой стороны после консервации в боковом освещении	1	
5.	12/03/2021	Общий вид лицевой стороны после пробного утоньшения лаковой пленки в прямом освещении	1	
6.	12/03/2021	Общий вид лицевой стороны после пробного утоньшения лаковой пленки в боковом освещении.	1	
	11/05/2021	Общий вид лицевой стороны в процессе удаления лаковой пленки	1	
	17/05/2021.	Общий вид лицевой стороны после полного удаления лаковой пленки по всей поверхности с контрольными участками.	1	
		Общий вид лицевой стороны после полного удаления лаковой пленки по всей поверхности		

1.	25/09/2020.	Фрагмент лицевой стороны № 1 Верхний левый угол. Фрагмент лицевой стороны до реставрации в прямом освещении	1 1	
2.	25/09/2020.	Фрагмент лицевой стороны до реставрации в боковом освещении	1	
3.	22/02/2021.	Фрагмент лицевой стороны после реставрации в прямом освещении	1	
4.	22/02/2021.	Фрагмент лицевой стороны после консервации боковом освещении	1	
5.	12/03/2021	Фрагмент лицевой стороны после консервации боковом освещении	1	
6.	11/05/2021	Фрагмент лицевой стороны после пробного утоньшения лаковой пленки прямом освещении с контрольным участком.	1 1	
7.	17/05/2021	Фрагмент в процессе удаления лаковой пленки по всей поверхности с контрольными участком. Фрагмент после полного удаления лаковой пленки по всей поверхности.		
1.	25/09/2020.	Фрагмент лицевой стороны № 2 Нижний левый угол. Фрагмент лицевой стороны до реставрации в прямом освещении	1 1	
2.	25/09/2020.	Фрагмент лицевой стороны до реставрации в боковом освещении	1	
3.	22/02/2021.	Фрагмент лицевой стороны после реставрации в прямом освещении .	1	
4.	22/02/2021	Фрагмент лицевой стороны после консервации боковом освещении.	1	
5.	12/03/2021	Фрагмент лицевой стороны после пробно-го утоньшения лаковой пленки прямом освещении с контрольным участком.	1 1	
6.	11/05/2021	Фрагмент в процессе удаления лаковой пленки по всей поверхности с контрольными участком.		
7.	17/05/2021	Фрагмент после полного удаления лаковой пленки по всей поверхности		

		Общий вид тыльной стороны		
1.	25/09/2020	Общий вид тыльной стороны до реставрации в прямом освещении	1	
2.	25/09/2020.	Общий вид тыльной стороны до реставрации в боковом освещении	1	
3.	06/10/2020	Общий вид тыльной стороны после пробной расчистки загрязнений в прямом освещении	1	
4.	06/10/2020	Общий вид тыльной стороны после пробной расчистки загрязнений в боковом освещении	1	
5.	02/11/2020.	Общий вид тыльной стороны после расчистки загрязнений в прямом освещении	1	
6.	02/11/2020.	Общий вид тыльной стороны после расчистки загрязнений в боковом освещении.	1	
7.	28/02/2021.	Общий вид тыльной стороны после расчистки загрязнений в боковом освещении.		
8.	28/02/2021	Общий вид тыльной стороны после реставрации в прямом освещении.		
	28/02/2021	Общий вид тыльной стороны после реставрации в боковом освещении.		
		Фрагмент тыльной стороны № 1		
		Верхний правый угол.	1	
1.	25/09/2020	Фрагмент до реставрации в прямом освещении	1	
2.	25/09/2020	Фрагмент до реставрации в боковом освещении	1	
3.	06/10/2020	Фрагмент в процессе реставрации в прямом освещении	1	
4.	28/02/2021	Фрагмент в процессе реставрации в боковом освещении	1	
		Фрагмент в процессе реставрации после расчистки загрязнений .	1	

XI. РЕЗУЛЬТАТЫ ПРОВЕДЕННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

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

1. Укреплен красочный слой с грунтом по всей поверхности.
2. Удалены поздние перегрунтовки
3. Восполнены утраты основы.
4. Восполнены утраты авторского грунта.
5. Удалены стойкие поверхностные загрязнения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основной темой дипломной работы является исследование иконографии и реконструкции четверочастной промысловой иконы «Богородица Ахтырская; Николай Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский». В ходе исследования была подробно рассмотрена история возникновения и развития иконографических образов четверочастных икон и определена специфика формирования северной иконы.

На основании проведенного исследования поставленные задачи решены и получены следующие выводы:

Четырехчастная икона – икона, содержание которой раскрывается в четырех обособленных частях, то есть такая икона представляет собой четыре разные иконы, каждая со своим сюжетом, писанные на одной доске. Икона разделена на четыре равные части, каждая из которых имеет своё название. Нередко, такая икона разделяется по центру распятой фигурой Христа.

Символическая соотнесенность четырех изображенных на иконе композиций не всегда вполне ясна. По сути они являлись небольшим иконостасом. Все образы были написаны на одной доске и могли объединяться по разным признакам. Состав четырехчастных икон разный. Это могли быть изображения евангельских сюжетов, поясных изображений святых, часто встречались иконы Богоматери, могли группироваться сюжеты праздников, которые особо почитались в определённой местности.

Идейное содержание подобных памятников чрезвычайно сложно, так как символика образов и в целом произведения обычно емкие и могут рассматриваться на разных уровнях. Наш реставрируемый объект – это двухрядная четырехчастная икона с поясными образами:

1. Богородицы Ахтырская (вверху слева);
2. Николая Мерликийского (вверху справа);
3. Архангела Михаила (снизу слева);
4. Дмитрия Солунский (снизу справа).

В центре композиции изображается Распятие Господа нашего Иисуса Христа. Крест установлен на лобном месте – Голгофе. Над распятием Сына Божия символически изображен Бог Отец. В страданиях Христа сопровождают святые. Стоит отметить, что очень часто между Сыном Божия и Богом располагался парящий Бог Дух Святой. На нашем памятнике возможно этот элемент утрачен.

