

СОХРАНЯЯ ПРОШЛОЕ – ПРИУМНОЖАЕМ БУДУЩЕЕ!

Тезисы докладов
межрегиональной научно-практической конференции
«Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!»

23–24 ноября 2022, Суздаль

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих
и управленческих кадров в сфере культуры

Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!

Тезисы докладов межрегиональной научно-практической конференции
«Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!»

23–24 ноября 2022, Суздаль



Санкт-Петербург
2022

С54 Сохраняя прошлое – приумножаем будущее! : тезисы докладов всероссийской научно-практической конференции «Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!». 23–24 ноября 2022 / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2022. – 104 с.

В сборнике представлены тезисы докладов всероссийской научно-практической конференции «Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!», организованной в Суздальском филиале СПбГИК рамках Федерального проекта «Творческие люди».

Основными направлениями работы конференции стали проблемы сохранения культурно-исторического наследия России.

Участниками конференции стали студенты и преподаватели Суздальского филиала СПбГИК и студенты Владимирского государственного университета имени Н. Г. и А. Г. Столетовых. В своих докладах они не только затронули актуальные вопросы в сфере сохранения памятников культуры и искусства, но и поделились собственным опытом участия в решении существующих проблем.

Издание адресовано ученым, преподавателям, студентам вузов, практикам, работающим в креативном секторе, и всем интересующимся проблемами развития творческих индустрий, в том числе связанных с формированием научно-образовательного пространства подготовки специалистов для данной сферы.

УДК 75.025.3
ББК 85.140,83

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2022
© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2022

Содержание

Бобрикова Е. Р. Техника тиснения по позолоченному левкасу	5
Долматович Е. А. Сложение и развитие реставрационной науки и практики.	10
Заричанская А. П. Отличие принципов реставрации от бытовой чинки на примере иконы «Святой Митрофан, епископ Воронежский» XIX в..	16
Заричанская А. П. Реставрация и исследование иконы «Образ Святого Архистратига Михаила» XIX в. Этический и эстетический аспект	23
Бобрикова Е. Р., Зильберг Р. О., Чекушова Д. И., Киселева П. А. Волонтерский вклад в сохранение культурного наследия страны	29
Клушина А. А. Монеты – новый исторический источник, на примере Сибирской монеты XVIII в.	34
Коновалова Ю. Н. Резной или орнаментированный левкас и проблемы его восстановления на примере иконы второй половины XIX в. «Споручница грешных»	38
Королева А. П. Особенности выбора реставрации, консервации свадебного платья из Егорьевского историко-художественного музея.	44
Кочугова О. Н. Изучение поздних икон, выполненных в технике масляной живописи на примере образов Иоанна Богослова и Богоматери начала XX в.	50
Кремень И. Б. Опыт реставрации музейных памятников из Угличского государственного историко-архитектурного и художественного музея	56
Ларионова А. М. Повновение иконы, нарушающее ее художественное восприятие на примере иконы «Распятие с предстоящими и избранными святыми» XIX–XX вв.	62
Лебедева С. В. Особенности реставрации копий Н. М. Софонова на картоне, вторая половина XIX в., из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника	68
Прокина Е. Т. Вкладные произведения древнерусского ювелирного искусства и собрания Владимиро-Суздальского музея заповедника	75

Семина Е. В. Русское традиционное полотенце: обрядовое и обыденное.82
Сошникова А. П. Вопрос об особенностях реконструкции орнаментального убранства собора Рождества Богородицы в городе Суздале.89
Лисаева С. А. «Гордиев узел» в реставрации»93
Трепалина А. Н. Исследование, изучение и реставрация памятника графики в виде «Анатомико-хирургических таблиц»99

**Бобрикова Елизавета Романовна,
студентка 3 курса специализации
«Реставрация станковой темперной живописи»
Суздальского филиала**

**Санкт-Петербургского института культуры.
Научный руководитель: Марков Валерий Рудольфович,
преподаватель Суздальского филиала СПбГИК**

Техника тиснения по позолоченному левкасу

Работа посвящена теме тиснения по позолоченному левкасу. Является одной из техник иконописного дела, которое считается глубинным пластом многовековой культуры России и нуждается в сохранении. В статье особо уделено внимание применяемым мастерами инструментам для создания чеканного орнамента, технологии исполнения, и выявлена специфика и уникальность используемых узоров в данной технике. Целью работы является привлечение внимания и интереса к малоизученной теме, особенно связанной с поздними иконами.

Ключевые слова: иконопись, левкас, чеканка, тиснение по позолоченному левкасу, золочение, «народные» иконы, орнамент.

На реставрацию в Суздальский филиал СПбГИК из Свято-Успенского Космина мужского монастыря с. Небылое поступила икона, вероятно, начала XX века, «Богоматерь Млекопитательница», Икона находилась в аварийном состоянии; основными разрушениями являлись разошедшиеся доски основы, утраты и отставания красочного слоя и левкаса, наличие грубых записей, неравномерное лаковое покрытие. Общее поверхностное загрязнение, пятна краски. Особенностью иконы является чеканный вызолоченный левкас, нуждающийся в реконструкции. Исходя из этого, возникла необходимость изучить резные и чеканные левкасы и технику их выполнения перед проведением реставрационных мероприятий.

Орнаментальная декорация древнерусских икон – малоизученное явление. Орнамент – один из древнейших видов изобразительной деятельности человека, в далеком прошлом несший в себе символический и магический смысл, знаковость, семантическую функцию¹. Сематическая функция, или значащая, обозначает использование узора, ритма, цвета в качестве средства выражения идей, за счет чего орнамент обретает смысл, а каждый его элемент становится символом, своего рода «текстом». Все орнаменты можно объединить в две большие группы. К первой из них относятся мотивы, которые украшают представлен-

ные на иконах предметы: например, одежда. Вторая группа включает орнаменты, помещенные на фонах, полях, нимбах и т.д. Они украшают икону как священный предмет, подчиняясь его структуре².

Орнаментированный левкас близок декору иконных окладов, которые он нередко имитировал. Одним из самых распространенных и древних способов рисунка является чеканка по вызолоченному левкасу. Он наблюдается уже на иконах XII века. Наибольшее распространение и развитие традиция украшения икон чеканкой получила в Новгороде с XIII–XIV вв., откуда благодаря традиционным культурным связям и миграционным процессам она была заимствована иконописцами, работавшими на Русском Севере, в Пскове и среднерусских городах, о чем свидетельствуют монастырские и церковные описи этого времени, фиксировавшие многочисленные иконы с «басманным» левкасом. т.е. орнаментированным. С конца XVII – начала XVIII века орнаменты на иконах становятся сложнее, фона и поля иконы полностью заполняются позолотой или фольгой, это связано с тем, что многие мастера-иконописцы не хотели помещать свои иконы под оклады, которые скроют красоту живописи, но в тоже время хотели украсить иконы орнаментами, схожими с орнаментами на окладах. Так, например, ярким представителем резных орнаментов является Ветковская иконописная школа. Однако на иконах до XVI века можно встретить орнаментальные композиции, выполненные без применения резца или матрицы, а при помощи заостренного инструмента, посредством которого создается заглубленный поверхности узор. Такие орнаменты называются резными, канфареными или реже – тиснеными. Однако В.В. Филатов именует их чеканными³.

Чеканка – это один из способов художественной обработки металлов, позволяющая создать изображение, выступающее над фоном металлической пластины. Для изготовления чеканки необходимо, чтобы обрабатываемый материал обладал высокой пластичностью, способностью изменять форму под действием силы.

Чеканка по золоту – трудоемкий процесс, который заключается в формировании левкаса через позолоченную поверхность. Обычно сочетаясь с золочением, орнамент становится причастным нетленной красоте горнего мира и превращается в дополнительное свидетельство его существования⁴. Грунт должен быть мягким и пластичным, но не рыхлым. Преимущественно, в качестве грунта под чеканку полей и фонов во второй половине XIX века традиционно использовался гипс.

Вызолоченный левкас чеканили металлическими инструментами так же, как чеканят металл. Основными инструментами чеканщика являются различного рода чеканы с особой обработкой нижней части – боя. В зависимости от назначения, различают следующие группы: канфарники, расходники, облые чеканы, лошадики. Для придания декоративной поверхности, с лицевой стороны существуют: поручники, круглые, прямые и косые обжимки, фигурные чеканы (пуансоны). Полный набор их доходил до шестидесяти штук. Возможно, изначально инструменты и штампы для тиснения по левкасу делались и из кости. Небольшой штамп для тиснения XV в., выполненный из кости, был найден археологами в Великом Новгороде⁵.

Узор определялся формой наконечников чеканов и состоял из точек, окружностей, лунок и тому подобных углублений. Крестчатый узор нимба, дополнялся «канфаркой» – глубокими точками на поверхности между линиями пересекающихся окружностей. Такой узор можно часто видеть на новгородских и псковских иконах XV и последующих веков. Сложные чеканные узоры особенно характерны для икон второй половины XIX века, написанных во «фряжской манере».

В XIX – начале XX века операциями по золочению иконы и чеканке по левкасу занимался мастер, специализировавшийся только на этих видах работ. В дореволюционном Палехе золочение и чеканка осуществлялись двумя разными специалистами. В XIX в. золочение по дереву сделало следующий шаг по пути усовершенствования техники и технологии рецептур: способы золочения упрощаются, что приводит к доступности данной техники и росту спроса на такие предметы, а качество остается по-прежнему высоким, хотя «прежняя позолота была по прочности выше теперешней, но причина этой разницы лежит не в новейших способах, а в том, что теперь употребляются для золочения более тонкие листочки металла, чем прежде». Работой, которая подытожила достижения в этой области за XIX в., явилось пособие «Золочение и серебрение деревянных изделий»⁶.

Процесс задания чеканного рисунка начинался с того, что мастер-чеканщик с помощью различных инструментов с характерными наконечниками создавал рисунок. Например, при помощи инструмента канфарника выполняется узор, имеющий зернистую поверхность, которая достигается за счет многочисленных несильных ударов по золоченому левкасу. Такой узор называется «канфарка»; название пошло от инструмента, которым он выполняется. Используются различные рисунки для полей, фона и нимбов. Рисунок фона обычно делается мягче,

а нимбы, как правило, чеканятся лучами или изящным узором, что символизирует сияние славы.

Так, например, орнаментальный декор ранних новгородских икон не составляет сплошного покрытия иконной доски. Он воспринимается как указывающий на сакральный смысл изображения, является частью общей композиции⁷. Орнаменты, встречающиеся на иконах, делятся на геометрические и растительные, в поздней иконе, широко применялись мотивы неостилей, в том, числе и неорусского. Орнамент же на доверенной мне иконе «Богоматерь Млекопитательница» представляет собой растительный узор, сильно упрощенный, но сохраняющий особую геометрическую композицию, выполнен при помощи нескольких чеканов. Он представляет собой «поле», выделенное рядами из колец, с «соцветиями», завитками S-образной формы и гирляндой листьев, составленными из подобных овальных и круглых колец, а также инструмента, который создает узор с многочисленными мелкими точками. Если рассматривать отдельные элементы орнамента, то можно заметить, что каждый наносился самостоятельно. Простота и лаконичность изображения, при этом абсолютно каноническая, своеобразно сочетается с архаичным орнаментом.

На поздней иконе достаточно часто можно встретить узор, срисованный с открыток, гравюр, картин знаменитых художников. Подобные структуры орнамента продиктованы простотой исполнения, позволяющая мастеру делать икону очень быстро с минимальными затратами на материалы. В народной или, так называемой, расхожей иконе для удешевления стоимости вместо золота использовали серебро или другие белые металлы, такие иконы назывались белофонными, затем они покрывались защитным слоем олифы, в которую добавлялся цвет (вытяжка из корней растений). Эта техника призвана была имитировать драгоценный оклад дорогих икон.

Изучение техники тиснения по позолоченному левкасу является актуальной и почти неизученной темой, так как литературы о резных левкасах и используемых орнаментах недостаточно. Особенно эта тема практически не раскрыта в аспекте «народных» или крестьянских икон, исполненных в упрощенном стиле. В заключение, хочу добавить, что считаю – эта проблема заслуживает особенного внимания.

Список литературы.

1. Арциховский А. В., Колчин Б. А. Труды Новгородской археологической экспедиции. Т. II // Материалы и исследования по археологии СССР. № 65. М., 1959. – 362 с. [5. с.193]
2. Ворончихин Н. С. Орнаменты. Стили. Мотивы: иллюстрированное пособие: [учебное пособие-альбом] / Н. С. Ворончихин, Н. А. Емшанова. – Ижевск: Удмуртский университет, 2004. – 120 с.: ил. [1]
3. Дедюхина В. С., Лелекова О. В. Проблемы реставрации резного позолоченного декора в интерьере. М., 1976. [6]
4. Игошев В. В. Исследование и атрибуция тиснения по левкасу на иконах XVI в. Исследования в консервации культурного наследия: Материалы международной научно-практической конференции, Москва, 12–14 октября 2004 г. – М.: Индрик, 2005. [с.109]
5. Кравченко А. С.; Уткин, А. П. Икона. Секреты ремесла. М.: Стайл А ЛТД, 1993. – 256 с.: ил.
6. Саминский А. Л. Путем орнамента: Исследования по искусству Византийского мира // А. С. Преображенский. Чеканный орнаментальный декор новгородских икон XV века: Сборник статей. М.: МАКС Пресс, 2013. – 240 с. [2; 4. с. 96–98. 7. с. 101]
7. Смирнов Э. С. Исследование и атрибуция тиснения по левкасу на иконах XVI в. М., 2005.
8. Сомова А. В. Резные левкасы на памятниках темперной живописи / А. В. Сомова. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2022. № 20 (415). [с. 665–667]
9. Платонов О. А. Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней. М.: Институт русской цивилизации, 2011. – 592 с.: ил.
10. Федотов Г. Я. Чеканка, басма, насечка. М.: Знание, 1989. – 13 с.
11. Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. М.: Изобразительное искусство, 1986. – 160 с.: ил. [3. с. 24, 34]

**Долматович Евгения Алексеевна,
студентка 4 курса специализации «Реставрация,
консервация произведений ДПИ из музейного металла»
Суздальский филиал СПбГИК
Научный руководитель: Андреева Наталья Сергеевна,
преподаватель Суздальского филиала СПбГИК**

Сложение и развитие реставрационной науки и практики

В статье рассматривается история становления реставрации как науки и практической деятельности. Приведены примеры реставрации разных эпох. Обобщенно значение изучения реставрационной науки для практикующих реставраторов.

Ключевые слова. Реставрация, история реставрации, подходы к реставрации.

Реставрация прошла длительный путь становления от ремонта и поновления до науки, бережно сохраняющей памятники истории как произведения искусства или свидетеля истории

Каждый существующий предмет принадлежит времени, в котором он создан. Каждый предмет – это своего рода исторический документ, повествующий об эстетических идеалах, быте, культуре своей эпохи.

Однако, отношение к памятнику истории как ценности сложилось не сразу. Лучше всего становление реставрации можно отследить на отношении людей к архитектуре. Люди всегда занимались ремонтом и поновлением старых вещей с тем, чтобы вернуть им утилитарную функцию. В эпоху Возрождение к этому стремлению прибавилась страсть к коллекционированию античного искусства, в частности скульптурного. Только к концу XVIII – началу XIX века архитекторы задумались о том, чтобы не обновить памятник, перестроив его, а сохранить, вернуть его в первоначальный вид. Только в XIX веке слово реставрация используется в контексте работы с памятниками истории, все еще не являясь той наукой, какой мы знаем ее сейчас, не выделяясь в отдельный вид деятельности и отдельную область знаний.

В XIX веке среди архитекторов уже существовала дискуссия, о том, как следует поступать с памятниками истории. Это век первых удачных опытов, рождения теоретических и идеологических основ и напротив, осуждаемой сегодня стилистической реставрации.

Задача этого доклада проследить, как менялось отношение к памятникам истории на протяжении нескольких веков и как, наконец, сложился тот подход, которым руководствуются реставраторы нашей эпохи.

В XV веке итальянские гуманисты возрождают античные идеалы. Знать стремиться собрать античность по обломкам, украсить античными скульптурами свои дома. Ренессанс стремиться к эстетике, но делает это не всегда систематично и разумно. Поэтому пока одни собирают античное искусство, другие разбирают Колизей для городского строительства. Например, палаццо Венеция, собор Св. Петра, палаццо Канчеллерия, имеют в своих фундаментах блоки легендарного стадиона. Прекращают разбирать Колизей только в XVIII веке.

Еще один показательный случай отношения к памятнику античности можно найти в середине XVII века. В 1624 году по указу Папы Урбана VIII снимают бронзовое покрытие портика для переплавки на изготовление кивория в соборе Св. Петра. Архитектор Дж. Л. Бернини берется пристроить к Пантеону по углам аттика две небольшие колокольни. Современники посчитали их столь нелепыми, что дали им непочтительное прозвание «ослиные уши Бернини». В 1883 году колокольни убрали.

Постепенно представления об истории становятся серьезнее. В результате археологических раскопок в 1738 г. и 1748 г. – в Геркуланоме и Помпеях – расширяются представления об искусстве античности, привлечено всеобщее внимание к судьбе этих памятников. В 1764 г. Иоганн Винкельман изучавший античное искусство, пишет первый в Европе труд по истории искусств – «История искусства древности». В этой работе он отстаивает отношение к памятникам как к эталону извечной гармоничной красоты. Складывается художественная теория классицизма.

В XIX веке складывается представление о необходимости сохранения памятников архитектуры. В 1821 г. Джузеппе Вальде реставрирует арку Тита в Риме. Архитектор стремиться сохранить подлинные части памятника, все реставрационные включения упрощены по форме и отличаются по материалу от оригинала. Позднее эти принципы будут признаны основополагающими в реставрации.

Однако почти в то же время процветает стилистическая реставрация. Приглядевшись к собственному средневековью, европейцы наконец снимают с него стигму «темных веков». Эстетика готики больше не вызывает отвращения, поэтому появляется стремление восстановить во всей красе готические памятники. Архитекторы пристально изучают стиль и воспроизводят его в новых зданиях, и в реставрации старых. По представлениям реставраторов того времени памятник после реставрации должен был предстать зрителям в своем восстановленном

облике, так будто не бытовал на этой земле многие века. Причем все, что в этом здании не воплотил его первый автор, должен был довершить реставратор. Именно это концепция и получила название стилистической реставрации.

Ярким примером такого подхода может служить работа Виолле -ле-Дюка по реставрации Собора Парижской Богоматери.

При реставрации было принято вносить «улучшения» в архитектуру здания. Так, по проектам 1843, 1845, 1864 годов, собор Парижской Богоматери вполне мог обзавестись шпилями над башнями фасада. Этого не случилось, но появились химеры на фасаде и шпиль над трансептом, восстановленный по старым гравюрам, который архитектор украсил скульптурными изваяниями, изображающими его самого и своих помощников.

Подобные реставрации были повсеместны и встречали активную критику. Джон Рескин критиковал саму идею реставрации, он возражал против всякого вторжения в художественную ткань древнего произведения. Рескин понимал реставрацию, как «наибольшее тотальное разрушение, которое может претерпеть здание: разрушение, после которого уже не собрать никаких свидетельств, разрушение, сопровождающиеся поддельным изображением уничтоженного».

Археолог Адольф Наполеон Дидрон придерживался менее радикальной, более конструктивной позиции, он считал, что необходимо ограничить произвол реставраторов: «как ни один поэт не пожелает заняться дополнением незаконченных стихов Энеиды, ни один живописец закончить картину Рафаэля, никакой скульптор завершить статую Микеланджело, так же ни один здравомыслящий архитектор не должен соглашаться закончить собор». Дидрон считает невозможным уничтожение, изменение, разрушения, так же и частей памятника архитектуры, появившихся позже самого памятника, в ходе, например, ремонтов эпохи ренессанса.

Сейчас стилистическая реставрация считается недопустимой, но именно эти практики дали толчок к развитию «реставрации по аналогам», чем реставраторы пользуются и сейчас.

XIX век увлечен древностями, вся Европа с замиранием следит за раскопками, производимыми французами в Египте, открыта древняя Месопотамия. Археология из полулюбительского занятия наконец оформилась в систематизированную научную дисциплину, базирующуюся на строгих методических принципах. Постепенно она сформирова-

ла новый подход к реставрации, который вытеснил принципы, которыми пользовались архитекторы.