Следует отметить, что в северной иконографии сформировался пантеон наиболее почитаемых святых. Самым популярным был Святой Николай. Икона с изображением святителя Николая Чудотворца была в поместном ордене почти каждого храма. Из этого пантеона икон присутствует только Святой Николай Чудотворец, что позволяет сделать вывод, что это копия или попытка реставрации иконы, характерной не для северных территорий, а в ее первоначальном северном виде. Последнее вполне реально, так как по различным источникам «перекрытие» древнейших икон на Севере вполне было распространено.

Однако с другой стороны отдаленность, «законсервированность» Северных территорий дала тот самый эффект, благодаря которому религиозная живопись, то есть иконопись получила свое собственное русло движения, которое сегодня именуется «северные письма» или «северные иконы».

есомненно, на творчество северных иконописцев повлияли местные традиции народного искусства, воплощенные в резьбе, вышивке и скульптуре. Художники с севера часто использовали местные, а не импортные цветные пигменты.

Среди особенностей северных икон можно выделить следующие:

- сосновое (очень редко еловое или липовое) основание,
- северные декоративные орнаменты,
- приглушенный колорит,
- более заметную контурную линию,
- лаконичные и геометричные формы,

– иногда упрощение содержания образа: нейтральный фон, меньше деталей.

Выявленные особенности безусловно влияют и на сохранность икон и требования к их консервации и реставрации.

Здесь стоит отметить, что Север богат на реставраторов и идейных в этом плане людей. В рамках исследования мы ознакомились с работой и техникой Александра Байера, Мария Смирновой и других.

В работе также затронут вопрос о роли в сохранении икон спора Церкви и защитников искусства. Большинство реставраторов считают, что столь ценные образцы древней иконографии должны храниться в музее в особых условиях, а не передаваться в церкви, где практически невозможно создать необходимые условия для хранения, что подтверждает наше описание возможного уничтожения иконографии. икона. хранить в ненадлежащих условиях.

Нашему реставрационному объекту, правда, свойственны в основном другие повреждения, вызванные в основном следствиями огня.

При этом выявленные в ходе атрибуции особенности подобных икон помогли определить наиболее эффективную программу реставрационных мероприятий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1978. - 331 с.
2. Антонова В.И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства. Искусство европейской части СССР. М., 1976. С. 155–156.
3. Батхель Г. С. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора (данные реставрации) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. – М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. – С. 236–245.
4. Буслаев Ф.И. Для истории русской живописи XVI столетия // Сочинения по археологии и истории искусства. Т.2. СПб., 1861, с.281–329
5. Буслаев, Ф. И. О русской иконе: Общ. понятия о рус. иконописи / Федор Буслаев. - [Репр. изд.]. – М.: Междунар. православ. фонд "Благовест", 1997. – 205 с.
6. Голубинский Е.Е. История русской церкви. Т.2 (первая половина тома). – М.: 1911, с.841–845.
7. Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера / отв. ред. Г. В. Попов. – М.: Наука, 1989. – 377 с.
8. Иконы Русского Севера: Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье: ст. и материалы / ред.- сост. Э. С. Смирнова. – М.: Северный паломник, 2005. - 352 с.
9. Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля = The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: К 500-летию уникального памятника русской культуры. – М.: Искусство, 1990. – Стр. 61-64, табл. 178-186.

10. Кольцова, Т. М. Северные иконописцы: опыт биобиблиогр. слов. / Т. М. Кольцова. – Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1998. – 192 с.
11. Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк / Соч. Н. Кондакова. – СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905
12. Лазарев, В. Н. Новгородская иконопись: [Альбом]. – Москва: Искусство, 1981. – 199 с.
13. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века: монография / В. Н. Лазарев. – [3-е изд.]. – Москва: Искусство, 2000. – 537 с.
14. Лазарев, В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования / [АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР]. – Москва: Наука, 1970. – 343 с.
15. Мальцева, О. Н. Иконописная мастерская Антониево-Сийского монастыря в XVII веке / О. Н. Мальцева // Погибшие святыни. Охраняется государством. - Ч. 3. - СПб., 1996. - С. 58-72.
16. Мальцева, О. Н. Сийский иконописный подлинник. Новые материалы об иконописной мастерской Антониев-Сийского монастыря XVII века / О. Н. Мальцева // Религия в истории и культуре : сб. науч. тр. ГМИР. - СПб., 1993. - С. 19-34.
17. Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – С. 270–292.
18. Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона из Благовещенского собора Московского Кремля и московская иконопись конца 1540 – 1550-х годов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М., 1995.

20. Маркина Н. Ю. К проблеме изучения иконы «Четырехчастная»: история изучения «Дела дьяка Висковатого» и живописи грозненского времени // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. II. Материалы научной конференции 1991. – М.: [АЛЕВ-В], 2000. – С. 90–103.
21. Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011. – 592 с.
22. Подобедова, О. И. Московская школа живописи при Иване IV: работы в Московском Кремле 40-х-70-х годов XVI в. – Москва: Наука, 1972. – 197 с.
23. Подлинник иконописный / Изд. С. Т. Большакова; Под ред. А. И. Успенского. – Москва: Паломник, 1998. – 247 с.
24. Покровский, Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / [Соч.] Н.В. Покровского. – Москва: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. – IV, 172 с.
25. Правило веры и образ кротости. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – 520 с.
26. Пуцко В. Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. – М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. – С. 218–235.
27. Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: мат. конф. 13-17 июня 1995 г. / сост. Т. М. Кольцова. – Архангельск: ВХНРЦ, 1995. – 207 с.
28. Реставрация и исследование памятников культуры Русского Севера: сборник статей / [редкол.: В. В. Бабияк, М. И. Мильчик, А. А. Рыбаков]. – Вологда: Арника, 2011. – 398 с.

29. Реставрация икон: Метод. рекомендации / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря; [М. В. Наумова и др.]. - М.: Эгинс, 2001. – 143 с.
30. Реформатская, М. А. Северные письма. – Москва: Искусство, 1968. – 45 с.
31. Ровинский, Д. А. Обзор иконописания в России до конца XVII века / Д. А. Ровинский. Перепечатано с изд.: [СПб.], А. С. Суворин, 1903 – 174 с.
32. Рыбаков А.А. Иконография святителя Николая Чудотворца в иконописи Русского Севера XVII – XVIII вв. // «Правило веры и образ кротости». – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – 520 с.
33. Северные письма. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств: каталог / сост. О. Н. Вешнякова, Т. М. Кольцова. - Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1999. – 126 с.
34. Смирнова Э.С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – М., 1975. – с. 81-105
35. Смирнова, Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов. Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века / Э. С. Смирнова. - М.: Северный паломник, 2004. – 508 с.
36. Смирнова, Э. С. Иконопись Архангельского края: пути развития и стилистические варианты / Э.С. Смирнова // Иконы Русского Севера: Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье / ред.-сост. Э. С. Смирнова. – М.: Северный паломник, 2005. - С. 4-32.
37. Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода, XV век / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. – Москва: Наука, 1982. – 575 с.

38. Смирнова Э.С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи [Текст] / Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; [редкол.: ред. и сост. Г. В. Попов]. – Москва: Наука, 1975. – 447 с.

39. Смирнова Э. С. Заметки о связях иконографии св. Димитрия Солунского и свв. благоверных князей Бориса и Глеба (мотивы уподобления) // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 6. – М.: Изд-во ПСТБИ, 2002. – С. 115–122.

40. Смирнова, Э. С. Живопись Оболенья XIV-XVI веков [Текст]. – Москва: Наука, 1967. – 188 с.

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

42. Щуров, Г. С. Очерки истории культуры Русского Севера, 988-1917 / Г. С. Щуров; [вступ. ст. Ю. Ф. Лукина]. – Архангельск: Правда Севера, 2004. – 551 с.

43. Иконография восточно-христианского искусства: проект научного отдела факультета церковных художеств православного свято-тихоновского гуманитарного университет [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://icons.pstgu.ru/icon/3453>

44. Лот 911. Аукционная площадка [Электронный ресурс] Veryimportantlot <https://veryimportantlot.com/ru/lot/view/three-icons-two-of-the-four-fields-icon-with-grac-177278>

45. «Православная икона. Традиция и современность» // "Музеи России" [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?43125>

46. Нацпроект «Культура» [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artefact.culture.ru/ru/subject/chetyrehchastnaya-ikona>

47. Северные письма // 100 символов Карелии
[Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rk.karelia.ru/special-projects/100-simvolov-karelii/severnye-pisma-72/>

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
«ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ».**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Четверочастная икона середины XIX века «Богородица Ахтырская; Николай
Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский»

Основа: доска, левкас

Техника исполнения: темпера.



Размеры: 40,3 – 33,8 см

**ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ФИЗИКО-ХИМИЧЕСКИЕ И ОПТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Тустановская А.Р.

группа № РБ-17-1

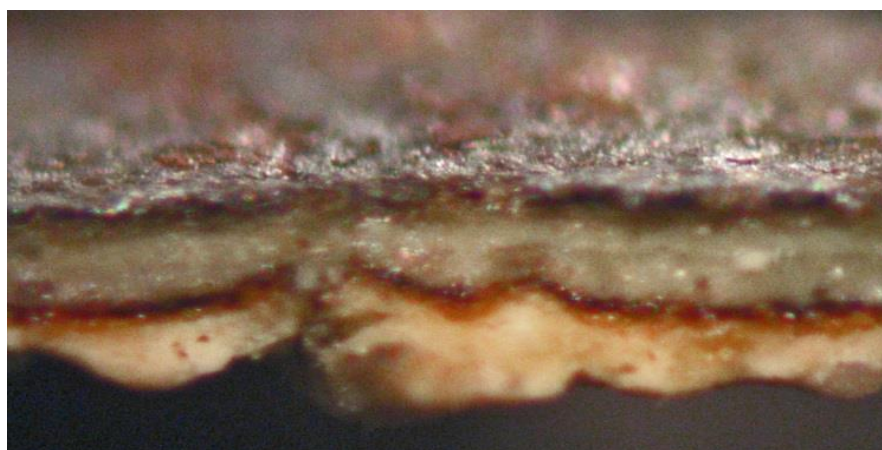
Руководитель ВКР: Регинская Н. В.

Санкт-Петербург, 2021.



Ил. 1. Общий вид образца пробы с лицевой стороны

Стратиграфия образца.



Ил. 2. Фотофиксация образца пробы с боковой стороны

5. Слой алюминиевой фольги на масляном связующем.
4. Слой потали или бронзы на масляном лаке.
3. Белый слой – свинцовые белила, масло.
2. Масляный лак, металлизированное покрытие утрачено.
1. Гипс и цельное яйцо.