В 1899 г. Анатоль Франс назвал реставрацию в Пьерфоне замка Людовика Орлеанского, проведенную Виолле-ле-Дюком, вандализмом, поскольку при его стилистической реставрации внешние стены приняли свое былое обличье, но старые камни – свидетели прошлого – исчезли. Это была модель старинного замка в натуральную величину.

Возникает новый реставрационный подход, основанный на пристальном изучении документации конкретного памятника, а не стиля в общем.

В 1893–1911 гг. Лука Бельтрами реставрировал замок Сфорца в Милане. Реставратор не смеет претендовать на проникновение в мастерскую древнего зодчего, а воспроизводит лишь отдельные элементы реставрируемого здания. Для восстановления башен замка он использовал их старинные чертежи и изображения, сделанные до разрушения башен. Определенную помощь оказала сходная по композиции и близкая по времени башня замка Виджевано, но основной упор был сделан не на аналогии, а на историческую документацию. Его подход довольно сильно отличался от реставрации Виолле-ле-Дюка, однако это все еще было восстановление. Он не задавался вопросами стоит ли вообще восстанавливать памятник, и если да, то в каких пределах?

Новый шаг к научности в реставрации сделал Камилло Бойто. В своей работе «Практические вопросы изящных искусств» 1893 г. он возводит подлинность памятника в подлинность исторического документа, который ни в коем случае нельзя фальсифицировать. К. Бойто требовал подчинить реставрацию следующим принципам: стилистическое отличие поновлений от оригинала, пластическое упрощение; использование материалов отличных от авторских; маркировка новых включений знаками и надписями; демонстрация фрагментов памятника; фотофиксация в процессе реставрационных работ; индивидуальный историчный подход к каждому памятнику.

Идеи Камилло Бойто получили развитие в работах Алоиза Ригля, который кроме прочего считал необходимым сохранить «патину» времени» на памятнике.

Другой теоретик Густово Джованнони в 1931 г. предложил классифицировать памятника как «живые», имея ввиду те, что все еще продолжают свое бытование, и «мертвые», называя так предметы, превращенные в музейные экспонаты.

В 1931 г. состоялся Первый международный конгресс архитекторов и реставраторов, результатом встречи стала Афинская хартия, включавшая в себя положения о том, что необходимо создать организации, ответственные за сферу реставрации; нужен пересмотр реставрационных проектов в соответствии с научной критикой; необходимо обеспечить исторические места постоянной охраной; нужно защитить территорию, окружающую исторические места.

Кроме того, в решениях Афинской конференции есть попытка преодолеть узость археологического подхода, который отчуждает памятник от современной жизни и делает реставрацию и охрану памятников достоянием узкого круга профессионалов. В решениях конференции обозначается желательность обеспечения памятнику жизнеспособности. Есть призыв относиться бережно к историческому облику городов и тезис о необходимости включения пропаганды бережного отношения к культурному наследию в образовательные программы. Хартия реставраторов – документ исключительный по детальности проработки вопросов реставрационной методик, в нем отражены тенденции, свойственные не только Италии того времени, но и всей Европе. В том же 1931 г., когда была принята хартия, состоялась первая Международная конференция реставраторов. Практическое значение решений, принятых на Афинской Конференции было ограничено ситуацией военного времени. Новые тенденции продолжали реализовываться после Второй Мировой войны. Кроме Афинской хартии 1931 г. важнейшей вехой в развитии консенсуса относительно реставрационных практик была Венецианская конференция 1964 г.

На ней были даны определения исторического памятника, а также реставрация и консервация определены как дисциплина, которая сотрудничает со всеми отраслями науки и техники, способствующими изучению и сохранению монументального наследия. Цель реставрации и консервации определены как сохранение памятника как произведения искусства и как свидетеля истории. Далее следуют положения о консервации и реставрации архитектурных памятников, в которых реставрация определяется как крайняя мера, т.е приоритет смещается в сторону консервационных мероприятий.

Кроме того, в одиннадцатом пункте подчеркивается, что реставрация не ставит себе целью восстановление стилистического единства памятника, поновления должны быть сохранены, их удаление следует в случае если они «не представляют интереса, если композиция после этого будет свидетельствовать о высокой исторической, археологиче-

ской или эстетической ценности, если состояние (сохранность) раскрываемого памятника признано удовлетворительным. Суждение о ценности таких элементов и решение о возможности их устранения не могут зависеть единственно от автора проекта».

Так же хартия фиксирует правила ведения реставрационной документации.

Из всего выше сказанного хочется заключить, что реставрация – многогранный предмет, содержащий не только чрезвычайно сложную практическую часть, но и имеющий этический аспект, становление которого происходило на протяжении двух веков.

Список литературы

1. Виткина вестник М. П. «К вопросу подготовки кадров в области музейной реставрации». Вестник СПбГУКИ № 3 (20) сентябрь 2014 // К вопросу подготовки кадров в области музейной реставрации. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-podgotovki-kadrov-v-oblasti-muzeynoy-restavratsii/> (дата обращения 20.10.2022).

2. Зверев В. В. Журнал исторического факультета МГУ им. Ломоносова № 13 (2019) О понятии «Научная реставрация» // Исторические исследования. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/245/> (дата обращения 20.10.2022).

3. Маркова А. С. Теория реставрации культурных ценностей: к проблеме интерпретации противоречий // Теория реставрации культурных ценностей: к проблеме интерпретации противоречий. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-restavratsii-kulturnyh-tsennostey-k-probleme-interpretatsii-protivorechiy/viewer>. (дата обращения 20.10.2022).

4. Подъяпольский С. С. Реставрация памятников архитектуры: учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова; Под общ. ред. С. С. Подъяпольского. – М.: Стройиздат, 1988. – 264. с.: ил.

5. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия) от 31 мая 1964 г. // Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия). URL: <https://docs.cntd.ru/document/901756982/> (дата обращения 20.10.2022).

Заричанская Алина Павловна
Студентка 4 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений
станковой (темперной) живописи»
Суздальского филиала СПбГИК
Научный руководитель: Коновалова Ю. Н.
Преподаватель первой категории
Суздальского филиала СПбГИК

Отличие принципов реставрации от бытовой чинки на
примере иконы «Святой Митрофан, епископ Воронежский»
XIX в.

В написании статьи освещено содержание консервационно-реставрационных и исследовательских работ, объектом которых являлась икона «Святой Митрофан, епископ Воронежский». Так же был проведен анализ профессиональных норм и кодексов. Изучены исторические аспекты появления образа. Отмечена важность правильного профессионального подхода к работе с памятником.

Ключевые слова: бытовая чинка, кодекс реставратора, методика, особенности реставрации, Свято-Успенский Космин мужской монастырь.

В настоящее время в храмах и монастырях находятся иконы, которые имеют не только, религиозно-духовное значение, но и историко-культурную ценность и нуждаются в профессиональной заботе ради их сохранения для будущих поколений. Однако реставрацией икон, принадлежащих церкви часто занимаются люди, не имеющие специальной подготовки и образования, не понимающие фундаментальной роли реставратора, которая, прежде всего, состоит в сохранении памятников истории и культуры и ни в коем случае не должна сводиться к ремонту обветшалой вещи с целью возвращения ее функциональности. В результате непрофессиональной реставрации сохранность исторической и художественной значимости образа может быть нарушена.

Реставрация храмовых икон должна проводиться с целью обеспечения понимания и уважения эстетической, исторической значимости образа, что и будет соответствовать принципам научного подхода к реставрации памятников культуры.

Особенность реставрации таких икон будет заключаться в восстановлении их физической целостности, обусловленное сакральной функцией образа и практическим его назначением.

На реставрацию в Суздальский филиал СПбГИК в 2021 году из Свято-Успенского Космин мужского монастыря с. Небылое поступила икона «Святой Митрофан, епископ Воронежский» XIX века.

Село Небылое находится у истоков реки Яхромы, что в переводе с мерянского означает «вода». Свято-Успенский Косьмо-Яхромский монастырь – православный мужской монастырь, основанный в третьей четверти XV века. Девять лет здесь был игуменом святитель Митрофан, впоследствии епископ Воронежский. При нем начинается строительство монастырского комплекса, сохранившегося до наших дней. Был построен новый каменный храм во имя Спаса Нерукотворенного Образа. Был построен нижний этаж корпуса, в котором разместились настоятельские и братские келии. В Козьмине монастыре хранилось напрестольное Евангелие с следующей собственноручно сделанной надписью Святителя Митрофана: «Лета 7174 (1666) году Марта 25-го дня выменено сие Евангелие Володимирского уезду Пречистые Богородицы и Преподобнаго отца нашего Козьмы Яхринского Чудотворца при Игумене Митрофане, что взять изъ Золотниковские пустыни, а выменил на казенные денги». Евангелие это печатаное при Царе Алексее Михайловиче в 1663 году.

Практическая работа над иконой началась с изучения состояния сохранности произведения. Основанием для реставрации послужили трещины, сколы древесины, гвоздевые и старые летные отверстия жуков-точильщиков. Вздутия и утраты грунта и красочного слоя. Потемневшее неравномерное защитное покрытие. Поверхностные загрязнения.

Для изучения стратиграфии иконы и выбора методов реставрации были выполнены лабораторные исследования. Определение химической среды иконы было проведено на разных участках, так как на памятнике были различные загрязнения. В результате рН было различным. Показатель изменялся от 5 до 7. Микрохимический анализ на наполнитель левкаса показал, что наполнитель левкаса смешанный (мел и гипс). Исследование в УФЛ установило, что покровный слой-лак. На лике и кистях рук Святого выявлена неравномерная люминесценция молочно-голубого цвета с четкими контурами, предположительно поздний лак. Люминесценция бежевым цветом с четкими краями выявляла загрязнения в виде фактурных пятен. Порошковообразные сыпучие пятна люминесцировали голубовато-белым цветом. На оборотной стороне фиолетово-серая люминесценция пятен с четкими контурами показывала многочисленные остатки клея, который остался после ткани люминесцирующей белым цветом с четкими контурами. Так же была

выявлена небольшая слегка заметная люминесценция голубого цвета с четким контуром-воск.

Памятник был изучен под микроскопом и выполнена фотофиксация. На основе визуальных наблюдений и лабораторных исследований был составлен проект программы проведения реставрационных работ, который был утвержден на Реставрационном совете.

Работа по реставрации иконы велась последовательно в соответствии с планом. В процессе выполнения определенных этапов выявлялись особенности. После того, как был снят оклад с памятника, наблюдались многочисленные загрязнения в виде порошкообразных сыпучих пятен бело-серого цвета, пятен молочно-охристого цвета с потеками, и объемные, фактурные загрязнения; разрушения, в виде утрат на нимбе цветного лака. Все это, предположительно, возникло в результате бытовой чинки.

Главная задача реставратора стоит в восстановлении разрушенного произведения искусства в его первоначальном виде. Современная концепция профессии реставратора, признанная международными документами, заметно отличается от традиционных представлений о реставраторе как кудеснике. Его фундаментальная функция, как гласит «Профессиональный кодекс Европейской Конфедерации Организаций Реставраторов», состоит в сохранение культурных ценностей в их эстетическом и историческом значении и физической целостности ради современных и будущих поколений. Отныне никакие другие цели воздействия на памятник культуры не могут считаться корректными.

Документ, принятый представителями всех европейских некоммерческих организаций реставраторов 11 июня 1993 года, включает в себя Определение профессии, Этический кодекс и Основные требования к профессиональному образованию. Они были составлены на основе определения профессии, принятого ЮНЕСКО. В Преамбуле Кодекса дается определение предмета реставрационной деятельности, то что предмет является культурной ценностью. Поскольку забота о них поручается обществом Консерватору-Реставратору, он несет ответственность не только перед культурной ценностью, но также перед владельцем или законным хранителем, автором или создателем, обществом и последующими поколениями.

Кодекс определяет роль консерватора-реставратора:

«Фундаментальная роль Консерватора-Реставратора состоит в сохранении культурной ценности для пользы нынешнего и будущих поколений. Консерватор-Реставратор вносит свой вклад и содействует по-

ниманию и уважению культурной ценности в физическом единстве ее эстетического и исторического значений.

Консерватор-Реставратор берет на себя ответственность и осуществляет диагностические исследования, консервацию и реставрацию культурной ценности, а также документацию всех процедур.

Диагностическое исследование заключается в определении состава и состояния сохранности культурной ценности, идентификации, определении размеров и природы изменений и деформаций; оценки разрушений; определении характера и объема необходимого реставрационного вмешательства. Оно включает также изучение сопутствующей документации.

Также стоит уточнить, что есть несколько видов реставрации:

Превентивная консервация заключается в опосредованных акциях, направленных на сдерживание и прекращение процессов разрушения путем создания оптимальных условий сохранения культурной ценности в соответствии с ее социальной ролью. Превентивная консервация осуществляется с соблюдением корректного обращения, использования, транспортировки, хранения и экспонирования культурной ценности.

Оперативная консервация заключается главным образом в прямом воздействии на культурную ценность с целью прекращения дальнейшего разрушения.

Реставрация заключается в прямом воздействии на поврежденную или разрушенную культурную ценность с целью обеспечения, насколько это возможно, понимания и уважения эстетической, исторической и физической целостности объекта.

Другим документом, устанавливающим основные критерии реставрационного образования, стал так называемый «Документ Павии», принятый специалистами из разных стран Европы в октябре 1997 года в г. Павия, Италия. В нем были подтверждены основные положения Кодекса ЕССО и дано новое определение профессии консерватора/реставратора.

Эти определения последних лет констатируют, что реставратор из художника-ремесленника окончательно превратился в специалиста, «принимающего решения», которые могут заметно повлиять на вид и состояние произведения, а, следовательно, на качество культурного наследия. Вернемся к памятнику.

Все загрязнения удалялись постепенно. Сначала было выполнено пробное удаление фактурного загрязнения. Утончение проводилось ме-

ханически, скальпелем. Было выявлено, что загрязнение неплотное, а имеет рыхлую структуру. В процессе удаления было обнаружено, что на этом участке отсутствует цветной лак и наблюдалось остатки белого металла. По отработанной методике были удалены все другие фактурные пятна. После удаления загрязнений было обнаружено, что на участках где поверхность была загрязнена, покровный слой утрачен. Размеры и форма утрат покровного слоя совпадают с контурами загрязнений. Порошкообразные сыпучие загрязнения белого цвета были удалены ватным тампоном, смоченным в водно-спиртовом растворе.

Общее обеспыливание живописной поверхности проводилось влажным методом с помощью ватного тампона, смоченного в водно-спиртовом растворе. В процессе удаления загрязнений на изображении правой кисти руки Святого (участке с поздним лаком) наблюдалось помутнение защитного покрытия и его отлип, поэтому обработка участка была прекращена до полного высыхания поверхности. Затем участки личного письма с поздним лаком обеспыливались ватным тампоном, смоченным в кипяченой воде. Таким образом, обеспыливание живописной поверхности выполнено влажным.

Методика укрепления левкаса и красочного слоя была подобрана с учетом наполнителя левкаса и его сохранности. Были удалены ржавые гвозди на торцах и лицевой стороне иконы. После чего производилось удаление загрязнений на основе, здесь снова были выявлены следы бытования в виде крупных пятен голубоватого и сероватого цвета, предположительно, остатки клея от ткани-сорочки.

На фрагменты ткани ставился компресс. Затем ткань аккуратно приподнималась и отделялась от основы скальпелем. Черные брызги краски удалялись механически при помощи скальпеля. После удаления пятен наблюдались участки открытой древесины.

Вставал вопрос нужно ли убирать следы клея, так как после удаления образовалась бы крупная площадь открытой древесины. Было принято решение убрать следы клея на основе. Следы клея зачищались механически с помощью скальпеля, затем на них ставились компрессы и остатки клея удалялись ватным тампоном, смоченным в горячей воде.

Жиро-пылевые загрязнения основы удалены слабым мыльным раствором. Заделка трещин, летных отверстий, выщипов, восполнение сколов древесины было выполнено древесной массой. После чего на основе выполнялись тонировки, так как площадь тонировок была большая нужно было решить тонировать основу или же оставить как есть. Было принято решение тонировать для целостного восприятия покры-

тия оборотной стороны. Тонировки выполнялись акварелью способом заливки в цвет основы.

На лицевой стороне были выполнены пробы на утончение лакового покрытия. Было подобрано два растворителя: для уточнения лака на полях и одеждах Святого и для утончения лака на личном письме и на имитации позолоты. Икона находится в процессе реставрации.

Время создания иконы, сохранность, ее принадлежность церкви определило подход к художественному восстановлению образа, основой которого стали принципы историзма с учетом дальнейшего бытования иконы в Храме.

Любая деятельность по восстановлению художественной целостности иконы, являющейся необходимой по эстетическим и даже богослужбным причинам должна сопровождаться подготовительной работой по изучению иконографии в ходе чего составляется справка о стилистике и манере написания образа.

Любая икона имеет историческую ценность, не смотря на ее художественное исполнение, как свидетель определенных этапов времени.

Реставрация иконы «Святой Митрофан, епископ Воронежский» XIX в. из Свято-Успенского Космина мужского монастыря с. Небылое выполняется с соблюдением этических норм реставрации, не нарушая эстетики образа, так как именно принципы научной реставрации позволяют сформировать целостный и системный подход к консервации и реставрации икон, когда каждое действие по отношению к памятнику искусства осмысливается не только технически, но также этически и эстетически.

Список используемой литературы

1. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. – М.: ООО «Художественно-педагогическое издательство», 2008. – 128 с., илл.
2. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование. – М.: Изобразительное искусство, 1987.
3. Реставрация икон. Методические рекомендации. – М., 1993.
4. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учебное пособие для высших учебных заведений / Г. С. Клокова, О. В. Демина, А. В. Инденбом и др.; отв. ред. Г. С. Клокова; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Факультет церковных художеств, Кафедра реставрации. – М.: ПСТГУ, 2016. – 256 с.: схем., табл., ил. – Библиогр.: с. 237–238.

5. Реставрация станковой темперной живописи. Под. ред. В. В. Филатова. – М., 1986.
6. Русская поздняя икона от XVII до начала XX века / Сборник статей / ред.-сост. М. М. Красилина. – М.: ГосНИИР, 2001.
7. Филатова В. В. Реставрация произведений русской иконописи. – М.: Про-Пресс, 2007.
8. Свято-успенский космо-яхромский монастырь. Свято-Успенский Косьмо-Яхромский монастырь — самый древний из всех монастырских построек Косминский мужской монастырь юрьев польский // Sever band. URL: <https://severbrand.ru/quilling/svyato-uspenskii-kosmo-yahromskii-monastyr-svyato-uspenskii/> (дата обращения 20.10.2022).
9. Православная икона в каноне. URL: <http://icon.cerkov.ru>. (дата обращения 20.10.2022).
10. <https://russianarts.levcas/online.ru>.

Заричанская Алина Павловна
студентка 4 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений
станковой (темперной) живописи»
Суздальский филиал СПбГИК
Научный руководитель: Хмитевская А. Н.,
художник-реставратор, преподаватель
Суздальского филиала СПбГИК

Реставрация и исследование иконы «Образ Святого
Архистратига Михаила» XIX в.
Этический и эстетический аспект

Актуальность исследования обусловлена противоречием между этическим и эстетическим аспектами в реставрации икон, принадлежащих церкви.

Объект исследования – реставрация икон, предмет – реставрация и исследование иконы «Образ Святого Архистратига Михаила» XIX в. этический и эстетический аспект.

Цель исследования: проанализировать реставрацию иконы «Образ Святого Архистратига Михаила» XIX в. с точки зрения этики реставратора и эстетики образа.

Для решения поставленных задач использовались следующие методы: на теоретическом уровне – анализ литературы по теме исследования, сравнительно-сопоставительный анализ различных подходов к реставрации храмовых икон, анализ и синтез иконографического сюжета, обобщение и систематизация полученных результатов и выводов.

На эмпирическом уровне – изучение памятника по визуальным наблюдениям, лабораторные исследования объекта реставрации, практическая работа по реставрации иконы. Метод фотографирования для констатации фактов изменения объекта реставрации на разных этапах консервации и реставрации.

Полученные результаты исследования и выводы могут быть использованы в подготовке молодых специалистов в области реставрации произведений станковой темперной живописи.

Ключевые слова: реконструкция, художественная и историческая ценность, реставрационная этика, эстетика иконописного образа.