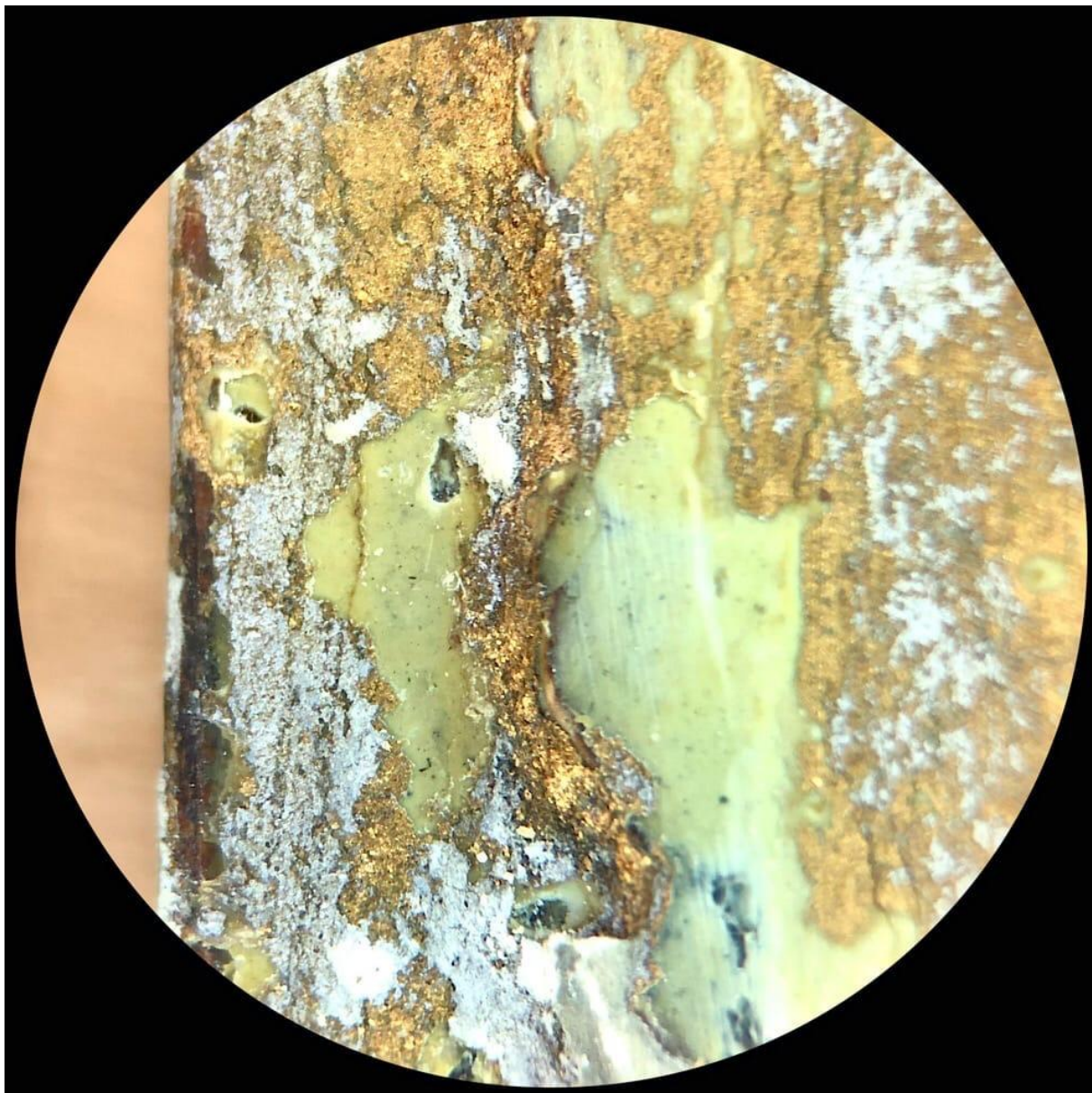
Ил. 3 Участок механического повреждения от термического ожога свечи в нижней центральной части иконы.

1. Глубокий ожог с сильной утратой древесины
2. Из-за ожога началось плавление красочного слоя
3. Из-за термального воздействия началось вздутие грунта и мелкосетчатый кракелюр красочного слоя
4. Покрывной слой от серебристого до золотого
5. Покрывной слой присутствует частично, тонкий
6. Левкас плотный, толстый
7. Деревянная основа гладкая, светлая
8. Присутствуют потертости по всей поверхности



Ил. 4. Участок механического повреждения в нижней правой части иконы.

1. Большая утрата грунта до деревянной основы
2. Основа дерева от охры до коричневого
3. Волокна древесины идут вертикально относительно живописи
4. Структура деревянной основы гладкая
5. Связь грунта с основой хорошая
6. Грунт плотный, пористый, от белого до светлой охры
7. По всей поверхности присутствуют потертости



Ил. 5 Участок с поздними записями в левой части иконы.

1. На исследуемом участке видно: грунт белого цвета, покрытый светло-зеленым материалом.
2. Большие утраты (потертости) красочного слоя
3. Многослойность фона (первое покрытие – серебряное, второе – золотое, третье – масляный грунт на свинцовых белилах)
4. Присутствуют осыпи грунта до деревянной основы, мелкие и незначительные
5. Незначительные вертикальные трещины
6. Фактура гладкая

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
«ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ».**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Четверочастная икона середины XIX века «Богородица Ахтырская; Николай
Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский»

Основа: доска, левкас

Техника исполнения: темпера.



Размеры: 40,3 – 33,8 см

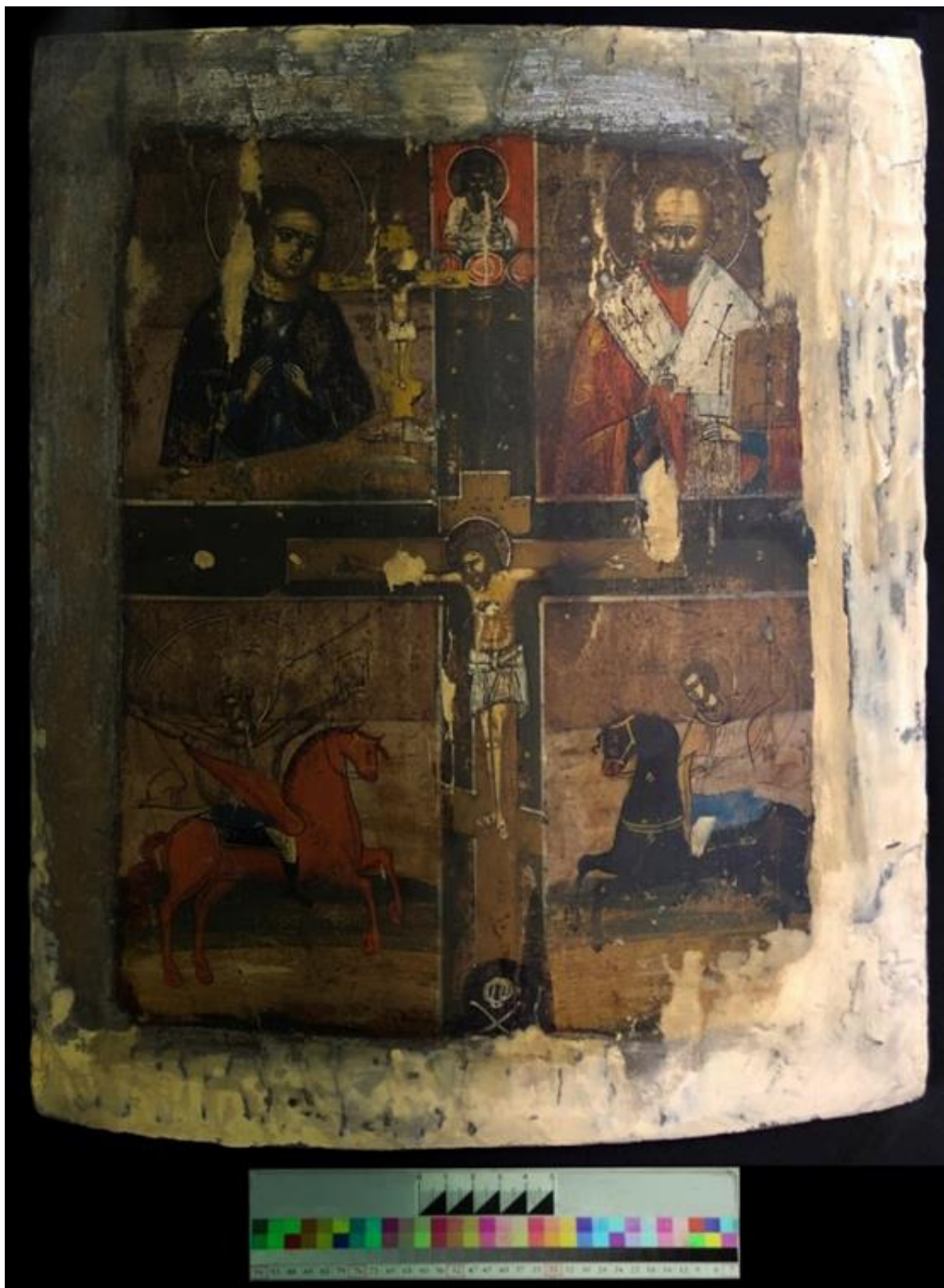
**ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ОБЩИЙ ВИД ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ**

Тустановская А.Р.
группа № РБ-17-1

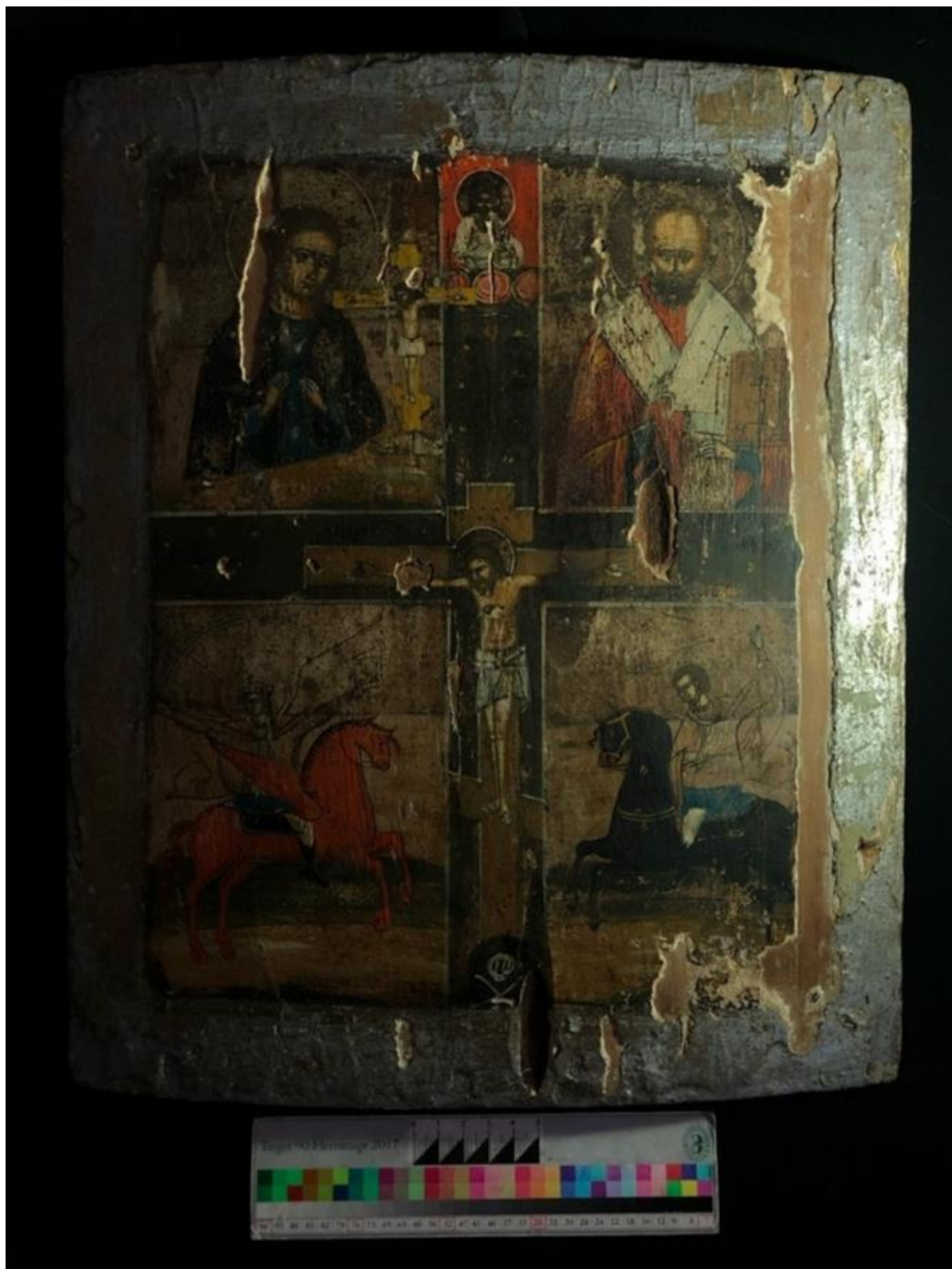
Руководитель ВКР: Регинская Н. В.
Санкт-Петербург, 2021.