В настоящее время в храмах и монастырях находятся иконы, которые имеют не только, религиозно-духовное значение, но и историко-культурную ценность и нуждаются в профессиональной заботе ради их

сохранения для будущих поколений. Однако реставрацией икон, принадлежащих церкви, часто занимаются люди, не имеющие специальной подготовки и образования, не понимающие фундаментальной роли реставратора, которая прежде всего состоит в сохранении памятников истории и культуры и не в коем случае не должна сводиться к ремонту обветшалой вещи с целью возвращения ее функциональности. В результате непрофессиональной реставрации сохранность исторической и художественной значимости образа может быть нарушена.

Реставрация храмовых икон должна проводиться с целью обеспечения-понимания и уважения эстетической, исторической значимости образа, что и будет соответствовать принципам научного подхода к реставрации памятников культуры [2, 213].

Особенность реставрации таких икон будет заключаться в восстановлении их физической целостности, обусловленное сакральной функций образа и практическим его назначением.

На реставрацию в Суздальский филиал СПбГИК в 2021 г. из Свято-Успенского Косми мужского монастыря с. Небылое поступила икона «Образ Святого Архистратига Михаила», XIX в.

Практическая работа над иконой началась с изучения состояния сохранности произведения. Основанием для реставрации послужили трещины основы, механические повреждения в виде сколов древесины; вздутия и утраты левкаса и красочного слоя, жесткий кракелюр; потемневшее защитное покрытие; восковое и общее жирно-пылевое загрязнение памятника.



Основа: дерево, грунт. Техника исполнения: желтковая темпера.
Размеры: 31,6x27, 2x2,5 см

Для изучения стратиграфии иконы и выбора методов реставрации были выполнены лабораторные исследования.

Определение химической среды лицевой стороны иконы показало, что рН среды 6.0 – в пределах нормы Микрохимический анализ на наполнитель левкаса показал, что наполнитель левкаса – гипс. Исследование в УФЛ установило, что покровный слой-лак. В нижней части иконы

выявлены пятна, люминесцирующие голубым цветом с четкими краями -воск.

Памятник был изучен под микроскопом и выполнена фотофиксация.

На основе визуальных наблюдений и лабораторных исследований был составлен проект программы проведения реставрационных работ, который был утвержден на Реставрационном совете.

Работа по реставрации иконы велась последовательно. Во-первых, были удалены восковые загрязнения, где позволяла сохранность живописи при помощи скальпеля и ватного тампона, накрученного на деревянную палочку и смоченным в пинене.

Методика укрепление левкаса и красочного слоя была подобрана с учетом наполнителя левкаса и его сохранности. Пробное укрепление выполнено в левом нижнем углу. Предварительно укрепляемая поверхность пропитывалась плоской синтетической кистью, смоченной в водно-спиртовом растворе 1:1 для лучшего прохождения клея, частичной дезинфекции и обезжиривания поверхности. Размывание левкаса не наблюдалось. После испарения состава рабочий участок с кисти пропитывался теплым (30°C) раствором 5% осетрового клея с катамином АБ (из расчета 0,5–1 г. антисептика на 100 г. сухого клея) в несколько приемов и проглаживался электрическим утюжком (40°C) через фторопластовую пленку. Размывание левкаса не наблюдалось. Когда левкас и красочный слой становились пластичными, вздутия и кракелюр укладывались фторопластовым шпателем. Затем наносилась профилактическая заклейка из папиросной бумаги, смоченная в том же растворе осетрового клея. Излишки клея и воздуха выгонялись валиком от центра к краям. Профилактическая заклейка подсушивалась через двойной слой фильтровальной бумаги электрическим утюжком (40°C). Затем на укрепляемый участок поверх двойного слоя фильтровальной бумаги ставился груз – мешки с речным песком на одни сутки. По отработанной методике выполнено укрепление левкаса и красочного слоя.

Следующим этапом стало проведение консервационно-реставрационных работ на основе. Удалены поверхностные загрязнения на основе, заделаны трещины и восполнены утраты древесины, реставрационные вставки тонированы акварелью в цвет основы.

Затем профилактическая заклейка была удалена и выполнены пробы на утончение и выравнивание покровного слоя. Раскрытие авторского красочного слоя проводилось ватным тампоном, накрученным на

деревянную палочку и смоченным в растворе РТ-9 с довыборкой скальпелем.

После чего были восполнены утраты авторского левкаса реставрационным грунтом: 7% кроличий клей с катамином АБ, отмученный мел, в качестве пластификатора глицерин.

Оборотная сторона была покрыта консервирующим составом: воска-пеноновой смесью 1:5. Затем началась работа по восстановлению утраченных фрагментов живописи.

Время создания иконы, сохранность, ее принадлежность церкви определило подход к художественному восстановлению образа, основой которого стали принципы историзма и научной реставрации.

Любая деятельность по восстановлению художественной целостности иконы, являющейся необходимой по эстетическим и даже богослужебным причинам должна сопровождаться подготовительной работой по изучению иконографии, стилистике и манере написания образа.

Для восполнения утрат красочного слоя, были найдены аналоги иконы при помощи интернет – ресурсов. Изучение иконографии Архистратига Михаила позволило восстановить утраченные фрагменты живописи с реконструкцией рисунка.

Обязательным для храмовых икон является восстановление утраченных надписей. На иконе из с. Небылое наименование образа сохранилось частично, были утраты отдельных букв и целых слов. Надпись читалась: «Образ святого архистратига ...[неб]есных сил»

Анализ надписей на иконах показал, что данный образ не имеет единого варианта наименования: «Образ грозных небесных сил воеводы святого архистратига Михаила», «Образ святого архангела Михаила архистратига», «Святой архистратиг Михаил архангел», «Образ святого архистратига Михаила грозных сил и воеводы».

Таким образом, реконструкция наименования иконы выполнена с учетом сохранившихся фрагментов надписи и найденных аналогов. Предварительно была снята калька с сохранившихся фрагментов надписи и перенесена на бумагу. На основе аналогов на бумаге подбирались буквы, сочетания букв, слов, их сокращение и интервал. Восстановленная надпись была скалькирована. С оборотной стороны калька притерта сухим пигментом – охра красная и перенесена на вставку реставрационного левкаса. Буквы восстановлены с учетом особенностей авторского письма: слова написаны на разном уровне и буквы имеют разную высоту.

Реконструкция красочного слоя выполнена акварелью. Этот метод тонирования позволяет лишь имитировать авторскую живопись, тем самым исключает всякую возможность исказить авторский замысел, или ввести в заблуждение относительно подлинности сохранившегося памятника.

Икона была покрыта защитным слоем лака.

Составлена иконографическая справка.



Архистратиг Михаил Воевода. Изображен на крылатом коне. Его голова повернута в левую сторону, в 3/4. Волосы удлиненные, разделены на пряди и ниспадают на плечи. Руки приподняты и раскинуты в стороны. В правой руке он держит восьмиконечный крест и копьё, которым убивает сатану.левой рукой придерживает коня за узду и держит закрытое Евангелие и кадило. Между руками архангела переброшена радуга. Михаил трубит, возвещая конец времен. Крылья ангела подняты в верх.

Красно-огненный конь стоит на двух задних ногах, грива и хвост, так же, как и плащ Михаила развиваются, облачен конь в амуницию и вальтрап. Выражение коня строго и спокойно, рот слегка открыт, уши подняты, улавливают звук происходящего.

В левом верхнем углу иконы в небесном сегменте изображен Спас Эммануил перед горним престолом. На престоле изображены (справа на лево): чаша, Евангелие и крест ярко-желтого цвета.

Цвет фона светло-коричневый. Цвет полей черный с двойной опушкой: внешняя красно-коричневого цвета, внутренняя желто-зеленого цвета. Филенка тонкая желтого цвета. На верхнем фоне надпись желтого цвета.

Характер красочного слоя тонкий и неравномерный, в живописи преобладают красные и коричневые оттенки, на них и построена вся композиция.

Икона имеет историческую ценность.

Икона «Образ Святого Архистратига Михаила» XIX в. из Свято-Успенского Космина мужского монастыря с. Небылое выполнена с со-

блюдением этических норм реставрации, не нарушая эстетики образа, так как именно принципы научной реставрации позволяют сформировать целостный и системный подход к консервации и реставрации икон, когда каждое действие по отношению к памятнику искусства осмысливается не только технически, но также этически и эстетически.

Список используемой литературы

1. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. – М: ООО «Художественно-педагогическое издательство», 2008. – 128 с., илл.

2. Реставрация произведений станковой темперной живописи : учебное пособие для высших учебных заведений / Г. С. Клокова, О. В. Демина, А. В. Инденбом и др. ; отв. ред. Г. С. Клокова ; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Факультет церковных художеств, Кафедра реставрации. – М.: ПСТГУ, 2016. – 256 с.: схем., табл., ил. – Библиогр.: с. 237–238.

3. Реставрация икон. Методические рекомендации. – М., 1993.

4. Реставрация станковой темперной живописи. Под. ред. В. В. Филатова. – М., 1986.

**Бобрикова Елизавета Романовна,
Зильберг Рената Олеговна,
Чекушова Дарья Ивановна,
Киселева Полина Артемовна,
студентки 3 курса специализации
«Реставрация станковой темперной живописи»
Суздальского филиала СПбГИК
Научный руководитель: Коновалова Юлия Николаевна,
художник-реставратор
Волонтерский вклад
в сохранение культурного наследия страны**

Работа посвящена пользе и увлекательности волонтерской работы в сфере сохранения памятников культурного наследия России. В статье описаны истории монастырей, в которых проводились выездные практики, затронуты вопросы волонтерства. Студентами рассказан свой опыт, описаны методики работы с памятниками древнерусской живописи. Особое внимание в работе уделено проблеме нарушения норм хранения, «кустарной» реставрации и отношению к предметам искусства.

Ключевые слова: волонтерство, выездные школы, монастыри, реставрация, иконопись, памятники, древнерусское искусство, методики.

В общем понятии волонтерство (от лат. voluntarius – добровольный) – это широкий круг деятельности, включая участие в военных действиях, традиционные формы взаимопомощи и самопомощи, сбора средств, официальное предоставление услуг, которое осуществляется добровольно на благо широкой общественности без расчета на денежное вознаграждение.

В русский язык термин «волонтерство» вошел в 90-е годы, когда в России стали появляться первые социально ориентированные некоммерческие организации (НКО), главная задача которых – не получение прибыли от своей деятельности, а благотворительность и просветительская работа. До этого времени все, что сейчас подразумевают под волонтерством, называлось добровольчеством.

Заниматься вопросами профессионального изучения и ухода за памятниками культуры должна организация, объединяющая в своем составе представителей властей и экспертного сообщества. К такому выводу пришли эксперты профессионалы, создав Общероссийскую общественную организацию «Союз реставраторов России» в феврале 2015 года. Именно эта организация занимается выездными волонтер-

скими школами реставрации. Целью является предотвращение аварийных разрушений памятников в условиях их бытования и обучение молодых специалистов.

Мы, студенты Суздальского филиала СПбГИК, впервые попали в условия выездной реставрации во время производственной практики в Нижнем Новгороде зимой 2022 года. Церковь в честь иконы Богородицы «Всех Скорбящих Радость» является одним из любимых культурных пространств, на базе которого организовывается множество разнообразных событий, служащих для интересного времяпрепровождения в Нижнем Новгороде, в селе Новые Ключищи Кстовского района. Храм предстает как образец архитектуры и традиционной культуры. Храм каменно-деревянный, однопрестольный был построен в 1860 году. В советское время храм был закрыт в 1941 году, возобновлены богослужения с 1945 года. Повторное освящение храма было проведено 29 октября 1978 года Митрополитом Николаем (Кутеповым). В настоящее время настоятелем является иерей Дионисий Моисеев. В 1980 году церковь пострадала от пожара, после была восстановлена.

Нашим куратором и руководителем практики была Коновалова Юлия Николаевна. Небольшая церквушка зимой совсем не отапливалась, потому что было мало прихожан. Из-за неправильного соблюдения температурно-влажностного режима, а также пожара было много памятников древнерусского искусства с соответствующими разрушениями, иногда катастрофическими. Многочисленные крупные отставания паволоки, левкаса, красочного слоя, осыпи. Места для работы почти не хватало. Нам выдали немного материалов, оставшихся от предыдущих реставраторов выездных школ, но их было недостаточно, поэтому мы использовали собственные. Работа длилась 10 дней. За это время мы успели провести консервационно-реставрационные процессы по укреплению лицевых сторон икон. Сами памятники, преимущественно, были большого размера, что для нас было впервые, и мы рады, что мы получили такой опыт. В какой-то момент процесс нанесения профилактической заклейки дошел «до автоматизма», и теперь нам стало намного легче работать с укреплениями. Нам повезло столкнуться с такими трудными разрушениями в виде вздутий, разрывов красочного слоя и деструктированного левкаса, что, конечно, редко встречается в учебной практике. Например, во время работы над иконой «Святой Николай Чудотворец Зарайский» одна из студенток научилась укладывать вздутия методом пропитки красочного слоя раствором кроличьего клея, последующей укладкой вздутий при помощи фторопластового шпате-

ля, нанесением профилактической заклейки и повторной укладки. Иконы, с которыми мы работали, были выполнены в технике темперной и масляной живописи и датировались концом XVIII началом XIX века. Были выполнены противоаварийные работы, далее с иконами работала следующая группа волонтеров.

Наша вторая практика проходила по собственной инициативе в Спасо-Прилуцком Димитриеве монастыре, в городе Вологда. *«Красота обители преподобного Димитрия сразу входит в сердце!»* – сказал известный московский священник, церковный писатель и пламенный проповедник протоиерей Артемий Владимиров, побывав в вологодском монастыре.

Монастырь был основан в 1371 году, к северу от Вологды, по дороге в Белоозеро, на левом берегу реки, у села Выпрягово. Основал его Димитрий Прилуцкий, игумен Никольского монастыря в г. Переславле-Залесском, прославленный русский святой, небесный покровитель Вологды. Он построил в монастыре деревянную церковь и около нее деревянные кельи для иноков. Пик процветания монастыря пришелся на конец XVII – начало XVIII века, когда он вошел в число богатейших обителей Русского Севера, имел несколько вотчин в Вологодчине. К этому периоду принадлежат сохранившиеся на территории комплекса хозяйственные постройки. В годы Гражданской войны на его территории находился склад взрывчатых боеприпасов, памятник чудом уцелел – однажды начавшийся пожар быстро потушили. Комплекс отреставрировали в 1950-е годы, Филиалом Вологодского музея-заповедника монастырь стал в 1979 году. Монахи вернулись в монастырь только в 1990-е годы, уже после распада Советского Союза. С тех пор Спасо-Прилуцкий мужской монастырь успешно функционирует и снова является одним из региональных центров православия Вологодской области.

Мы подали заявку на сайте «Ре-Старт» и ее одобрили. Практика длилась 10 дней. Руководителем выступала Соколова Ольга Александровна, художник-реставратор высшей категории настенной и станковой темперной живописи; за ее плечами более 200 отреставрированных икон. Нас радушно встретили служители монастыря, провели экскурсию и угостили чаем после долгой дороги.

Работа началась со знакомства с памятниками древнерусской живописи, под наблюдением прессы. Нам выпала возможность реставрировать иконы, относящиеся к XVIII–XIX векам, разных мастеров и техник исполнения. Каждая из них была иконостасная, с интересной иконо-

графией и отделкой орнаментом полей, фонов и нимбов. Все хранилище было поражено плесенью. И если помещение уже обрабатывали, то памятникам только предстоял процесс дезинфекции. Для нас это был первый опыт. Ольга Александровна дала нам рецепт дезинфицирующего раствора (3% водно-спиртовой раствор с добавлением катамина АБ). Мы работали в полевых условиях, материалов было недостаточно, поэтому укрепление лицевой стороны икон, по большей части, выполнялось без профилактической заклейки, в том числе и укладка сложных вздутий и отставаний левкаса и красочного слоя. Однако благодаря этому мы освоили новые навыки. Например, нам показали метод укрепления левкаса и красочного слоя с предварительной пропиткой водно-спиртовым раствором (в соотношении 3:7) для размягчения слоев и лучшей проходимости клеевого раствора. Также у нас был опыт работы с послойным раскрытием авторской живописи от поновлений («Вологодские Святые»), перед которым проводились пробы. Из-за отсутствия фотографа мы учились проводить фотосъемку, выстраивать свет самостоятельно, что, конечно, получилось не сразу. И мы рады, что нам выдалась возможность увидеть, как работает опытный специалист, узнать новые для себя методики и интересные истории, связанные с реставрацией.

Мы проживали в монастырских гостиницах, как паломники, на равных условиях с послушниками. Нас разделили на группы и поселили в кельи. Мы рано вставали, ели в трапезной вместе с монахами, постясь и соблюдая устав монастыря. Работали с 9 утра до 9 вечера, с документацией приходилось работать в свое свободное время, которое было только ночью. У нас была возможность ознакомиться с историей городов, в которых мы работали, и посетить музейные экспозиции. Мы увидели своими глазами, как устроен монашеский быт изнутри, а не со страниц книг. Смогли пообщаться с интересными людьми, проживающими в обители, посетить службы, где особенно нас тронули церковные песнопения.

За время нашей работы нам довелось познакомиться с разными людьми, как профессионалами своего дела, так и теми, у кого был своеобразный взгляд на научную реставрацию. Это нас научило выстраивать отношения со сверстниками, стать более стрессоустойчивыми. Научило с легкостью относиться к неудачам, необъективной критике, избирательно выслушивать чужое мнение. Практика не только подарила нам новые знакомства, но и сплотила коллектив. Мы вместе проживали трудности, изучали новое и становились сильнее. Работая

в колледже, мы используем определенные методики реставрации, однако, за выездную практику мы расширили свои навыки, узнали новые методы и технологические особенности, а также нюансы работы в нестандартных условиях, т.е. вне мастерской. Несмотря на то, что такая практика требует сильной отдачи и усидчивости, мы готовы тратить на это свое время и силы и планируем поехать снова, когда будет такая возможность.

Радует то, что есть люди, которые равнодушны к памятникам искусства и готовы много и долго работать ради их сохранения, отдать всего себя, действительно гореть идеей реставрации.

Список литературы

1. Сальников А. Спасо-Прилуцкий Димитриев мужской монастырь в Вологде // Православие.ru. URL: <https://pravoslavie.ru/105521.html?ysclid=laeajbkw4x477609100/> (дата обращения 20.10.2022).

2. Бокарев А. Церковь Иконы Божией Матери Всех Скорбящих Радость в Новых Ключищах // Храмы России. URL: <http://temples.ru/card.php?ID=19029&ysclid=lae8h33j34936431543/> (дата обращения 20.10.2022).

3. Спасо-Прилуцкий Димитриев мужской монастырь // Туристер. URL: <https://www.tourister.ru/world/europe/russia/city/vologda/temples/23370?ysclid=lae9rkz1c5543251211#istoriya/> (дата обращения 20.10.2022).

4. Храм иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радосте» с. Новые Ключищи // prihod.ru. URL: [http://nnhram-176.cerkov.ru.](http://nnhram-176.cerkov.ru/) (дата обращения 20.10.2022).

**Клушина Анастасия Алексеевна,
студентка второго курса специализации «Реставрация,
консервация произведений ДПИ из музейного металла»**

Суздальский филиал СПбГИК

**Научный руководитель: Балакирев Павел Юрьевич,
художник-реставратор второй категории**

**Монеты – новый исторический источник,
на примере Сибирской монеты XVIII в.**

С статье будет рассмотрена нумизматика как современная наука, ее культурная и практическая ценность, роль реставрации в нумизматике.

Ключевые слова: нумизматика, история, ассигнация, реставрация, экономические трансформации.

Нумизматика (от латинского *numisma* – «монета») – вспомогательная научная дисциплина, которая занимается изучением монет, а именно историей их производства (чеканки) и обращения в качестве платежного средства. Нумизматикой также принято называть коллекционирование монет – популярное во многих странах мира хобби.

Современная нумизматика – это отдельная отрасль исторической науки, располагающая собственным понятийным аппаратом и методами исследований.

В нумизматике есть два направления: непосредственно коллекционирование, и историческое. Нумизматика позволяет изучать монетные реформы, эволюцию различных денежных систем и т.п.