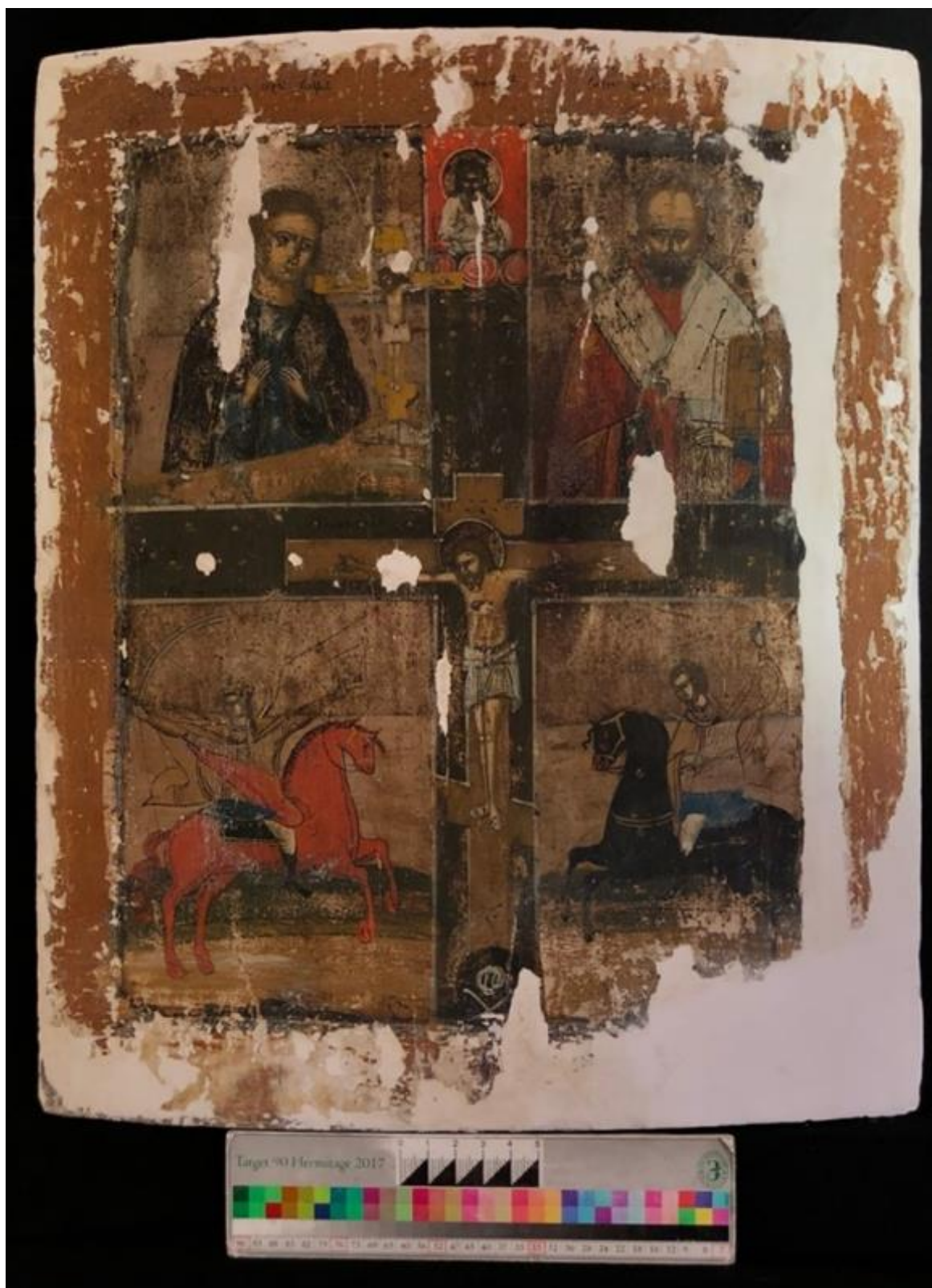
Ил. 6. Фотофиксация лицевой стороны иконы до реставрации в прямом освещении



Ил. 7. Фотофиксация лицевой стороны иконы до реставрации в боковом освещении



Ил. 8. Фотофиксаци после механической расчистки поздних перегрунтовок в боковом освещении.



Ил. 9. Фотофиксация после подведения реставрационных мастиковок в местах утрат в прямом освещении.

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
«ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ».**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Четверочастная икона середины XIX века «Богородица Ахтырская; Николай
Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский»

Основа: доска, левкас

Техника исполнения: темпера.



Размеры: 40,3 – 33,8 см

**ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ОБЩИЙ ВИД ТЫЛЬНОЙ СТОРОНЫ.**

Тустановская А.Р.
группа № РБ-17-1

Руководитель ВКР: Регинская Н. В.
Санкт-Петербург, 2021.



Ил. 10. Фотофиксация тыльной стороны иконы до реставрации в прямом освещении

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
«ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ».**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Четверочастная икона середины XIX века «Богородица Ахтырская; Николай
Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский»

Основа: доска, левкас

Техника исполнения: темпера.