Основное внимание исследователей XVIII–XIX вв. было сосредоточено на искусствоведческом анализе монет (античные монеты рассматривались в качестве памятников искусства наряду с камнями и скульптурой), а также на изучении типологии монет, поиске новых имен правителей и мест чекана. Упоминание на монетах дат, имен правителей и населенных пунктов дало возможность получить исследователям ценную информацию по исторической географии и политической истории (смена правлений, хронология правлений, государственные перевороты, взаимоотношения вассалов и сюзеренов и т. п.). Благодаря монетам историкам удалось установить имена многих правителей и городов, неизвестных по письменным источникам, уточнить многие события политической истории. Большое значение имеет нумизматика при изучении истории идеологии и религии, т.к. монеты всегда использовались в качестве средства пропаганды.

Несмотря на то, что нумизматика- относительно новая наука, она стремительно развивается и постепенно становится еще одним инструментом в руках историков. Например, в последние десятилетия проводился ряд конференций, специально посвященных анализу состава металла древних монет. На эту тему писал Владислав Всеволодович Кропоткин: «Клады римских монет на территории СССР» 1961 год и «Клады византийских монет на территории СССР» 1962 год. Нумизматическая метрология, а также анализ пробы и состава металла, проводящийся с помощью различных методик (спектральный анализ, методы нейтронной активации и измерения удельной теплоемкости и т. д.), могут свидетельствовать о проведении денежных реформ, которые часто вообще не отражены в письменных источниках, и могут также указывать на кризисные явления в экономике. Сами денежные реформы имеют важное значение для изучения истории экономической мысли и деятельности финансовой администрации.

Это можно наглядно увидеть на примере 2 (двух) копеек 1769 года выпуска, 5 (пяти) копеек 1767 года выпуска и 10 (десяти) копеек 1781 года выпуска. Эти монеты чеканились в период правления императрицы Екатерины II, когда страна была в сложном финансовом положении. Однако, грандиозные планы великой императрицы требовали значительных затрат, поэтому в производстве денег произошли существенные изменения. Впервые страна перешла на бумажные деньги (ассигнации), которые обеспечивались медными монетами. Это знаковое событие для страны, так как раньше деньги были обеспечены ценой своего металла, а теперь же их роль могли играть еще и ассигнации- бумага по своему составу, но не по значению. Ассигнациями можно было как расплачиваться за товары, так и получать по ним соответствующее номиналу ассигнации количество медных монет, платить до 5% налога.

Чтобы иметь в своем распоряжении большее количество денег для ведения военных действий и других важных преобразований страны, императрице пришлось открыть еще несколько монетных дворов. В результате этого в период ее правления было выпущено множество самых разнообразных монет, в том числе и таких, которые использовались для отдельных регионов.

Так появились так называемые сибирские экземпляры, к которым относятся памятники, поступившие на реставрацию. Необходимость их выпуска была обусловлена тем, что Сибирская губерния была сильно удалена от монетных дворов, и поэтому доставка на эту территорию монет для обращения была затруднена и дорого стоила. В связи с этим, в 1763 году императрица приняла решение организовать в этой губернии свой монет-

ный двор на базе Кольвано-Воскресенских заводов. На этих заводах добывалось серебро, золото и в качестве побочного продукта выходила медь. Но эта медь была особенной, так как в ней содержалось немного золота и серебра, из-за чего обычная чеканка по общепринятой стопе была невыгодной. В результате Сибирская монета могла использоваться только на территории Сибирской губернии и, в конце концов, в 1781 году выпуск монеты пришлось прекратить, а на построенном монетном дворе разрешили чеканить общероссийскую монету. Получается, что эти памятники, в случае, если анализ покажет наличие в их составе золота и серебра, отличаются от большинства медных монет еще и качественным составом, что дает возможность определить точное место их изготовления и оборота.

Мы можем увидеть, как много информации можно извлечь из такого маленького предмета. Монеты – невероятно емкий носитель информации. Так что реставрация монет – это не только увеличение ее цены у коллекционеров, это исследование и изучение ее как исторического документа, улучшение прочтения кодового набора, который она содержит. Ее культурная ценность с точки зрения реставрационной этики не возрастет, но историческая – да.

Монеты уникальны не только своей информационной емкостью, но и отличными критериями оценивания от других памятников культуры. У коллекционеров идеальная монета, не бывшая в обиходе, например, будет цениться намного больше, чем монета со следами бытования.

На данный момент сохранность двух копеек можно оценить как F-VG, что сужает ее цену до диапазона 200–600 рублей. Реставрация устраним загрязнения и патину, проявит нестертые временем детали рисунка, и цена монеты вырастет до диапазона 800–1000 рублей. Цена могла бы достигать и 2000 рублей, но на монете есть разрыв. Кроме того, после реставрации монета войдет в ту категорию сохранности, когда она может экспонироваться на нумизматических выставках.

Сохранность пяти копеек 1767 года сейчас, до реставрации, можно оценить как VF, что соответствует средней стоимости на аукционе 2000–3500 рублей, после же реставрации цена может вырасти до 10000 рублей, или выше. Монета сможет участвовать в выставках.

10 копеек 1781 года также сейчас можно оценить как VF, что соответствует цене на аукционе 3000–4000 рублей, но так на этой монете нет разрывов и царапин, а рисунок сохранился более чем на 50%, то ее состояние после реставрационных мероприятий можно будет оценить в VF-XF, что расценивается как 20000–30000 тысяч рублей. После реставрации эта монета также сможет экспонироваться на нумизматических выставках, будет высоко цениться у нумизматов и коллекционеров.

Современная нумизматика – это отдельная отрасль исторической науки, располагающая собственным кругом источников, специальным

понятийный аппаратом и методами исследований. Нумизматические памятники – это ценные источники информации, которые часто незаслуженно упускают из виду историки. Они могут дать огромное количество информации, не содержащейся в письменных источниках, не только о политических особенностях своего времени, но и об экономических и культурных трансформациях.

Список литературы

1. Особенности выпуска денег при Екатерине II, медные монеты Екатерины II, другие монеты при Екатерине II // Лермонтов: антикварная площадка онлайн. URL: <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/monety-vremen-ekateriny-2>. (дата обращения 20.10.2022).

2. Справочник нумизмата: степени сохранности, характеристики и категории монет // Лермонтов: антикварная площадка онлайн. URL: <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/spravochnik-numizmata>. (дата обращения 20.10.2022).

3. Нумизматика – серьезная научная дисциплина или увлеченное коллекционирование старинных монет // very important lot. URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/numizmatika-chto-gde-kogda>. (дата обращения 20.10.2022).

4. Денежная реформа Екатерины II. От серебряного рубля к бумажному // Монетник.ру. URL: <https://www.monetnik.ru/obuchenie/bonistika/assignatsii-ekateriny-2/> (дата обращения 20.10.2022).

5. 2 копейки 1769 года «Сибирская монета» // Raritetus. URL: <https://www.raritetus.ru>. (дата обращения 20.10.2022).

6. 5 копеек 1767 года «Сибирская монета» // Raritetus. URL: <https://www.raritetus.ru>. (дата обращения 20.10.2022).

7. 10 копеек 1781 года «Сибирская монета» // Raritetus. URL: <https://www.raritetus.ru>. (дата обращения 20.10.2022).

8. 2 копейки 1769 года «Сибирская монета» // Raritetus. URL: <https://www.m-dv.ru>. (дата обращения 20.10.2022).

9. 5 копеек 1767 года «Сибирская монета» // Raritetus. URL: <https://www.m-dv.ru>. (дата обращения 20.10.2022).

10. 10 копеек 1781 года «Сибирская монета» // Raritetus. URL: <https://www.m-dv.ru>. (дата обращения 20.10.2022).

11. Пачкалов А. В. Нумизматика: история науки, современное состояние и перспективы развития // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. 2011. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/numizmatika-istoriya-nauki-sovremennoe-sostoyanie-i-perspektivy-razvitiya>. (дата обращения 20.10.2022).

Коновалова Юлия Николаевна
Заведующий специализацией «Реставрация,
консервация произведений станковой
темперной живописи»
Суздальского филиала СПбГИК

Резной или орнаментированный левкас и проблемы его
восстановления на примере иконы второй половины XIX в.
«Споручница грешных»

В статье освещено содержание научно-исследовательских и консервационно-реставрационных работ, объектом которых является икона Богоматерь «Споручница грешных» из села Эрлекс, Гусь-Хрустального района.

Актуальность выбранной темы объясняется значимостью правильного подбора метода реставрационных работ и процессов восстановления, а также необходимостью предварительного тщательного изучения исторически применявшихся и реставрационных материалов, их особенностей.

Данная научно-практическая работа представляет собой теоретическую и практическую ценность как учебное пособие для студентов, реставраторов и музейных сотрудников.

Ключевые слова: левкас, икона, мел, гипс, орнамент, рельеф, восстановление, реставрация.

По традиции грунт в русских иконах обозначается термином «левкас» по названию греческого острова Лефкас (Ионические острова), где добывали мел. Левкас играет важную роль для создания иконописного произведения и в его сохранности.

Является идеально ровной поверхностью для живописи. Улучшает сцепление красочного слоя с основой, предохраняет его от изменений, связанных с расширением или сжатием основы при колебаниях температурно-влажностного режима. В масляной живописи поглощает излишки связующего из красочного слоя.

В ранние периоды наполнителем левкасной массы был мел, позже гипс и его разновидность алебастр. В 19 веке кроме мела, гипса могли использовать свинцовые, цинковые, баритовые белила. Связующим являлся коллагеновый клей. Нанесение левкаса на основу произведения называлось левкашением.

Процесс выполняли этапами. Для начала проклеивали паволоку или деревянную основу. Затем следовало нанесение левкасной массы сло-

ями. Первый слой притирали ладонью или торцом толстой щетинной кисти. Второй слой накладывали шпателем. За один раз наращивали по два-три тонких слоя, после просыхания выравнивали острым ребром металлического ножа-скоблила. Наносили повторно слои. Окончательно шлифовали поверхность хвостом.

Неизменной традицией в течении многих столетий было сохранение натурального белого цвета левкаса. Связано это с тем, что тонко нанесенный красочный слой приобретал своеобразное свечение.

На иконах 19 века иногда выполняли печатный, рельефный узор, имитирующий металлический оклад. Исторически существуют следующие виды:

Чеканка по вызолоченному левкасу. Относится к самым древним.

Выполнялась по вызолоченной поверхности металлическими чеканами с определенным узором в виде точек, лунок, углублений.

Резьба по левкасу. Выполнялась до золочения с помощью резцов по заранее нанесенному узору, рисунок был в виде углублений.

Лепные рельефы из левкаса. Выполнялись путем наращивания левкасной массой по заранее нанесенному рисунку. Делятся на два вида. Невысокий с оплывшим рельефом, наносился жидким левкасом и высокий с четким рельефом.

Оттискивание рельефа в сыром левкасе. Выполнялось с помощью оттиска-матрицы в свежем левкасе. Высохшую поверхность золотили. Также данный рельеф могли корректировать резцами или металлическими чеканами. Данной техникой пользовались при украшении полей, венцов икон, картушей. Орнаменты часто повторяли рисунки, характерные для тиснения по фольге, что может объясняться применением одних и тех же штампов.

Расположение узоров на иконе, их варианты, густота, пластические решения определялись стилевыми особенностями.

В орнаментальных рисунках барокко наблюдается несколько композиционных схем. Первую отличают пышность и сложность рисунков, сгруппированных в виде так называемых штамбов, повторяющихся симметричных участков орнамента. Низкорельефные растительные побеги чередуются с высоким рельефом и широкой поверхностью листьев и цветов с розетками и плодами.

Орнаменты второй группы состоят из элементов свободно выходящих ветви с отростками, фигурными листьями, крупными плодами и цветами. Обоим группам присуща переработанная трактовка растений.

Орнаменты третьей группы называются «виноградная лоза». Выпуклись в виде закрученных слегка сплюснутых отростков лозы. В данном рисунке был религиозный смысл. В искусстве раннего барокко лоза часто встречалась в элементах архитектуры, интерьеров, живописи.

Чеканные варианты всех этих групп отличаются чистотой и красотой отделки, оттиснутые с матрицы уступают в качестве исполнения, упрощенностью узорной схемы.

В орнаментах рококо картуши и завитки, группируются в многосложные фигуры, выходят за границы рамы в средник иконы, и этим отличаясь от образцов барокко.

Классицизму присуща упорядоченность узоров, их четкое распределение на раме, фоне, венце, симметричные гирлянды. Чаще всего орнаменты прочеканивались тонкими линиями.

Вышеперечисленные особенности выделяют церковные произведения 18–19 веков, наделяют их самобытностью и выразительностью.

В орнаментах всех стилей можно встретить обработку инструментом канфарником, создающим зернистую поверхность в виде кружочков, и мельчайших наколок, создающих бархатистую поверхность.

Икона, второй половины 19 века «Споручница грешных», поступившая на реставрацию, выполнена в технике масляной живописи в академическом стиле с золотым фоном. Изображение Богоматери и младенца заключено в овал. Икона имеет орнаментированное поле. Орнамент, в виде завитков и стилизованных растительных элементов, переплетающихся между собой, выполнен левкасом, имеет высоту (объем). В этой же технике объемного левкаса выполнены нимбы Богоматери и младенца, а также картуши. Вероятнее всего орнаменты нанесены левкасом с помощью оттиска или применением специального штампа.

Предположительно, покрытие золотом фона, полей было выполнено позже первоначального написания иконы, чем объясняется отсутствие надписей (их закрасили).

Икона имеет сильное поражение жуком-точильщиком, вследствие чего ослаблена древесина основы, утрачены фрагменты по боковым сторонам, а также нижний правый угол полностью, что нарушает целостное восприятие образа.

В позднем времени левкас часто наносили прямо на проклеенную доску без паволоки. Как и на реставрируемой иконе. Авторский левкас на иконе тонкий. Для определения состава был использован химический метод исследования с использованием азотной кислоты. Резуль-

тат: левкас гипсово– меловой. Гипсовый левкас отличается пластичностью и встречается часто на иконах с богато–украшенными полями и фонами, как на исследуемом памятнике.

Реставрируемая икона «Споручница грешных» поступила из села Эрлекс Гусь-Хрустального района. Была принесена в дар Храму Троицы Живоначальной, соответственно после реставрации будет находиться в действующем Храме и участвовать в богослужениях. А значит и реставрационные процессы должны быть направлены на восстановление целостности основы и общего восприятие образа. Характер восполнения утрат нередко зависит от будущего использования произведения. В статье 6 профессионального кодекса сказано, что необходимо «принимать во внимание требования социального использования объекта в процессе проведения консервации-реставрации». При реставрации памятников, принадлежащих Церкви требуется более близкое к оригиналу восполнение утраченных частей.

Реставрационным советом были утверждены мероприятия по наращиванию утраченных частей основы, подведению реставрационного левкаса, восстановлению его орнаментированных участков и тонированию.

Утраченные части основы наращивались смесью древесных опилок с кроличьим клеем, правый угол восстанавливался выпиленной по форме вставкой древесины, которая крепилась на шканты.

Процесс восстановления левкаса состоит из подведения реставрационного левкаса, приготовленного из мела и кроличьего клея. Так как правый угол иконы сохранился с него снят рисунок на кальку. Затем с кальки он будет перенесен на подведенный левкас и по контурам рисунка будет наращиваться высота орнамента.

Общее условие восполнения утрат заключается в том, что дополненная форма должна находиться в пределах утраты и отличаться от оригинала. Это могут быть отличия в технике, технологии материалов, в тональности.

Восполнение утраченных фрагментов произведения имеет две цели – техническую и художественную. Первая заключается в дополнении утраченных элементов. Это восполнение утрат основы, грунта. Вторая связана с восприятием, пониманием и функционированием художественного произведения. Подразумевают определение образца по которому будет выполняться работа. Это подбор и изучение аналогичных работ, выполненных в технике подлинника и соответствующих ему по времени.

Утраченный левкас восстанавливается в тех местах, где необходимо провести тонирование утрат красочного слоя или защитить открытый авторский левкас и живопись. Реставрационный левкас должен быть близок левкасу произведения.

Перед приготовлением реставрационного левкаса необходимо определить наполнитель авторского левкаса с помощью химической реакции.

Восстановление левкаса состоит из следующих процессов: приготовление рабочих составов, подготовка поверхности доски в местах утрат левкаса, нанесение левкаса, шлифовка его поверхности.

Предварительно поверхность очищают от загрязнений. Выполняют проклейку открытых участков древесины 2,5–3% коллагеновым клеем, затем 5–6%.

Реставрационный левкас готовят из наполнителя и 8 или 10% коллагенового клея. При восстановлении резного и лепного левкаса в массу добавляют небольшое количество олифы, льняного масла или глицерина для эластичности.

Вначале приготовленной левкасной массой смазывают края старого левкаса. Затем эту массу наносят коротко обрезанной щетинной кистью на участки доски с утраченным левкасом. Первый и второй слои торцуют жесткой кистью, чтобы придать им шероховатую поверхность. Третий слой наносят шпателем, мастихином. Всего накладывается пять-шесть равномерных по толщине слоев.

Реставрационный левкас должен быть немного выше авторского, так как при высыхании и шлифовке происходит его усадка. Шлифуют поверхность натуральной пробкой или мелкой наждачной бумагой. Пробкой шлифуют со слабой яичной эмульсией или 2% раствором клея, наждачной бумагой всухую.

При восстановлении рельефного левкаса сначала восполняют утраты основного левкаса. На восстановленном участке карандашом прописывают контуры утраченного орнамента. Массу постепенно наращивают по рисунку. Поправки делают скальпелем.

Необходимо проверять состояние ранее нанесенного слоя. Если в нем появляются трещины, значит, что слой левкаса был слишком толстым или что в его массе содержится излишек клея. Такой левкас подлежит удалению и замене новым.

На данный момент процесс восстановления левкаса на иконе «Споручница грешных» не завершен. Основная масса подведена, предстоит наращивание рельефа.

Список литературы

1. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование. – М.: Изобразительное искусство, 1987.
2. Попова О., Смирнова Э., Красилин М. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. – М.: Гранд-Холдинг, 2002.
3. Филатов В. В. Реставрация произведений русской иконописи. – М.: Про-Пресс, 2007.
4. Русская поздняя икона от XVII до начала XX века / Сборник статей / ред.-сост. М. М. Красилина. – М.: ГосНИИР, 2001.
5. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. – М.: Художественно-педагогическое издательство, 2008.
6. Вибер Ж. Живопись и ее средства. – М.: Издательство В. Шевчук, 2004.
7. Ровинский Д. А. Обзорение иконописания в России до конца 17 века. 1903.
8. Федосеева Т. С., Беляевская О. Н., Гордюшина В. И., Малачевская Е. Л., Писарева С. А. Реставрационные материалы. Курс лекций. – М.: Индрик, 2016.
9. Православная писаная икона в каноне. URL: <http://icon.cerkov.ru>. (дата обращения 20.10.2022).
10. <https://russianarts.levcas/online.ru>

**Королева Анастасия Павловна
Студентка 4 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений
ДПИ из текстиля»**

Суздальский филиал СПбГИК

**Научный руководитель: Громыко Людмила Михайловна
художник-реставратор высшей категории**

**Особенности выбора реставрации, консервации свадебного
платья из Егорьевского историко-художественного музея**

История свадебных платьев. История свадебного обряда. Белый цвет Древней Греции. Изменения в цветовом решении цвета платья в зависимости от исторической эпохи. Черный цвет самый шик в конце XVII в. Лаконичность кроя платьев в XVII в. Разнообразные отделки. Появление в моде флюр-д-оранжа. Материалы платьев. Фата. Белые и кремовые наряды с 1880 г. Влияние на моду платья королевы Виктории свадебное платье в России. Свадебное платье из Егорьевского историко-художественного музея. Особенности кроя. Необходимость соблюдение компромисса между этическими и эстетическими требованиями при реставрации лифа платья. Атрибуция.

Ключевые слова: мода, свадебное платье, история, свадебные обряды, обычай, реставрация, этика, эстетика, флер-д-оранж, крой.

Платье подвенечное, конца XIX – начала XX века. Поступило к нам на специализацию из Егорьевского историко-художественного музея. Его внешний вид и цвет сразу вызвали много вопросов и, в первую очередь углубимся в историю свадебных платьев.