Размеры: 40,3 – 33,8 см

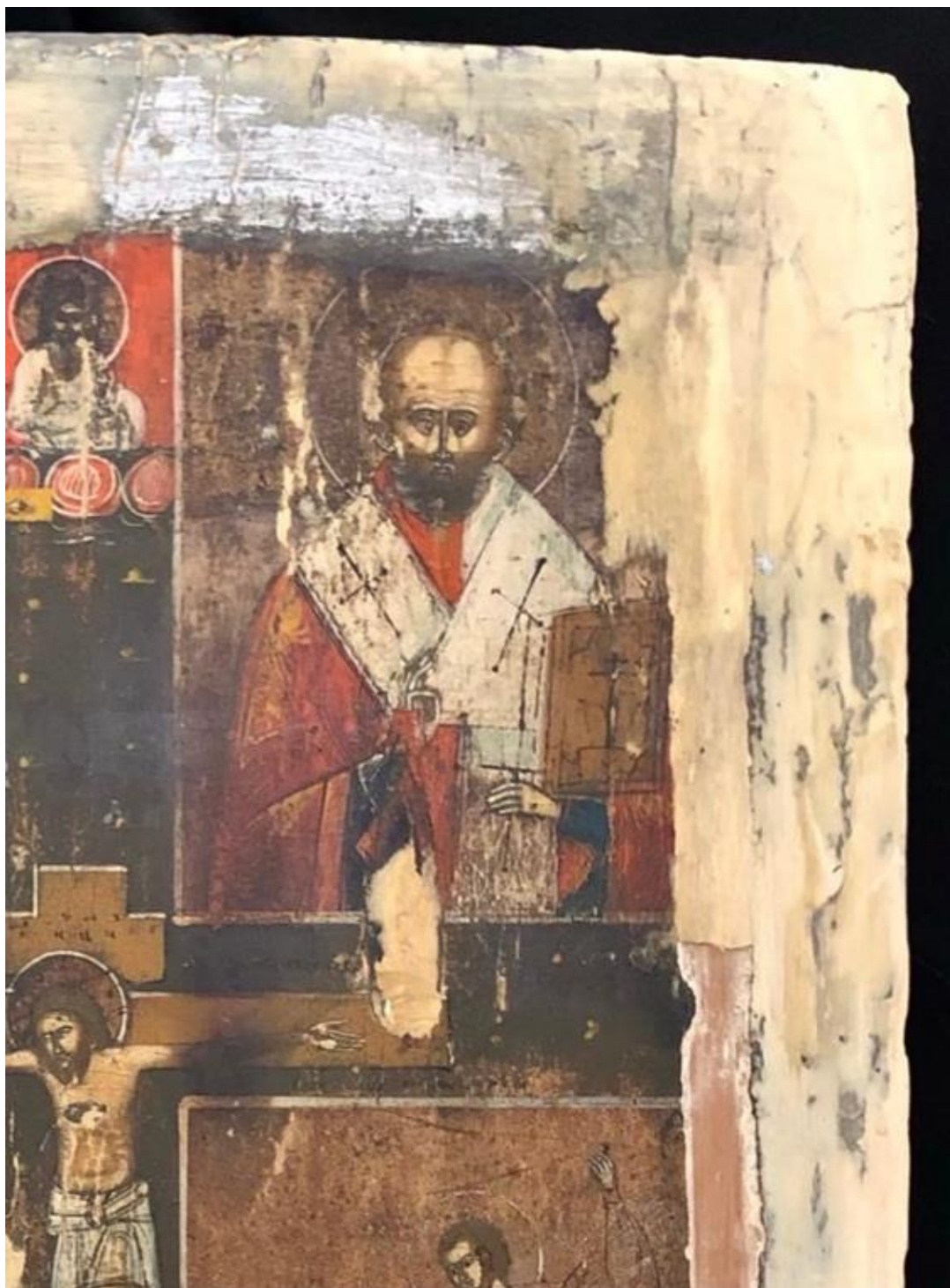
**ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ФРАГМЕНТ ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ №1 ВЕРХНЯЯ ПРАВАЯ ЧАСТЬ.**

Тустановская А.Р.
группа № РБ-17-1

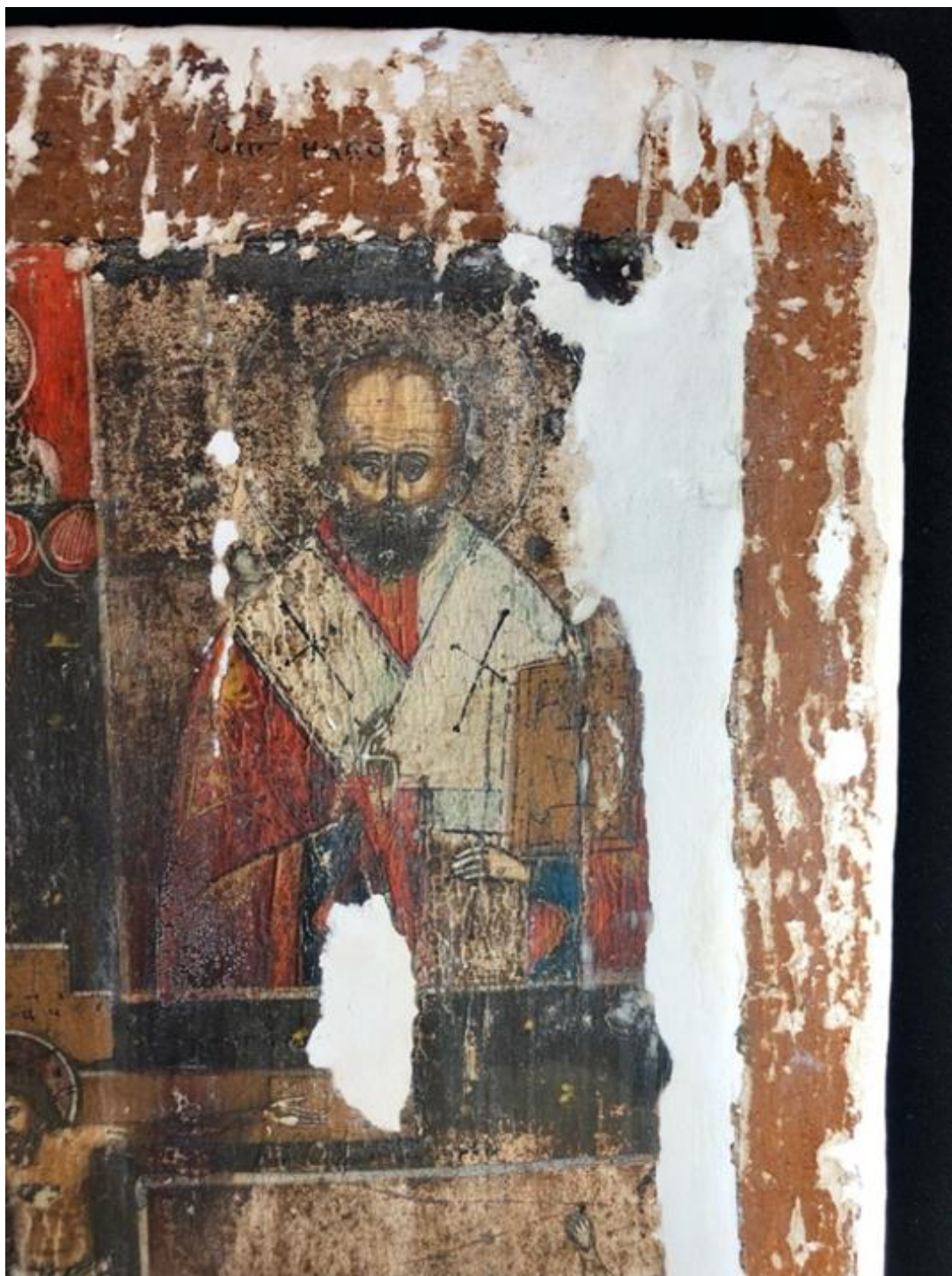
Руководитель ВКР: Регинская Н. В.
Санкт-Петербург, 2021.