История свадебного платья насчитывает примерно 2000 лет. И за это время образ невесты менялся, следуя моде. Как пишет историк моды Александр Васильев, «Свадебные обряды сильно менялись во времени согласно религиозным верованиям различных народов и эпох. Но некоторые из самых древних традиций дошли до нашего времени: фата – вуаль невесты – символизирует непорочность девушки; цветы, которые дарят молодоженам и которыми украшают наряд девушки – тоже частица дохристианской традиции. Истоки обряда христианского венчания восходят к временам Древнего Рима и связаны с именем Святого Валентина, тайно венчавшего влюбленных христиан. Православие придавало огромное значение блеску и парадности костюмов молодоженов».

С течением времени менялись нравы и мода, а вместе с ними – цвет, покрой, фасон свадебного платья. Белый цвет не всегда считался традиционным в выборе свадебного платья. Это утверждение можно по-подробнее рассмотреть, основываясь на информации, взятой из статьи «История свадебного платья» [2]. В Древней Греции белый являлся цветом жертвоприношения богам, белый цвет считался у эллинов символом смирения и поклонения. Позже белый цвет не привлекал женщин из-за простоты, они считали, что свадьба – это грандиозное событие и выбирали даже красный цвет. Однако со временем, из-за охоты на ведьм и частых казней на площадях в период средневековья, красный цвет стал ассоциироваться с мантией палача и перестал быть свадебным атрибутом.

В середине XVII в. белое платье стало траурным, вдовствующие королевы стали одеваться в абсолютно белые платья, их называли «Белыми дамами».

В те же времена вошел в моду и черный цвет, и на многих портретах можно увидеть невест в роскошных черных платьях, расшитых золотом. Черный и белый стали основными цветами свадебного торжества.

Венецианские дамы высшего сословия почти до конца XVII в. считали черный цвет самым изысканным и предпочитали идти к алтарю в черных платьях, траурным он стал в конце XVIII в., и этот обычай остался в Европе по сей день.

Невесты на фотографиях XIX века все в закрытых свадебных платьях с длинным рукавом, шея почти у всех полностью закрыта, а длина юбки не позволяет продемонстрировать свадебные туфельки. Только эти свадебные образы никак нельзя назвать скучными, отсутствие разрезов, декольте и прозрачности компенсируется разнообразием декоративных элементов, богатством материалов и ручной работой. По богатству декора и работы, эти платья превосходят многие современные свадебные платья.

Начало 19 столетия также принесло с собой моду на ленточки, которыми обильно украшались свадебные платья. Они были разноцветными, и каждый гость старался оторвать себе одну ленточку в память о таком значимом событии.

Некоторые фото, где невеста в черном платье, на первый взгляд могут показаться совсем не свадебными. Мужчина и женщина в черном, можно подумать, будто они собрались на похороны, но фата наглядно говорит – это свадебное фото. Раньше надеть белое свадебное платье можно было только на первое бракосочетание. Если женщина выходила

замуж повторно, она выбирала платье другого цвета. Свадебным нарядом могло стать просто вечернее или самое лучшее платье из гардероба невесты.

Или же, если платье все-таки специально шили, его потом могли надеть на любое другое торжественное событие, тем более, что платья могли быть самых разных цветов. Сохранился даже английский стишок-поговорка, в котором речь шла о том, что с невестой, если она выбрала платье определенного цвета. Примерный перевод звучит так: «**Белое** – выбрала правильно, **голубое** – любовь будет настоящей, **желтое** – стыдится жениха, **красное** – предпочла бы умереть, **черное** – хотела бы вернуться, **серое** – будет далекое путешествие, **розовое** – он всегда будет думать о тебе, **зеленое** – невеста не хочет (стыдится), чтобы ее видели».

Самыми частыми материалами для создания таких платьев были – кружево, атлас и шелк. 19 век – век романтизма, век поэзии, новых идей, век утонченного и изящного. Свадебные наряды, конечно же, тоже были «детьми своего времени», поэтому их силуэт стал более утонченный, скромный и изящный. Ушли в прошлое тяжелые, помпезные и пышные наряды 18 века. Строгий струящийся силуэт, неглубокое декольте, аккуратные небольшие рукава, изысканные кружева пришли им на замену.

Изменилось место расположения линии талии у платьев – в начале 19 века она стала завышенной. Правда к концу века в моду снова вошли более пышные и богато украшенные атласные платья, которые делались с турнюрами.

Самым популярным украшением, аксессуаром свадебного наряда были искусно сделанные из ваты, шелка, бархата и воска цветы апельсина, они носили название флер-доранж. Вы можете видеть образцы таких цветов на фотографиях.

Фата свадебного платья 19 века тоже одна из его отличительных особенностей. Чем богаче и знатнее была семья невесты, тем длиннее становилась ее фата. Она могла быть на несколько метров длиннее подола самого платья.

И море кружев... Да, кружева, не утратившие своей актуальности и по сей день, были необходимым элементом свадебного наряда начала 19 века были кружева – блонды, изготавливались из шелка, имели очень красивые белые с оттенком светло-янтарного цвета, но были весьма непрочны.

Начиная с 1880 годов невесты стали отдавать предпочтение именно белым или кремовым нарядам. Однако для представительниц более

бедных сословий белый наряд все еще оставался недопустимой роскошью – горожанки и крестьянки по-прежнему выходили замуж в цветных платьях светлых оттенков.

В белом выходили замуж не только принцессы и аристократки. Начиная с 1790-х годов, когда мода резко пошла по пути упрощения, и вместо громоздких платьев с пышными юбками на каркасах женщины начали носить простые платья с завышенной талией, а самой распространенной тканью стал белый муслин, свадебные платья, соответственно, чаще всего тоже бывали белыми (в таком платье, например, венчалась племянница знаменитой английской писательницы Джейн Остен, автора многих любимых нами романов). Но и когда мода снова начала усложняться, в 1820-х годах, белые свадебные платья становились все более распространенными.

Таким образом традиционные платья, какими мы их знаем сейчас, пришли к нам из эпохи королевы Виктории. Тогда королева Великобритании выходила замуж в сравнительно простом платье из белого атласа и венке из апельсиновых цветов, с фатой, длина которой могла достигать двух с половиной метров, которую она несла, перекинув через руку.

На Руси, венчание молодых – особый церковный обряд. Готовились к нему заранее. Девушки выбирали себе самый красивый наряд. Таким являлись великолепно расшитый сарафан и рубашка. Чаще всего сарафан выбирался алого цвета. «Красный» цвет имел два значения: прямое отношение к цвету и красивый.

С давних времен, после замужества, девушка уходила в семью супруга, навсегда распрощавшись с прежним девичьим образом жизни.

Церковный обряд происходил в непритягательном и печальном наряде. История знает много фактов, когда венчальная церемония проводилась в платье и фате черного цвета. При завершении церемонии, невесту ждал красиво расшитый сарафан. Символ удачной жизни.

В данной статье мы не будем рассматривать подробное описание церемонии венчания и подвенечное платье русского народного свадебного костюма, т. к. платье, поступившее к нам, является светским. Модные тенденции в России, в том числе и относительно подвенечных платьев, старались не отставать от западных, но иногда достигали отдаленных мест с некоторым запозданием.

Из всего выше сказанного можно предположить, что наше платье могло принадлежать вдове, небогатой девушке мещанского сословия или девушке, выходящей замуж повторно.

Визуальное исследование платья принесло много неожиданностей. Наряду с обычным перечнем дефектов, характерных для предметов из шелковых тканей (сечений, разрывов, утрат), на шелковой ткани были обнаружены сечения, многочисленные следы от проколов монтажа утраченных деталей, наслоения припусков, а самое главное – крохотный фрагмент утраченной манишки. Надев платье на манекен, мы поняли, что экспонировать платье после реставрации, не восстановив манишку, будет невозможно из-за глубокого выреза. Поиск аналогов внутренней части лифа пока не увенчался успехом, но мы его продолжаем, подключив специалистов-реставраторов из музеев Москвы и Санкт-Петербурга.

Требования реставрационной этики и эстетики вошли в противоречие. Придать экспозиционный вид предмету, не нарушив швы, и, основываясь только на наших предположениях, пока не представляется возможным, кроме того, реставрационный совет из 5 реставраторов высшей категории, утверждавший реставрационное задание на платье, посчитал необходимым свести к минимуму демонтаж на юбке платья в соответствии с последними требованиями. Надо отметить, что именно такой подход характерен для реставраторов европейских музеев, где процесс реставрации в предметах из текстиля на 80-90% сводится к выполнению консервационных работ. Выполнение таких рекомендаций значительно усложняет работу, но позволяет максимально сохранить первоначальный вид предмета. Из-за незначительного размера фрагмента манишки было рекомендовано созвать промежуточный реставрационный совет после нахождения аналогов, а пока ограничиться выполнением предшествующих операций. Это позволит не допустить фальсификацию подлинной сохранности. Возможно, что компромиссным решением будет изготовление условной манишки, но это возможно только по решению будущего реставрационного совета.

Список литературы

1. Старинные свадебные платья: особенности и старинный стиль: статья // Старинные свадебные платья // Vplate. URL: https://vplate.ru/svadebnye/starinnye/#h2_17588/ (дата обращения 20.10.2022).
2. Васильев А. Свадебные платья: история и современность.
3. История свадебного платья // Жизнь знаменитостей. URL: <https://hollywood-actors.ru/nevesta/istoriya-svadebnoj-mody.html/> (дата обращения 20.10.2022).

4. Писанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. – М., 1985, Большая Российская энциклопедия.
5. Словарь современного русского языка, т. 5. – М.-Л.: Академия наук, 1957.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 3. – М.: Русский язык, 1999.
7. Семенович Н. Н. Реставрация музейных тканей. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1961.
8. Русский костюм 1890–1917 вв., вып. 5, под ред. В. Рындина. – М., 1972, ВТО.

Кочугова Ольга Николаевна
Студентка 4 курса группы РЖ-41
Специализации «Реставрация консервация
произведений станковой темперной живописи»
Суздальского филиала СПбГИК
Научный руководитель: Коновалова Юлия Николаевна,
заведующий специализацией «Реставрация консервация
произведений станковой темперной живописи»
Суздальского филиала СПбГИК, художник-реставратор
Изучение поздних икон, выполненных в технике масляной
живописи на примере образов Иоанна Богослова и
Богоматери начала XX в.

В статье освящено изучение поздних икон, выполненных *в технике* масляной живописи на примере образа Иоанн Богослов и Богоматерь, поступивших из Свято-Успенского Космин мужского монастыря, село Небылое и особенности их тонирования и реконструкции.

Актуальность выбранной темы объясняется интересом к изучению поздних икон, выполненных в технике масляной живописи и особенностью их тонирования и реконструкции.

Целью исследования было изучение литературных источников по теме, их анализ, правильный подбор методики работы, связанной с практической реставрацией.

Данная научно-практическая работа представляет собой теоретическую и практическую ценность как учебное пособие для реставраторов, музейных сотрудников, студентов.

Ключевые слова: Иконопись, темперная техника, масляная техника, лессировки, глитиновые клеи, имприматура, хитон, гиматий, тонировки, реконструкция, восстановление, реставрация.

Изучение произведений 18–19 веков представляется весьма актуальными, так как памятники этого времени еще мало исследованы. Исследовательский процесс долгое время был полностью сосредоточен на изучении более ранних древнерусских икон 11–15 веков. Изучение русской иконописи позднего времени фактически еще только начинается. Большая часть этих икон была создана в центре русской провинции.

В пределах 18 столетия традиционную технику написания икон темперными красками сменяет религиозная живопись уже написанная маслом на холсте с использованием светотени и лессировок.

Иконы XVIII века, особенно первой его половины, как правило, писались в традициях предшествующего. Положение стало меняться лишь со второй половины XVIII столетия, когда в них начинает сказываться влияние барокко и классицизма, в большинстве своем данные иконы распадаются на несколько условных групп. Это работы профессиональных художников, чаще всего городских живописцев, объединенных в цеха. Произведения их круга выделялись исполнительским мастерством, и высокими художественными качествами. Вторая группа – это работы провинциальных художников.

В 1757 году была создана Императорская Академия художеств это сказалось на творчестве иконописцев. Иконы становились все более приближены к портретам. Отличительной особенностью творчества художников-академистов становится отказ от традиционной техники исполнения иконы темперой на доске. Образцами для них служат картины художников эпохи Возрождения, работы выполняются маслом на холсте. Иконы XIX в. можно условно подразделить на три основные группы: те, что были выполнены в официальном «академическом» церковном стиле, преобладавшем в оформлении церкви в крупных городах; иконы традиционного стиля, сохранившиеся среди староверов; и иконы массового производства. Иконам академического стиля свойственны торжественность и историчность, живописная моделировка ликов, тонкая светотеневая разработка складок одежд. Живописные иконы маслом или академические иконы, как их принято называть в современной иконописи, отличает особая выразительность, реалистичность. Исследуя развитие иконографии поздней иконы, необходимо выявлять ее региональное своеобразие, охарактеризовать индивидуальные особенности отдельных художников, осваивать наследие крупных мастеров светской живописи в области церковного искусства. Это поможет правильно оценить и определить основные аспекты развития поздней иконописи в общем развитии русского искусства.

Для масляной техники иконописи характерны следующие технологические особенности.

Преобладают светлые грунты на основе мела или гипса в смеси с глитиновым клеем.

Возможно применение дополнительных темных подготовительных слоев типа имприматуры (цветная тонировка поверхности уже готового белого грунта).

В красочных и лессировочных слоях используются масляные краски и цветные липидные лаки (лессировка – техника получения глубо-

ких переливчатых цветов за счет нанесения полупрозрачных красок поверх основного цвета.

Применяется техника формирования сюжетных деталей с помощью многослойной живописи, наносимой тонкими или пастозными мазками.

Необходимо помнить, что масляная живопись имеет более слабый красочный слой, чем темперная, (так как масляная живопись более пастозна и многослойна в отличие от темперной), покровные лаки являются легко растворимыми. Так же особенностью является фактура, особенно если художник работает пастозными мазками. Эти особенности следует учитывать при выполнении консервационно – реставрационных работ.

На отделение реставрации станковой темперной живописи суздальского филиала СПбГИК поступили две иконы Иоанн Богослов и Богоматерь первой половины XX в., из Свято-Успенского Космин мужского монастыря, село Небылое. Иконы Иоанна Богослова и Богоматери являются частью композиции Голгофы, представляющей собой изображение крестных страданий Спасителя.

Икона Иоанна Богослова представляет собой мужскую фигуру. Голова повернута и приподнята вверх влево, волосы, удлиненные с прямым пробором, разделены на локоны, ниспадают на плечи. Иоанн Богослов облачен в зеленый хитон и красный гиматий, видна левая ступня в сандалии в виде тонких ремешков коричневого цвета. Складки одежды выполнены с художественной проработкой, четкие, глубокие, но не подчеркивают анатомические формы фигуры. Красочный слой доличного письма довольно плотный и пастозный. Лик и руки написаны в реалистичной манере. Опись лика выполнена достаточно широкими линиями, темно-коричневого цвета. В той же манере выполнены и руки Иоанна Богослова. Нимб – небесно-голубой, с переходом к темно-синему цвету.

Вторая икона представляет собой женскую фигуру Богоматери в полный рост. Голова повернута и приподнята вверх вправо. Руки сложены на груди, как символ искренней молитвы. Одевание состоит из плата белого цвета (мафорий) с зелеными складками, который покрывает голову, ниспадает на плечи, края плата украшены кантом желтого цвета; туники красного цвета и синей накидки. На шее одеяние украшено простым орнаментом в виде волнистых линий желтого цвета. Видны ноги, обутые в башмаки темно коричневого цвета. Складки одежд выполнены с художественной проработкой, со свето-теневой моделировкой резкие,

глубокие, но не подчеркивают анатомические формы фигуры. Красочный слой довольно плотный и пастозный. Лик и руки написаны в реалистичной манере. Опись лика и рук выполнена достаточно широкими линиями, темно-коричневого цвета. Особенностью в написании образа Богородицы является наличие шести пальцев на левой руке, предположительно, ошибка художника.

Обе иконы выполнены достаточно в простой манере, можно предположить, что писал непрофессиональный художник-иконописец, который имел навык письма и был знаком с масляными красками. Существует много икон, написанных в это же время в масляной технике, выполненных на высоком уровне в академическом стиле живописи, художниками профессионалами. Исследователи отмечают, что сельские мастера пользуются приемами профессиональных иконописцев, но их работы отличаются угловатыми формами, более прямолинейными цветами.

На реставрируемых иконах Иоанна Богослова и Богородицы имелись многочисленные отставания, вздутия и утраты левкаса и красочного слоя. Поверхность была укреплена, подведен новый реставрационный левкас, тонировки выполнены акварелью «Невская палитра» и масляной краской «Мастер класс» с предварительно удаленным масляным связующим.

Предварительно вставки реставрационного левкаса притирались раствором лака в пинене в соотношении 1:4 при помощи кисти три раза. Затем вся живописная поверхность и вставки реставрационного левкаса притирались раствором лака в пинене в соотношении 1:4 при помощи кисти для лучшего выявления цвета. После высыхания лака потертости красочного слоя и реставрационные вставки левкаса тонированы в несколько этапов. Заливка была выполнена акварелью, затем в технике пуантель. Последний слой был выполнен лессировкой масляной краской в тон приближенный к авторской живописи.

Существует несколько видов реставрации: музейная и храмовая. Музейная реставрация предполагает минимальное вмешательство в «канву» памятника.

Но при реставрации икон, принадлежащих действующей церкви, допускается применение частичного или полного восстановления и технически максимально допустимое приближение тонировок к авторской живописи. Здесь применимо понятие «Реконструкция» – восстановление, возобновление целостности иконы по сохранившимся остаткам возвращение первоначального вида.

Тонировки в любом случае не могут быть темнее «автора» и должны выполняться с учетом того, что любые краски темнеют со временем. В основном используются акварельные краски. Они менее других изменяют цвет и тон, не имеют собственной выраженной фактуры.

Для максимальной эффективности следует учитывать следующие технические и оптические закономерности:

1. Мазки накладываются подряд слева направо вплотную друг к другу.

2. Авторские мазки, графы, мелкие неровности и т.п. имитируются на заключительном этапе тонировок.

3. Перед началом тонировок желательно перекрыть икону тонким слоем жидкого даммарного лака с пиненом (1:4) для выявления настоящего цвета живописи.

4. Цвет самих тонировок проверяется смачиванием их и авторской живописи на границе утраты пиненом при помощи слегка смоченного ватного тампона на черенке.

5. Если краска скатывается с поверхности левкаса или потертостей живописи, нужно протереть нужные участки ватным тампоном на черенке, смоченным в медицинской бычьей желчи, в нейтральном ПАВЕ или растворе детского мыла. Поверхность при этом обезжиривается, убирается поверхностное натяжение жидкости в красочной смеси.

6. Тонировать рекомендуется при дневном, естественном свете. При использовании искусственного освещения необходимо применять лампы нейтрального белого цвета.

7. Тонировки нужно начинать с наиболее простых и понятных, а также наименее ответственных участков. То есть сначала собрать наиболее значительные по площади утраты на полях, затем на фоне иконы, а потом уже имитировать фактуру, набирать сложные оттенки мелких деталей и т. п.

Неудачные тонировки удаляются прокатыванием влажным ватным тампоном на черенке.

8. В некоторых случаях применима лессировка масляной краской для сближения с авторской живописью.

9. При имеющихся крупных утратах, при невозможности проследить схожие участки на памятнике, восстановление производится по аналогам. Аналоги подбирают близкие к памятнику по времени создания и по художественному и стиливому исполнению.

В результате консервационно – реставрационных работ иконы приобрели цельный вид, восстановлены утраченные фрагменты. Иконы пе-

реданы в Свято-Успенский Космин мужской монастырь, село Небылое и будут участвовать в богослужениях.

Список литературы

1. Бочаров М. М. О некоторых направлениях в иконописи XVIII–XIX веков / С. Е. Красилин – М.: ГосНИИР, 2001.
2. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. URL: <http://www.rublev-museum.ru>. (дата обращения 20.10.2022).
3. Иконописная мастерская «Мерная икона». URL: <http://micon.ru/> (дата обращения 20.10.2022).
4. Голиков В. П. Комашко Н. И. Основные техники масляной живописи.
5. Клокова Г. С. Тонирование вставок реставрационного левкаса и утрат красочного слоя; Особенности тонирования утрат на иконах, принадлежащих действующей церкви. Реставрация произведений станковой темперной живописи.

**Кремень Игорь Борисович,
художник-реставратор второй категории,
заведующий специализацией
«Реставрация, консервация произведений
ДПИ из керамики»
Суздальский филиал СПбГИК**

**Опыт реставрации музейных памятников из Угличского
государственного историко-архитектурного
и художественного музея**

В статье описан опыт сотрудничества Суздальского филиала СПбГИК с Угличским государственным историко-архитектурным и художественным музеем.

Ключевые слова: реставрация, ФГОС СПО по специальности 54.02.04. Реставрация, практическая подготовка.

Согласно ФГОС СПО по специальности 54.02.04. Реставрация, выпускник за время освоения образовательной программы должен приобрести практический опыт применения основных методов реставрации и консервации произведений искусства, оформления реставрационной документации; уметь определять виды и причины разрушений и описывать состояние сохранности произведений до реставрации; обосновывать избранную методику реставрационных работ.

Для достижения этих целей, в образовательном процессе обучающийся обязательно должен работать с подлинными памятниками истории и культуры, но не на фотографиях и слайдах, а «вживую», прикоснувшись к той исторической эпохе, к которой принадлежит данный предмет. В процессе изучения памятника обучающийся может определить вид произведения, его художественные и технологические особенности, технику изготовления, основные свойства материалов, из которых изготовлен предмет, определить виды и причины разрушений, описать состояние сохранности памятника, провести необходимые физико – химические исследования, составить план реставрационных мероприятий.

Сотрудничество Суздальского филиала СПбГИК с Угличским государственным историко-архитектурным и художественным музеем продолжается не один год. Из музея в Суздальский филиал СПбГИК постоянно поступают на реставрацию интересные предметы декоративно – прикладного искусства из керамики и металла. Расскажу лишь о некоторых интересных работах.

Первая из них – это реставрация, консервация скульптуры «Крестьянин». Автор – Август Карлович Шпис, Императорский Фарфоровый Завод, Российская империя, 1860 г. Инвентарный номер ВХ-21933. Памятник хранится в коллекции Угличского государственного историко-архитектурного и художественного музея.

Известно, что парные статуэтки «Крестьянин» и «Крестьянка» поступили в Угличский музей отечественных древностей 3 ноября 1919 г. из имения Шишкино, находящегося под Угличем. Скульптура поступила в Суздальский филиал СПбГИК для проведения реставрационных работ.

Можно утверждать, что в XIX столетии А. К. Шпис стал первым скульптором – фарфористом, который предпринял первые шаги в процессе сближения пластики малых форм с «большим искусством».

Некоторые скульптуры, исполненные Шписом в 1860–1870 годы поражают буквально «ювелирной» проработкой деталей: как, например, фрагменты одежды, корзины с ягодами и прочее в парных фигурах крестьянина и крестьянки. Далеко не все пластические работы Шписа подписаны и маркированы, не всегда удается установить точную дату их исполнения. Чаще всего фамильная подпись Шписа – «А. Шписъ» или «A.Spitss» – с указанием даты встречается на постаменте бисквитных нераскрашенных фигур.

Скульптура выполнена из бисквита методом отливки, с последующим рельефом и обжигом.

Основанием для реставрации скульптуры послужило общее загрязнение и запыление поверхности памятника, утрата на голове скульптуры (однако, фрагмент сохранился), утрата корзины на голове мальчика, которую в оригинале он придерживает правой рукой, памятник не имел экспозиционного вида. На реставрационном совете был утвержден план реставрационных мероприятий.

По результатам предварительных проб очистка и промывка были произведены в два этапа. После чего стойкие загрязнения даже в труднодоступных местах ослабли. В результате памятник был очищен от загрязнений.

С корзины парной скульптуры «Крестьянка» была снята силиконовая форма двухкомпонентной массой «ZETAPLUSLINTROKIT» ZHERMACKS.P.A. ITALY.

Скульптура «Крестьянка» была тщательно обвернута стрейч – пленкой, во избежание попадания реставрационных материалов на чистую поверхность. Сначала накладывалась одна половина формы,

после отверждения края смазывались косметическим вазелином и накладывалась вторая половина. После застывания, на самой скульптуре, был изготовлен гипсовый кожух. Сначала одна половина, затем вторая, избегая попадания гипса на руку.

После застывания гипса, кожух и силиконовая форма были сняты со скульптуры. Далее была проведена отливка корзины гипсом ГВВС-16. После абразивной обработки и подгонки мест склейки, корзина была пропитана клеем ПВБ (5% р-р в этиловом спирте). Склейка производилась на клей БМК-5 (20% р-р в изопропиловом спирте). Тонировка производилась титановыми белилами «Amsterdam» и акварельными красками «Ленинград» синтетическими кистями № 1, 3.

В результате проведенных мероприятий была составлена историческая справка. Были проведены лабораторные исследования, очистка от пылевых и стойких загрязнений внешней и внутренней поверхности памятника, а также сохранившегося фрагмента- головы крестьянина. Проведена промывка от остатков химических реактивов и моющих средств с последующей сушкой в естественных условиях. Реставрационные работы проводились строго в соответствии с планом, принятым на реставрационном совете.

Известно также, что и в коллекции Государственного Эрмитажа хранятся парные скульптуры «Крестьянин» и «Крестьянка».

Следующая работа, о которой хочу рассказать, это реставрация, консервация кувшина конца 19 – начала 20 века. Памятник также хранится в коллекции Угличского государственного историко-архитектурного и художественного музея.

Место производства не известно. В сохранившихся старых книгах поступления музея настоящий кувшин не значится. В музейном собрании имеется фотоснимок 1910 г., на котором представлены предметы из керамики, среди них указанный кувшин. Уг/КП-1452 Ф-9 Поповцев А. Н. Керамическая и медная посуда. 1910 г. Углич.

В мифологии и во многих религиях мира бог – гончар, из глины он создает землю, небо, звезды и человека по образу и подобию своему. Тот же принцип положен в основу создания человеком сосудов для жидкостей, которые с незапамятных времен имеют собственное лицо и характер. И в Древней Греции, и в Месопотамии, и в доколумбовой Америке керамические кувшины для хранения напитков украшали вылепленным лицом. Примитивное портретное сходство позволяло идентифицировать кувшин с хозяином. Сосуды с обезображенными лицами имели устрашающий эффект, рассчитанный, прежде всего, на злых ду-

хов, так как именно от них оберегали жилище, и на детей, чтобы они не испытывали искушения попробовать крепкое содержимое.

Среди древнегреческих фигурных сосудов встречаются вазы в виде человеческих голов. В Эрмитаже хранится прекрасная ойнохоя из Аттики, которая датируется концом 6 в. до н.э, временем поздней архаики. Ойнохóйя, Энохóя, ойнохóя – древнегреческий кувшин с одной ручкой и круглым или трилистниковым венчиком, напоминающим лист клевера. Ойнохойи предназначались для подачи вина, и были характерны, в том числе, и для крито-минойской культуры Древней Греции. Также до наших дней дошел фигурный сосуд в виде головы сатира и др.

Также, в цивилизации древнего народа моч́ика, или моче – доколумбовой культуре в Южной Америке, существовавшей с 1 века по 8 век на побережье Перу, существовали (использовались) портретные керамические кувшины и церемониальные чаши киро для кукурузного пива – чичи. На сосудах вылепливались или отливались реалистичные трехмерные изображения людей с учетом индивидуальных особенностей внешности перуанских индейцев: возраст (морщины), эмоции, нахмурившийся лоб, волевой взгляд, орлиный нос, слегка выступающая верхняя губа. На терракотовых лицах многих глиняных изделий сохранился «боевой раскрас» и татуировки с традиционными орнаментами моч́ика.

Можно найти отсылки характерных особенностей нашего кувшина в Англии 18 века. Там, к 1760 году в моду вошли скульптурные фаянсовые пивные кружки тоби, созданные в честь известных англичан или знаменитых фольклорных и литературных персонажей.

Ранние тоби были списаны с обычных британцев – колоритных моряков и гвардейцев, торговцев или пасторов. Позже вдохновением для гончаров стали служить популярные персонажи – как вымышленные (Король Артур, Шерлок Холмс), так и исторические (Генри XVIII, Исаак Джеймс Кук, Наполеон). Безусловно, мастера стремились добиться портретного сходства с оригиналами.

В середине XIX века тоби стали выполнять только декоративную функцию, перешли в разряд сувениров. Но их популярность вышла за пределы Англии, тоби «проникли» во Францию, Германию, Голландию, Австралию, Америку и Россию. В этих странах делали копии известных тоби, а затем появлялась собственная скульптурная манера и персонажи. Так, можно найти кружки тоби завода Кузнецова 1900 годов.

Состояние памятника при поступлении на реставрацию было неудовлетворительным. Общее загрязнение и запыление поверхности па-

мятника. Утрата части основания ножки длиной 9 см и шириной 3,5 см. Небольшие сколы по краю слива и основания памятника. Утрата ручки и части горла со сливом. Однако, утраченные фрагменты были сохранены. Наблюдались также частичные утраты красочного слоя по всему периметру кувшина. Памятник не имел экспозиционного вида.

На реставрационном совете был утвержден план реставрационных мероприятий. В результате их проведения была составлена историческая справка. Были проведены лабораторные исследования, очистка от пылевых и грязевых наслоений поверхности памятника, а также сохранившихся фрагментов- ручки, части горла со сливом. Проведена промывка от остатков химических реактивов с последующей сушкой в естественных условиях. Памятник был склеен, утраченные фрагменты восполнены, затонированы и покрыты консервирующим составом. Реставрационные работы проводились строго в соответствии с планом, принятым на реставрационном совете.

И наконец, восполнение утрат у печного изразца XX в., а именно, у печного углового изразца Раколаниокского гончарного завода конца XX в., с лицевой пластиной зеленого цвета с рельефным орнаментом в виде цветочных побегов. Реставрация данного памятника показала удобство восполнений мелких и рельефных фрагментов с помощью эпоксидного пластилина.

Предмет, поступивший на реставрацию был разбит на три части. Общие загрязнения на лицевой пластине, на выступающих фрагментах рельефа были сколы эмали с частичной утратой керамической массы. На румпе – значительные сколы на верхней части стенок по верхнему, правому и нижнему краям.

После очистки поверхностных загрязнений и склейки памятника, необходимо было восполнить утраченные фрагменты. В местах разломов с лицевой стороны, были крупные трещины, с утратами элементов рельефа. Так как памятник был сделан из красной пористой глины, то полное восполнение утраченных фрагментов с помощью эпоксидной массы было невозможно, в связи с разной прочностью материалов. При таком восполнении сопоставимость таких физико-химических свойств как, механическая прочность черепка и доделочного материала, их коэффициент температурного расширения и влагонепроницаемость, может привести к неустойчивости восполнений с течением времени.

Перед восполнением кромок разломов были обезжирены 95% этиловым спиртом и пропитаны клеем ПВБ – 5%.

Крупные фрагменты восполнялись с помощью гипса ГВВС-16 (Пешеланский гипсовый завод) методом прямого наращивания. Утраты эмали и рельефа восстанавливались двухкомпонентной эпоксидной массой «Моделайт» при помощи стоматологического шпателя и силиконовой кисточки.

После абразивной обработки была произведена тонировка и покрытие консервирующим составом. Памятник приобрел экспозиционный вид.

В заключение хочу подчеркнуть, что задача любой образовательной организации – создать необходимые условия для освоения обучающимися образовательной программы на качественном уровне, чтобы выпускник соответствовал требованиям ФГОС СПО. А работа с произведениями культуры и искусства в рамках практической подготовки студентов по специальности 54.02.04. Реставрация полностью решает эту задачу. Во многом достичь поставленные цели в образовательном процессе помогает тесное сотрудничество Суздальского филиала СПбГИК с музеями, в том числе, и с Угличским государственным историко-архитектурным и художественным музеем.

Ларионова Алиса Михайловна
Студентка 4 курса специализации
«реставрация станковой темперной живописи»
Суздальского филиала
Санкт-Петербургского института культуры
Научный руководитель: Коновалова Юлия Николаевна
Преподаватель первой категории
Суздальского филиала
Санкт-Петербургского института культуры
Поновление иконы, нарушающее ее художественное
восприятие на примере иконы «Распятие с предстоящими и
избранными святыми» XIX–XX вв.

В написании статьи освещено содержание консервационно-реставрационных и исследовательских работ, объектом которых являлась икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми». Также был проведен анализ и изучена важность правильного профессионального подхода к работе с памятниками.

Ключевые слова: поновления, тонировки, Свято-Успенский Космин мужской монастырь, утраты красочного слоя, пуантель, методика, красочный слой.

В Суздальский филиал СПбГИК поступила на реставрацию икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми» XIX–XX века из Свято-Успенского Космин мужского монастыря село Небылое.

Данный монастырь является главной достопримечательностью села Небылое, что находится между Владимиром и Юрьев-Польским. Основан в конце XV века. По преданию, преподобному Косме Яхромскому – иноку Киево-Печерской лавры явилась в 1482 году икона Успения Божией Матери, и на этом месте был основан монастырь.

В годы революции и советской власти судьба Косминой обители мало чем отличалась от судьбы сотен других закрытых и обезображенных монастырей и храмов. По воспоминаниям местных жителей, часть послушников покинула монастырь еще в 1918 году, видимо, из-за отсутствия в обители средств для существования. Некоторые из них остались в окрестностях и вернулись к мирской жизни. Жители близ лежащих сел помнят их как людей высокой нравственности, непьющих и работающих. Закрыт монастырь был в 1923 году. Монастырский комплекс, подобно другим закрытым обителям, активно приспособивали

под нужды новой власти. «Владение» было «национализировано» и передано Владимирскому Губмузею, вывезшему все предметы, представлявшие какую-либо ценность.

После образования в 1935 году Небыловского района в монастыре размещались различные организации. В Никольском храме находились госбанк, сберкасса, отделение милиции и камера предварительного заключения (КПЗ). В церкви Спаса – райисполком со всеми его отделами. В келейном корпусе – ветеринарный пункт, родильный дом, больница и детский сад, потом библиотека. В Успенском соборе был открыт клуб, в последующие годы – столовая и пекарня. В 1992 году монастырь возвращают церкви.

В 1995 году обитель получила статус монастыря, утвержденный постановлением Священного Синода от 27 декабря 1996 года. В ноябре того же года весь монастырский комплекс был возвращен Владимирской епархии. Преемники иеромонаха Александра, настоятели иеромонахи Афанасий (Селичев) и Алексей (Яцурин) вносили свой посильный вклад в восстановление обители. Храм Нерукотворного Образа Спаса, в котором совершалось богослужение, наполнялся старинными и новописанными иконами.

Вернемся к реставрации. Икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми» поступила в 2019 году. После проведения визуальных и лабораторных исследований на памятнике, можно было сделать вывод о разрушениях. Были обнаружены вздутия, трещины, потемнения покровного слоя, а также поновления ярко желтого и зеленого цвета, выполненные масляной краской. Сложность реставрации как раз заключалась в удалении поновлений.

В своем выступлении я хочу углубиться в эту тему и рассказать, чем отличаются поновления от реставрационных вставок и тонировок. Начнем с того, что дадим определение поновлению. Этот термин применяют музейные сотрудники. Поновлением называют неавторские прописи, часто они появляются в ходе ошибок во время реставрации или вольной интерпретации.

Выглядит это явление как возникновение отличной фактуры от авторской, отличие материала и техники, либо неточностей в исполнении тонирования, а также тонируемые слои, лежащие на покрывном слое. Проявление подобных дефектов портят восприятие и оригинальность памятника и говорят о неумелом подходе специалиста к реставрации. Такого рода работы часто проводят не профессиональные реставраторы, а художники или ремесленники, проще говоря «поновители».

Одним из известных примеров поновлений можно представить так называемого «пушистого Иисуса». «Пушистый Иисус» – результат неудачной реставрации, выполненной восьмидесятилетней прихожанкой Сесилией Хименес фрески Элиаса Гарсиа Мартинеса, находящейся в храме Милосердия в городе Борха, провинция Сарагоса, Испания. Прихожанка с разрешения настоятеля церкви с 2010 по 2012 год, если так можно выразиться, «реставрировала» фреску начала XX века на евангелический сюжет «Ессе Ното» («Се человек»). Не имея достаточных технических знаний в области реставрации фресок Хименес решила просто заново покрасить изображение. Результат ее работы многими специалистами был признан «худшей реставрацией в истории живописи». Получившееся изображение, напоминающее мохнатую обезьяну, быстро стало известным.

Известие о намерении счистить работу Хименес и вернуть фреску к исходному состоянию стало причиной протестов. Была подана петиция в защиту отреставрированного изображения, в которой указывалось, что работа пожилой прихожанки гораздо ценнее и интереснее оригинала столетней давности. «Пушистого Иисуса» называли ярким образчиком примитивизма и даже сравнивали с произведениями Гойи, Мунка и Модильяни. Летом 2012 года фреску огородили, церковь стала проводить к ней экскурсии, взимая за них символическую плату. Узнав об этом, «виновница торжества» Сесилия Хименес решила потребовать у церкви часть собранных от туристов средств.

В итоге все попытки вернуть фреску к изначальному виду были отклонены, когда обнаружилось, что сама стена с фреской не была изначально обработана специальными веществами, из-за чего стереть верхний слой краски, не повредив нижний, не представляется возможным.

На основе этой информации можно сделать вывод о том, что профессиональная реставрация основывается на специальных знаниях и не имеет отношения к творческому началу художника, а именно реставратора.

В научной реставрации есть определенные утвержденные методики, правила и способы восполнения утрат, которые не наносят вред памятнику, не нарушают авторскую задумку. Важным этапом является процесс реставрации такой как «тонирование утрат красочного слоя». Чем же отличается поновление от тонирования?

Начнем с самого основного отличия – материалы. В реставрации все материалы обратимы и долговечны, то есть должны сохранять ста-

бильность свойств в течение, по крайней мере, пятидесяти лет после реставрации. Материалы не должны искажать первоначального замысла художника, так же не должны изменять фактуру и тональность авторского материала. Прочность реставрационного материала не должна превышать прочности авторского. Для тонировок в реставрации в основном используется акварель «Санкт-Петербург».

Вторым отличием поновлений от тонировок является техника. У техник есть главная особенность – при близком разглядывании памятника можно отличить авторскую живопись и тонировки. Есть разные способы наносить акварель. Например, способ «пуантель». Краска в такой технике наносится точечно и мелко, ударами кончика круглой кисти, как мозаика. Каждая точка краски имеет свой цвет. Когда мы отходим на несколько метров от тонировки, то замечаем, что эти точки начинают сливаться воедино. Другая техника выполняется мелкими штрихами.

Так же в процессе тонирования есть определенные требования. Для начала реставратор проверяет состояние произведения, укрепляет грунт и красочный слой. Сами тонировки делают так, чтобы после полного просыхания они становились несколько более светлыми, чем соответствующие участки подлинной живописи произведения. После нанесения покровной пленки они приобретут большую интенсивность цвета, прозрачность и более темный тон.

Реставрационные вставки должны быть несколько отличимы от авторской живописи для того, чтобы в последующей реставрации можно было определить, где были утраты. Так же тонировки выполняются строго в границах утрат, в отличие от поновлений, чтобы не портить задумку автора. Если на иконе имеются крупные утраты, то в этом случае может быть применена реконструкция. Задача реставратора состоит в поиске решения, которое на основе соблюдения норм профессионального кодекса будет максимально верным.

Главным отличием поновлений от тонировок является то, что поновление портит целостность и общий вид иконы, часто является «чуждым» памятнику. Человек, который при поновлении совершает крупные, грубые изменения и дописи, лежащие поверх авторского слоя, разрушает задумку автора и скрывает под своими поновлениями историю.

Возвращаясь к памятнику «Распятые с предстоящими и избранными святыми» проведем анализ поновлений. Выполнено исследование поздних прописей с помощью микроскопического и ультрафиолетового исследования, в связи с которым выяснилось, что записан масляными

красками фон, нимб Спасителя, позем и крест. Поновления выбивались из общего тона и стиля иконы.

В связи с этим на реставрационном совете было принято решение об удалении поновлений. На иконе был выполнен ряд реставрационных мероприятий перед процессом раскрытия. Укреплен красочный слой, удалены поверхностные загрязнения. Удален гвоздь из основы. Заделаны гвоздевые и летные отверстия с последующим тонированием. Выполнена заделка трещин основы и восполнен правый нижний угол.