Ил. 11. Фотофиксация до механической расчистки первого контрольного участка иконы.



Ил. 12. Фотофиксация после механической расчистки первого контрольного участка иконы.



Ил. 13. Фотофиксация первого контрольного участка после подведения реставрационных мастиковок в местах утрат в прямом освещении.

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
«ИНСТИТУТ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ».**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Четверочастная икона середины XIX века «Богородица Ахтырская; Николай
Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский»

Основа: доска, левкас

Техника исполнения: темпера.



Размеры: 40,3 – 33,8 см

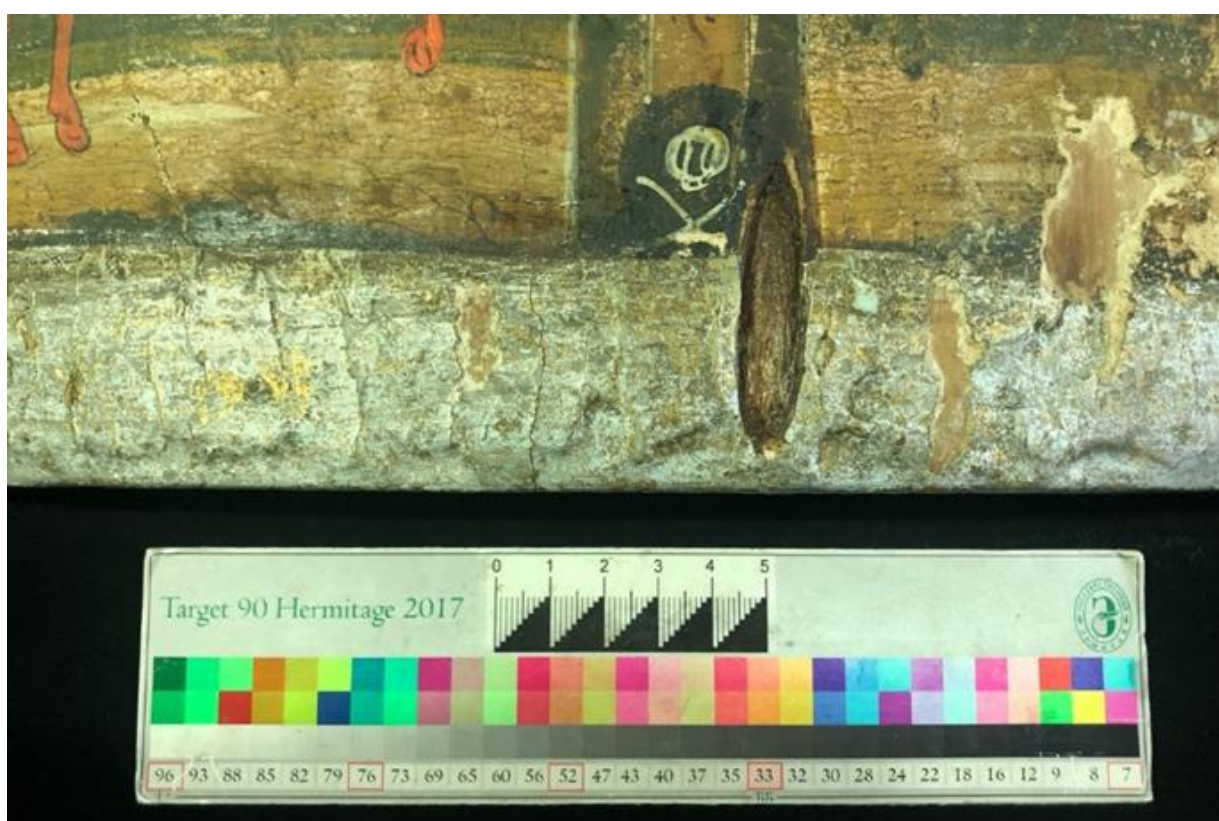
**ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ФРАГМЕНТ ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ №2 НИЖНЯЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ.**

Тустановская А.Р.

группа № РБ-17-1

Руководитель ВКР: Регинская Н. В.

Санкт-Петербург, 2021.



Ил. 14,15. Фотофиксация до и после механической расчистки второго контрольного участка уконы.



Ил. 16. Фотофиксация второго контрольного участка после подведения реставрационных мастиковок в местах утрат в прямом освещении.