Перед удалением поновлений были выполнены пробы на уточнение и выравнивание покровного слоя и удаление прописей красочного слоя. Проведение проб является обязательным условием, позволяет подобрать метод, способ работы и необходимый растворитель. После чего было проведено раскрытие красочного слоя: уточнение и выравнивание покровного слоя, удаление прописей красочного слоя.

Частичная записка и прописи красочного слоя удалялись механически скальпелем «всухую». Открыт авторский красочный слой, обнаружены поля зеленого цвета, светло-зеленая опушь. Каждый Святой ограничен прямоугольной рамочкой белого цвета и выявлена зелень в подступе, над головой Святых изображено небо голубого цвета. Центральная композиция ограничена рамкой с округлым завершением сверху. Фон в сцене «Распятия» темно-коричневого, почти черного цвета. Свечение от головы Иисуса желтого цвета с растяжкой. Позем в виде горки зеленого и коричневого цветов. Авторский покровный слой утончался при помощи ватного тампона, накрученного на деревянную палочку и смоченного в выбранном составе. Далее были выполнены необходимые процессы в соответствии с утвержденным планом.

После реставрации икона «Распятие с предстоящими и избранными святыми» стала выглядеть целостно и гармонично. Можно проследить задумку автора.

Мой доклад показывает на сколько сложный и трудоемкий процесс одного этапа реставрации. В бытовых или домашних условиях без профессиональной подготовки и предварительных исследований подойти к памятнику с научной и исторической стороны, без повреждения красочного слоя иконы практически невозможно. Из этого можно сделать вывод, что поновления и тонировки разные по факту и сути вещи. Профессиональный реставратор является ключевой фигурой реставрационно-исследовательского процесса и должен обладать специальными знаниями и умениями.

Список литературы

1. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование. – М.: Изобразительное искусство, 1987.
2. Филатова В. В. Реставрация произведений русской иконописи. – М.: Про-Пресс, 2007.
3. Русская поздняя икона от XVII до начала XX в. / Сборник статей / ред.-сост. М. М. Красилина. – М.: ГосНИИР, 2001.
4. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. – М.: Художественное-педагогическое издательство, 2008.
5. Клокова Г. С., Демина О. В., Инденбом А. В. и др. Реставрация произведений станковой темперной живописи. – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2018.
6. Свято-успенский космо-яхромский монастырь. Свято-Успенский Косьмо-Яхромский монастырь – самый древний из всех монастырских построек Косминский мужской монастырь юрьев польский // Sever brand. URL: <https://severbrand.ru/quilling/svyato-uspenskii-kosmo-yahromskii-monastyr-svyato-uspenskii>. (дата обращения 20.10.2022).
7. Православная писаная икона в каноне. URL: <http://icon.cerkov.ru>. (дата обращения 20.10.2022).
8. <https://russianarts.levcas/online.ru>.

Лебедева Светлана Васильевна
Студентка 2 курса магистратуры группы Рм-120
Института искусств и художественного образования,
Владимирского Государственного Университета
Научный руководитель: Красулина Светлана Вячеславовна,
доцент кафедры ДИИР,
Института искусств и художественного образования,
Владимирского государственного университета
Особенности реставрации копий Н. М. Софонова на картоне,
вторая половина XIX в., из собрания Государственного
Владими́ро-Сузда́льского музея-заповедника

В статье рассматривается история происхождения коллекции копий Н. М. Софонова с фресок Андрея Рублева, их значение для исследования и реставрации росписи Успенского собора во Владимире, и примеры лабораторного изучения и практической реставрации картонов.

Ключевые слова: живопись Андрея Рублева, реставрация живописи, реставрация картона, копии, фрески.

Древние росписи Успенского собора были обнаружены в XIX в. В 1859 году академиком живописи Ф. Г. Солнцевым были открыты фрески Андрея Рублева.

В 1881 году для работ был приглашен палехский иконописец Николай Михайлович Софонов (1844–1910). Мастерская Софоновых – одна из наиболее известных и авторитетных мастерских в Палехе, работавших в начале XIX века по реставрации древнерусской фресковой живописи и древних икон, новой фресковой росписи храмов, написанию новых икон. Мастерской были выполнены работы в сотнях храмов России, в частности в Успенском соборе города Владимира.

Соборный ключарь А. И. Виноградов и Н. М. Софонов до начала работ открыли несколько изображений и орнаментов, схожих с живописью 12 века. Комиссия Московского археологического общества во главе с И. Е. Забелиным и В. Е. Румянцевым признали открытые фрески остатками греческой работы XII века, обновленной по прежним чертам Андреем Рублевым, и постановила «восстановить древнее письмо», а там, где фресок не найдено, прежнюю штукатурку удалить и написать новые фрески в стиле 12 века.

К восстановлению стеной живописи XII и XV веков во владимирском соборе Н. М. Софонов подошел со всей ответственностью. Были изготовлены кальки в натуральную величину и два или три комплекта

цветных копий, которые давали достаточно полное представление о новооткрытой живописи.

Небольшого формата листы после работ были переданы в древлехранилище братства Александра Невского, а большие листы поданы, в вечное хранение в ризницу Успенского собора. А в 1921 году из Успенского собора копии переданы в Историко-Революционный музей г. Владимира. На сегодняшний день, в коллекции Владимиро-Суздальского музея находится 89 копий Н. М. Софонова с фресок Андрея Рублева большого и маленького формата. Некоторые композиции имеются в нескольких вариантах, с разной степенью прописи и разного размера.

В реставрационный отдел графики в 2020 году поступило 6 предметов на картоне, с разной степенью прорисованности и в разной сохранности.

На реставрационном Совете было дано задание на реставрацию: провести лабораторные исследования; удалить поверхностные загрязнения; закрепить красочный слой; укрепить основу предметов.

Прежде чем приступить к реставрации, были проведен комплекс визуальных и лабораторных исследований, в результате которых выявлено: основа копий многосоставная. Представляет собой картон, на который с лицевой и оборотной стороны наклеен лист бумаги. Произведения имели разрывы, утраты, расслоения по углам, срывы фактуры, деформацию основы. Сильное запыление, пожелтение, загрязнение. Множественные пятна естественного происхождения. Красочный слой местами шелушился и осыпался.

По результатам лабораторных исследований-основа (картон) – содержит древесную массу, в покрывном слое (бумаге) – древесная масса не выявлена. Анализ на нейтральность показал, что $\text{pH}=6$. Среда немного кислая. Проверка красочного слоя на устойчивость к воде и реактивам показала, что на предметах большого формата: изображение водостойкое, но элементы, выполненные желтым и красным цветом, неводостойкие.

Исследование изображений на предметах маленького формата: изображение неводостойкое. Красочный слой не устойчив к реактивам, происходит обесцвечивание. Красочный слой механически не стоек, требует укрепления. Проклейка бумаги достаточная. Клей водорастворим.

Таким образом, после исследований было сделано заключение, что предметы имеют физико-химические разрушения и их экспозицион-

ный вид утрачен. Требовался полный комплекс реставрационных мероприятий.

В результате проведения реставрационных работ все предметы были механически очищены с помощью резиновой крошки и скальпеля. Надписи, неводостойкие места и места механически нестойкие укреплены 0,5% спиртовым раствором Glucel M. Раствор наносился неоднократно с кисти, через высыхание, до стабилизации изображения. Проводилась очистка 3% метилцеллюлозой по местам, свободным от изображения, ватным тампоном и промывка от желтизны и водорастворимых загрязнений в проточной воде, с завершающей промывкой в дистиллированной воде.

Но не смотря на общее сходство исполнения имелся и ряд отличий в создании произведений, что требовало индивидуального подхода к каждому предмету и условного разделения их на группы.

В-33582/44 Апостолы с ангельским воинством. Шествие праведных в рай. Земля и море отдают грешников на суд божий (65x47,7).

Композиция представляет собой проекцию части стены и свода с фресками. Вверху изображение сидящих на скамье пяти апостолов, за которыми виднеется ангельское воинство. Внизу, слева – шествие праведных жен, возглавляемое царицей. Справа, в тимпане арки символическое изображение земли в виде женщины с гробом в руках (слева) над ней надпись: ЗЕМЛЯ ОТДАЕТ МЕРТВЫХ; символическое изображение моря в виде женщины с кораблем в руках (справа) над ней надпись: МОРЕ ОТДАЕТ МЕРТВЫХ. Между женскими фигурами расположены наземные и морские животные, воскресшие люди. Колорит: оттенки голубого, зеленого, фиолетового, охры. Местонахождение фрески: на своде и стене под хорами.

Подклейка проводилась во влажном виде с оборота. Края разрывов промазывались мучным клеем и совмещались по волокну, края утрат зачищались и восполнялись реставрационной бумагой в несколько слоев до толщины основы. Укрепление разрывов и восполнение утрат проводилось реставрационной равнопрочной бумагой Tengujo 19 г/м², в два слоя для большей жесткости.

В-33582/32 Артемий, Авраамий, Антоний, Савва (65x47,5).

Композиция состоит из двух узких прямоугольников, заключенных в рамки, являющихся проекциями арок. В левом прямоугольнике фигуры св. Авраамия и св. Артемия, между которыми в круглом медальоне шестиконечный крест. В правом прямоугольнике фигуры св. Саввы (вверху), св. Антония (внизу), между которыми в круглом медальоне четырех-

конечный крест. Колорит: оттенки коричневого, охры, зеленого, голубого. Местонахождение фрески: юго-западная часть храма (над киотом). Местонахождение фрески: юго-западная часть храма (над киотом).

Этот предмет отличался тем, что был разделен на два листа и скреплен лейкопластырем. На совете было решено удалить лейкопластырь и соединить их в единый лист.

Подклейка проводилась во влажном виде с оборота. Края разрывов промазывались мучным клеем и совмещались по волокну, края утрат зачищались и восполнялись реставрационной бумагой в несколько слоев до толщины основы. Укрепление разрывов и восполненных утрат проводилось реставрационной равнопрочной бумагой Tengujo 19 г/м², в два слоя для большей жесткости.

В-33582/51 Орнаменты (26,5x35,6).

Композиция состоит из изображений тринадцати фрагментов росписей. Вверху расположено восемь декоративных полос (семь – вертикально, одна – горизонтально) со стилизованными растительными и геометрическими орнаментами. Внизу, в центре фрагмент широкой декоративной полосы с обобщенно трактованным растительным орнаментом. Симметрично, справа и слева от него фрагменты полуарочной формы со стилизованным растительным орнаментом и фрагменты колонок. Колорит: оттенки голубого, коричневого, красного, зеленого, охры. Местонахождение фрески: на откосах окон западной и северной сторон, с наружной Андреевского храма, у гробницы Ярослава Всеволодовича.

Проводилась промывка от желтизны и водорастворимых загрязнений с постоянным визуальным контролем. После была проведена общая химическая обработка и обработка по пятнам Хлорамином Б и Трилоном Б, полусухим способом, в несколько заходов. Реагенты наносились отжатым тампоном на сухой лист, избегая области изображения. Под постоянным визуальным контролем, для равномерного распределения реагентов по поверхности. Далее проводилась промывка в проточной воде до отрицательной реакции на йод-крахмальную бумагу ионов хлора, с завершающей промывкой в дистиллированной воде. Подклейка проводилась во влажном виде с оборота. Укрепление изломов, срывов фактуры, расслоений проводилось реставрационной равнопрочной бумагой Tengujo 19 г/м².

В-33582/3 Святители (28,2x37).

Композиция состоит из трех частей. Слева, над окном в круглом орнаментированном медальоне, поясное изображение святого, правая

рука которого дана в благословляющем жесте. В центре и справа между окон в орнаментированных арках поясные изображения двух священнослужителей. Местонахождение фрески: северо-западная сторона храма, над окном в куполе. Работа выполнена в монохромном светлорыжевом колорите.

Данный предмет сломан в нескольких местах по горизонтали. На совете принято решение раздублировать его, снять лист с изображением, и укрепить основу отдельно. Лист с изображением так же укрепить и сдублировать на прежнее место.

После очистки 3% метилцеллюлозой предмет промывался от желтизны и водорастворимых загрязнений в проточной воде. Во время промывки лист с изображением был аккуратно снят с основы. Клей был смыт в проточной воде. После была проведена общая химическая обработка и обработка по пятнам основы и снятого листа Хлорамином Б и Трилоном Б, полусухим способом, в несколько заходов. Реагенты наносились отжатым тампоном на сухой лист, избегая области изображения. Под постоянным визуальным контролем, для равномерного распределения реагентов по поверхности. Подклейка проводилась во влажном виде с оборота. Края разрывов промазывались мучным клеем и совмещались по волокну, края утрат зачищались и восполнялись реставрационной бумагой. Лист с изображением укреплялся и дублировался реставрационной бумагой Tengijō 5 г/м². Укрепление разрывов и изломов основы проводилось реставрационной равнопрочной бумагой Tengijō 19 г/м², в два слоя для большей жесткости. Основа так же была сдублирована на равнопрочную бумагу. После прессования, снятый лист с изображением, был сдублирован на прежнее место.

В-10882 Орнаменты (47,8x65).

Композиция состоит из изображений тринадцати фрагментов росписей. Вверху расположено восемь декоративных полос (семь – вертикально, одна – горизонтально) со стилизованными растительными и геометрическими орнаментами. Внизу, в центре фрагмент широкой декоративной полосы с обобщенно трактованным растительным орнаментом. Симметрично, справа и слева от него фрагменты полуарочной формы со стилизованным растительным орнаментом и фрагменты колонок. На обороте находятся выполненные графитным карандашом изображения святых (неоконченные). Колорит: оттенки голубого, коричневого, красного, зеленого, охры. Местонахождение фрески: на откосах окон западной и северной сторон, с наружной Андреевского храма, у гробницы Ярослава Всеволодовича.

Многочисленные крупные утраты было решено восполнить методом долива бумажной массы на вакуумном столе. Восполнение проводилась во влажном виде с оборота. Края разрывов промазывались мучным клеем и совмещались по волокну, края утрат зачищались и восполнялись бумажной массой в несколько слоев до толщины основы. С лицевой стороны утраты были продублированы реставрационной бумагой для выравнивания фактуры. Бумага окрашивалась и подбиралась по цвету и тону. Укрепление разрывов и восполненных утрат проводилось реставрационной равнопрочной бумагой Tengujo 19 г/м², в два слоя для большей жесткости. Произведение было сдублировано на реставрационную бумагу Tengujo 19 г/м².

В-33583/8 Вознесение (4,3x48,7).

Многофигурная композиция. В центре Богоматерь Оранта, по сторонам от нее два ангела, которые указывают на возносящегося Христа, апостолы. За ними виднеется гора Елеонская. Вверху круг небесных сфер, возносимый ангелами. В круге – Иисус. Колорит: насыщенные оттенки голубого, красного, зеленого, розового, оливкового, коричневого, охры.

Изображение выполнено более пастозно, чем все предыдущие примеры. Имелись осыпи и кракелюр. При нанесении 0,5% спиртового раствора Glucel M кракелюр укладывался через фторопластовую пленку фторопластовым шпателем, до стабилизации изображения. Подклейка проводилась во влажном виде с оборота. Края разрывов промазывались мучным клеем и совмещались по волокну. Укрепление разрывов проводилось реставрационной равнопрочной бумагой Tengujo 19 г/м², местами в два слоя.

Таким образом, при проведении реставрационных работ, не смотря на однотипную основу, время создания и одинаковые результаты анализов, необходимо было учитывать индивидуальные особенности каждого предмета. Так как основа составная, работать с ней нужно было очень аккуратно. Так, например, предметы небольшого формата имели множество пятен и загрязнений, поэтому было решено их химически обработать, для придания экспозиционного вида, что требовало особой внимательности и аккуратности. Большеформатные предметы с красочным изображением имели гораздо меньше загрязнений, и также имели красочный слой не стойкий к реактивам. Проследить равномерность распределения реактивов было бы сложнее, поэтому было решено отказаться от химической обработки. Но, возникала сложность с прессованием предметов. Места укрепленных разрывов и восполненных утрат высыхали медленнее, чем

остальная основа. В период прессования приходилось увлажнять быстро высыхающие области дополнительно, для избегания появления затеков на основе в укрепленных местах. Так же, из-за длительной промывки верхние слои могли отставать от картонной основы, что вызывало необходимость подводить клей и проводить мероприятия по дополнительной проклейке произведений метилцеллюлозой со спиртом. Нам было важно оставить основу, не подвергая ее каким-либо дополнительным изменениям, сохранив оригинальность произведений. И в результате проведенных реставрационных мероприятий это удалось выполнить.

На сегодняшний день, копии, выполненные артелью Н. М. Софронова, представляют огромный интерес для исследователей, являясь ценным материалом по изучению истории живописного убранства Успенского собора. А также являются дополнительным источником по иконографии древнерусской живописи и истории развития реставрационного дела в России.

Список литературы

1. Дергачев В. В. Иконописная мастерская Н. М. Софронова. Палех. 2010.
2. Тимофеева И. П. Успенский собор во Владимире. II том. 2018.
3. Виноградов А. История кафедрального Успенского собора в губ. городе Владимире, 1905.
4. Русакова Н. И., Щукина Е. Ю. Реставрация произведений изобразительного искусства, выполненных в смешанных техниках, в Государственном Русском музее. [Электронный ресурс] Русакова Н. И., Щукина Е. Ю. // Реставрация произведений, выполненных в смешанной живописной технике, в Государственном Русском музее.
5. Исследования и консервация культурного наследия. Материалы научно-практической конференции. 12–14 октября 2004 г. ГосНИИР; М., 2005.
6. Служба реставрации музейных ценностей. URL: <http://restoration.rusmuseum.ru/mixednew12.htm>. (дата обращения 20.10.2022).
7. Шуманова И., Илюхина Е., Во власти материала. [Электронный ресурс] И. Шуманова, Е. Илюхина // Журнал Третьяковская галерея, Во власти материала. 2012 / URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2012-36/vo-vlasti-materiala>. (дата обращения 20.10.2022).

**Прокина Елизавета Тимофеевна,
студентка 4 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений ДПИ
из музейного металла»**

Суздальский филиал СПбГИК

**Научный руководитель: Андреева Наталья Сергеевна,
преподаватель Суздальского филиала СПбГИК**

**Вкладные произведения древнерусского ювелирного
искусства и собрания Владимиро-Суздальского
музея заповедника**

Статья посвящена сбору и анализу материала о памятниках ювелирного искусства из собрания Владимиро-Суздальского музея заповедника, вложенных знатными людьми в Спасо-Евфимиевский монастырь. Известные вкладчики.

Ключевые слова: Спасо-Евфимиевский монастырь, вкладчики, ювелирное искусство.

Владимирский край за более чем тысячелетнюю историю своего развития, стал частью богатейшего культурного наследия России. Спасо-Евфимиев монастырь не является исключением – он страница нашей истории и хранилище величайших произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусств, в частности, произведений древнерусского ювелирного искусства 16–17 веков, о которых пойдет речь в этой статье.

Следует упомянуть Золотую кладовую города Суздаля – это первоклассное исторически сложившееся собрание произведений русского прикладного искусства, охватывающее период с XIII по XIX век. В число экспонатов выставки включено свыше пятисот предметов из фондов Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Основу Золотой кладовой составляют произведения прикладного искусства, веками собиравшиеся и хранившиеся в ризницах владимиросуздальских храмов и монастырей.

Из истории Спасо-Евфимиевского монастыря.

Первоначально Спасо-Евфимиевский монастырь строился, как крепость или оборонительное сооружение; затем стал центром просветительной и культурной деятельности, далее приобрел известность как монастырь-острог, монастырь-тюрьма; на современном этапе развития комплекс зданий и сооружений Спас-Евфимиевского монастыря в Суздале является уникальным памятником истории и культуры мирового значения, входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Спасо-Евфимиев монастырь был основан между 1355 и 1363–1364 гг. по инициативе суздальско-городецкого князя Бориса Константиновича иноком преподобным Евфимием Суздальским.

Изначально монастырь назывался Спасским. Первый игумен монастыря Евфимий был учеником и сподвижником Сергия Радонежского. Уже при жизни Евфимия в нем проживало около трехсот монахов, следовавших установленным им общежительному уставу, иноки не имели личного имущества, не могли выходить из своих келий, кроме посещения церковной службы и «великия нужда».

Некрополь монастыря.

Территория Спасо-Евфимиего монастыря многие десятилетия была местом погребения известных людей. Здесь были похоронены: некоторые из князей Хованских, князь Иван Васильевич Стрига-Оболенский, весь род князей Пожарских, в т.ч. и великий полководец, руководитель народного ополчения, освободившего в 1612 г. Москву от захвативших ее поляков, национальный герой России, князь Дмитрий Михайлович Пожарский, которого похоронили в 1642 г. в родовой усыпальнице.

Из метрической книги монастыря за 1660 год можно узнать, что «в монастыре была сооружена часовня – „палатка родителей“, построенная общими усилиями двоюродных братьев – князей Петра Никитича Хованского и Иоанна Дмитриевича Пожарского (сына полководца)».

Из описи Спасо-Евфимиева монастыря 1660 года следует, что там находилась общая усыпальница князей Пожарских и Хованских. Она была двухъярусной: внизу находились захоронения, а сверху – монастырская ризница. Это было какое-то значительное архитектурное сооружение, однако, какой была усыпальница первоначально, неизвестно.

К концу XVII в. род князей Пожарских, начинавшийся от удельных князей Стародобских 12–13 века от Всеволода Большое Гнездо, по мужской линии иссяк, усыпальница обветшала. В 1765–1766 гг. по приказу архимандрита Ефрема ее «за ветхостью» сломали, а надгробные плиты сняли и употребили на церковные строения. Несколько надгробий из разоренной усыпальницы было обнаружено на территории монастыря во второй половине XIX в. Еще шесть плит нашли при реставрации западной монастырской стены в 1988 г. В настоящее время они экспонируются в музее.

Место захоронения Дмитрия Михайловича Пожарского было утеряно. О могиле великого полководца-освободителя вспомнили лишь в середине XIX в., когда, находясь в Суздале, великие князья Николай

Николаевич и Михаил Николаевич Романовы захотели посмотреть место захоронения князя Пожарского. Они были неприятно удивлены запус­тением места погребения. На территории монастырского двора им показали место, где, по рассказам старых монахов, находилась родовая усыпальница Пожарских, теперь оно ничем не выделялось среди дру­гой территории монастыря.

Летом 1851 г. для определения места нахождения захоронения кня­зя Д. М. Пожарского археолог граф Алексей Сергеевич Уваров по по­ручению министра внутренних дел проводит раскопки на территории Спасо-Евфимиева монастыря. Он обнаруживает «бутовые стены какой-то усыпальницы». Внутри нее в три ряда стояли каменные гробницы и кирпичные склепы. Прочитав надписи на двух гробницах, археолог определил, что они принадлежат Никите Андреевичу Хованскому и Фе­дору Дмитриевичу Пожарскому.

В усыпальнице на почетном месте, прямо напротив алтаря, нахо­дились гробницы. Одна белокаменная гробница отличалась от других, только она находилась внутри кирпичного «чехла», а сверху над ней возвышался сильно поврежденный свод. Над верхней плитой была разостлана береста, что говорило об особой заботе. Для дальнейшего исследования и идентификации останков князя Пожарского с разре­шения императора и Святейшего Синода была создана специальная комиссия.

23 февраля 1852 г. члены созданной комиссии провели тщательные исследования гробницы. Было установлено, что тело усопшего не мог­ло принадлежать никому другому, кроме полководца. Члены комиссии полагали, что «нет никакого повода, тем менее права, сомневаться, что­бы гробница не заключала в себе праха князя Дмитрия Михайловича Пожарского».

В экспозиции шесть белокаменных надгробных плит из усы­пальницы Пожарских и Хованских, разобранной во второй половине XVIII века, когда плиты были использованы в качестве строительного материала и положены в западную стену монастыря, откуда были из­влечены при реставрационных работах в 1988 году. В экспозиции по­мещена копия духовной грамоты Пожарского, в которой он завещает похоронить себя в Спасо-Евфимиевом монастыре. Подлинник хранится в Российском государственном архиве древних актов в Москве.

Вклады, как явление истории. Вклады Д. М. Пожарского.

Одним из главных источников пополнения монастырских коллек­ций были вклады. В монастыри делали вклады по разным поводам.

В монастыри приносили фамильные реликвии обедневшие потомки удельных князей, не выдержавшие в XV–XVI вв. неравной борьбы с окрепшей великокняжеской властью. Вклады поступали и от московских князей и царей, которые часто использовали влиятельные монастыри в политических целях.

Причинами вклада в сокровищницу монастыря могли быть и победа, одержанная над врагом, и моление о рождении наследника, и торжественное восшествие на престол. Часто делали вклады и просто на помин души. На территории монастырей, у их соборов и церквей иногда хоронили знатных людей, при погребении же монастырю не только платили деньги за могилу, но и оставляли личные вещи покойного, икону, снятую с гроба, и даже возок с лошадьми, и которым он был привезен.

Среди вкладчиков русских монастырей были князья и бояре, представители высшего духовенства, дворяне, торговые и служилые люди разных городов, «государева двора разных чинов люди», городские дьяки, монастырские слуги и служки, ремесленники и крестьяне.

На монастыри смотрели как на надежные хранилища национальных сокровищ; сюда привозили произведения искусства ради их сбережения. Не случайно на многих из них было написано: «А не отдати никому». Самыми распространенными вклады были фамильные иконы, украшенные драгоценными окладами.

Пользовались известностью монастырские собрания в Москве и Сергиевом Посаде, в Ростове Великом и Суздале, Твери и Ярославле; в этих городах составились уникальные коллекции русской иконописи XV–XVI вв.

По установившемуся обычаю, к окладам наиболее чтимых в монастыре икон подвешивали образки, панагии, кресты и иконы-складни (из числа семейных реликвий или же специально изготовленные по поводу какого-либо важного события в жизни заказчика). Эти произведения по ценности нередко не уступали самим иконам. Хранились они, как правило, в монастырской ризнице.

Д. М. Пожарский передал Суздальской обители: евангелие и три иконы в драгоценных окладах.

Вкладные вещи отличаются высокими художественными достоинствами. Они могут поразить количеством техник изготовления, количеством украшений.

Среди вкладов Пожарского следующие иконы:

1. Икона богоматерь Казанская. Середина 17 в.

Поля, фон, венец с коруной и цата – серебряные, золоченые, чеканные. Венец и цата обнизаны жемчугом, украшены 13 камнями в оправках. Камни: бирюза, шпинель цейлонская, аквамарин, рубелит, гранаты, красные корунды. Древняя жемчужная обнизь утрачена, настоящая восстановлена в 1975 г. На обороте поздняя надпись 19 века: «Вкладъ по к(нязе) Д. М. Пожарском».

2. Икона Троица. Середина 17 в.

Поля, венцы и цаты серебряные, золоченые, чеканные. На фоне-пластины с черневым растительным орнаментом. На полях 7 оправ с бирюзой и гранатами. Венцы и цаты обнизаны жемчугом, украшены красными корундами и зелеными бериллами. На камчатой сорочке потухшая чернильная надпись: «Вкладу по родителям Пожарскихъ».

3. Икона Преображение 17 в. (до 1642).

Поля, венцы и цаты серебряные, золоченые, чеканные. Фон около изображений украшен пластинами с резным растительным орнаментом на черновом фоне. На венцах несколько оправ со стеклами и камнями. Утрачены древняя живопись, камни и венец Спаса (по описи 1660 г. – золотой). Живопись возобновлена в 18 веке. На оборотной стороне доски надпись 19 века: «Икона пожертвованная княземъ Дмитриемъ Пожарскимъ».

4. Евангелие начало 17 в. (1614).

Основной источник христианского вероучения. Более поздний тип Евангелие с четырьмя вероучениями от евангелистов Марка, Луки, Матфея, Иоанна. Оклад, застежки и его 5 накладных дробниц серебряные, золоченые, чеканные. В центре композиции распятие: по одну сторону от Иисуса Христа Богоматерь, по другую сторону Иоанн Предтече. Сверху слева Иоанн Богослов и Прохор на фоне горок. Сверху справа Матфей с развернутым списком в руках. Внизу слева Лука, пишущий в книге. Снизу справа Марк с Евангелием в руках.

Передняя крышка украшена 10 камнями. Самый ценный из них сверху – сапфир в 10 карат. 5 из них полудрагоценных камня и 4 цветных стекла. Сама книга в хорошей сохранности. Последняя страница-вкладная надпись Дмитрия Пожарского: «Лета 7123 (1614) года октября в 14 день при державе великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича все Руси царствования его во второе лето и при архимандрите Митрофане дал в дом всемилостивому Спасу и великому чудотворцу Евфимию боярен князь Дмитрий Михайлович Пожарский с матерью своею со княгинию Марию Федоровною сию книгу глаголемое святое евангелие».

Исходя из всего вышесказанного, вклады Д. М. Пожарского имеют колоссальное историческое и художественное значение, не только в истории России, но и в истории города Суздаля.

Дементий Черемисинов и его брат Демид Черемисинов

Основным художественным центром русского декоративного прикладного искусства в это время становится Москва. Уникальным памятником ювелирного искусства Москвы в собрании музея является драгоценный убор иконы «Богоматери Корсунской». В 1590 году эта икона была вложена в суздальский Спасо-Евфимиев монастырь царским казначеем, думным дворянином Дементием Черемисиновым и его братом Демидом Черемисиновым. Выполненный из золота и серебра оклад почти целиком закрывает живопись иконы, оставляя открытыми только лики Богоматери и младенца. Поля оклада, венец с коруной и нижняя цапа чеканены растительными орнаментами, отличающимися разнообразием и сложностью рисунка, речной жемчуг. Раппорты узоров отделены друг от друга многолепестковыми цветами, в гладкие сердцевинки которых посажены драгоценные и полудрагоценные камни в высоких золотых оправках (бирюза, корунды, гранаты, шпинели, цитрины, рубелиты, сапфиры, рубины).

Помимо чеканки, на окладе есть эмаль по скани. Неотъемлемой частью убора иконы являются ее киоты. В своем первоначальном виде до наших дней сохранился лишь малый киот. Он представляет собой прямоугольную деревянную раму, обложенную с лицевой стороны золотыми пластинами, на которых чернью выполнены двадцать четыре графические миниатюры песнопений акафиста богородице. Стройность композиций, легкость и четкость рисунка, безупречная чистота исполнения черни, столь замечательной своим глубоким бархатисто-черным цветом, дают право считать это произведение одним из самых лучших образцов древнерусской черневой графики на золоте. Большой киот иконы в конце XIX века подвергся значительным переделкам. В частности, были сняты и заменены стеклянной дверцей древние «затворы» с чеканными изображениями «богородичных» и «владычных» праздников. Исключительно высокое художественное качество чеканных изображений на створках киота (совершенство композиции, мягкий и плавный рисунок силуэтных линий, выразительность поз и жестов, тонкая проработка ликов и складок одежд, эффектное сопоставление серебряных и золоченых деталей) позволяют рассматривать их на одном уровне с лучшими образцами современной им живописи.

В 1877 г. большой киот был отреставрирован мастером А. Жилиным. При реставрации были сняты и заменены стеклянной дверцей древние створки киота с чеканным изображениями праздников. По низу киота чеканная надпись: «Лета 7098 (1590) милосердием господа нашего Иисуса Христа и пречистые владычице наше богородие и приснодеве Марии многочисудесныя ея иконы зделан сий киот серебрян по завету и повелением Демида Ивановича Черемисиновым».

Дом чеканщика Жилина находится в Суздале, рядом с домом Бальзаминовых на улице Старой и является памятником истории и архитектуры города Суздаль.

Собранный материал дает представление о вкладах в монастырь, материалах и техниках ювелирного искусства 16–17 веков.

Список литературы

1. Из истории Суздальского Спасо-Евфимиева монастыря (По данным монастырского архива). Владимир, 1912.

2. Курганова Н. М. История создания мавзолея Д. М. Пожарского в Спасо-Евфимиевом мон-ре Суздаля // Уваровские чтения – II. Муром, 21–3 апр. 1993. М., 1994. С. 154–160.

3. Кучкин В. А. Формирование государственной территории Северо-Восточной Руси в X–XIV вв. М., 1984. С. 219–225; он же. Суздальское ополье в XIV–V вв. и владения Спасо-Евфимьева монастыря // Суздальский Спасо-Евфимиев монастырь в истории и культуре России: (К 650-летию основания монастыря).

4. Миронов Г. Е. Пассионарная Россия / Г. Е. Миронов – «Новая Реальность», 2007.

5. Описная книга суздальского Спасо-Евфимиева мон-ря 1660 г. / Собр.: К. Н. Тихонравов // Владимирские Г. В. 1877. Ч. неофиц. № 12–26.

6. Шафров С. Могила кн. Пожарского в г. Суздале // Владимирские Ев. 1910. Ч. неофиц. № 42. С. 780–784.

**Семина Екатерина Вячеславовна,
студентка 3 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений ДПИ из текстиля»
Суздальский филиал СПбГИК
Научный руководитель: Громыко Людмила Михайловна,
художник-реставратор высшей категории,
член Союза дизайнеров РФ**

Русское традиционное полотенце: обрядовое и быденное

Хотелось бы предложить рассмотреть взаимосвязь сакрального и быденного в народном сознании на примере одного вида предметов, поступивших к нам на реставрацию. Этим предметом является традиционное полотенце. Главной задачей является проследить путь традиционного полотенца от рождения до глубокой старости, начиная с прядения и ткачества – тех видов деятельности русской женщины, без которых невозможно представить ее жизненный уклад. Также предпринята попытка осветить некоторые вопросы интерпретации сюжетов и семантики традиционной русской вышивки.

Ключевые слова: текстиль, полотенце, обряд, семантика, льняное волокно, прядение, ткачество, вышивка, сакральный, традиционный, ткани, символ.

Реставрация текстиля – одно из самых многоцелевых направлений реставрации, так как оно связано непосредственно с тканью. Реставратор должен знать не только свойства тканей, но и технологию их производства. Необходимо знать способы и методы отделки импортных тканей и страны, из которых текстиль привозился в Россию. Кроме того, нужно учитывать, что мир наших предков густо пронизывали разнообразные нормы и религиозные понятия, поэтому совершенно невозможно судить о большинстве материальных предметов, не имея понятия о комплексе верований, который определял процесс изготовления и применения вещей.

Специально ритуальным предметом, давно обособившимся от своего бытового двойника, было полотенце с богатой и сложной вышивкой. На полотенце подносили хлеб-соль, полотенца служили вожжами свадебного поезда, на полотенцах несли гроб с покойником и опускали его в могилу. Полотенцами увешивали красный угол; на полотенце-«набожнике» помещали иконы. Обрядовая роль полотенца достаточно хорошо выявлена нашими этнографами¹.

В узорах, вышиваемых на куске льняного полотна, воплощались земные чаяния и мысли, волновавшие обычного человека: продолжение рода, своевременный приход весны, хороший урожай, благополучие в семейной жизни. Однако эти чаяния были освящены символами солнца, Матери земли, древа жизни, Рода, Рожениц. Вера в силу этих знаков была в душе у каждой мастерицы. Их ритмичное расположение в орнаментальных полосках на полотенцах отражали космические ритмы: движение солнца и земли, чередование времен года, дня и ночи, смену поколений. Для того чтобы эти ритмы не нарушались, люди, в своей земной жизни, проводили обряды, ритуалы, в которых полотенце было обязательным атрибутом, средством общения человека с Космосом. Символический характер обряда подчеркивает Р. Генон: «Обряд представляет собой символ, приведенный в действие. Всякий ритуальный жест есть действующий символ. Любой обряд есть в буквальном смысле совокупность символов»².

Русское традиционное полотенце.

В русских свадебных, родильных и погребальных обрядностях широко использовалась вышивка. Особенно яркое отражение она нашла в костюме и рушниках.

Льняное полотенце, украшенное узором, на протяжении веков занимало особое место в жизни русского человека. Каждое значительное событие в жизни сопровождалось обрядами, в которых орнаментированные куски холста играли важную роль⁵.

До сих пор остается загадкой, какие же силы, смыслы побуждали русских женщин из поколения в поколение выполнять поистине титаническую работу: прясть нить, ткать холст, украшать его сложнейшим узором.

Обработка льна.

Говоря о традиционном полотенце нельзя не коснуться темы прядения и ткачества, причем как в народной культуре, так и в традиционном укладе жизни русской женщины.

Сеяли лен обычно во второй половине мая, но следили, чтобы почва была достаточно влажной и теплой. При этом руководствовались народной приметой: «Кукушка закуковала – пора сеять лен».

21мая/3 июня – в день Константина и Елены – посев льна уже следовало завершить. Не случайно этот день назывался в народе еще и так: Олена-льносейка, льняница, длинные льны.

Посев сопровождался обрядами, от исполнения которых зависел урожай. Для того, чтобы лен был «головистее», чище и белее, в лукош-

ко-севалку клали куриные яйца (от 4 до 10 штук). Сразу же после посева их полагалось съесть прямо на поле. А для того, чтобы стебли выросли длинными, перед трапезой яйца подбрасывали вверх со словами: «Вырасти, лен, выше лесу стоячего!»³.

Основной уход за посеянным льном заключался в прополке. Сорные травы могли заглушить молодые всходы.

Начало листопада было знаком того, что пора приступать к тереблению (выдергиванию стеблей льна из земли и увязыванию их в снопики для просушки). Этот момент приходился обычно на сентябрь (3 сентября/16 сентября – «баба Василиса о льнах радуется»). Причем, очень важно было не упустить момент созревания стеблей, чтобы они не пересохли. Стебли льна в этот период обычно имеют светло-желтый цвет, волокно в них – лучшего качества, а семена в головках – хорошей всхожести.

Как только «елочка» (листья на стебле) начинала «подгорать», хозяева откладывали все другие работы и, пока стоит сухая и ясная погода, спешили убрать лен. Выдергивали его из земли (теребили) мелкими горстями, удаляя сорную траву. Небольшие снопы (примерно 20–30 см диаметром) старались вязать так, чтобы стебли в каждом из них были примерно одной длины и толщины. Эти снопы затем расставляли на поле двумя параллельными рядами (каждый ряд опирается верхушками на соседний) или развешивали для просушки на жердях («вешалах»). Лен сушили и другими способами: в «конусах», в «шатрах». При естественной сушке стебли дозревали, волокно становилось еще более крепким. И опять-таки важно было не пересушить сноп, иначе волокно могло получиться грубым.

Отделением семян занимались прямо на поле. Кичигами (изогнутыми палками с утолщенным концом) обивались головки только длинных стеблей. При очередном посеве семена из них улучшали сортность льна.

Затем, для того чтобы волокно от стебля легко отделялось, лен расстилали на лугах, клеверищах или ржаном жнивье. Нестланый лен трудно промять, так как отвердевшая часть стебля (костра) крепко держится за волокно. Благоприятным условием для лежки являлось чередование дождей с хорошей погодой и обильными росами по утрам. В некоторых волостях Грязовецкого уезда расстил заменяли мочкой в прудах или в реках с тихим течением. В любом случае это продолжалось от двух до четырех недель. После лежки или мочки лен был готов к дальнейшей обработке.

Отделение волокна от стебля производилось при помощи специальных приспособлений – мялки и трепала. Мялка состоит из небольшого бревна, вдоль которого выдолблен паз, и массивного деревянного ножа, закрепленного одним концом на шарнире в пазу. Правой рукой нож с силой опускают и поднимают, а левой подкладывают под него стебли льна. Так ломают костру. Чтобы ее отделить от стебля, лен обрабатывают трепалом – плоским деревянным ножом длиной около полуметра и шириной около 5 см.

После мятья и трепания волокно расчесывали гребнем-броснухой. Та его часть, которая оставалась на гребне, была самого низкого качества и назвалась «изгребь». Затем волокно расчесывали щеткой – металлической или из грубой щетины. На щетке оставались «пачеси» – еще один вид низкосортного волокна. Изгребь и пачеси шли на изготовление мешковины и другой грубой ткани. После чесания щеткой получался лучший сорт волокна, носивший название «лен».

В народном сознании важнейшие сельскохозяйственные процессы соотносились с культом христианских святых. Но в ряде случаев с этими процессами была связана память и о языческих божествах. Так, начало обработки льна связывалось с почитанием Параскевы Пятницы (14/27 октября) и Ненилы-льняницы (28 октября/10 ноября). В народном календаре день 27 октября еще носил название Параскева-грязниха, льняница, порошиха. Существовала поговорка: «Мни и толки льны с грязнихи». На Руси в основе культа Параскевы лежит древний языческий культ Мокоши – единственного женского божества древних славян. Считалось, что Мокошь прядет нить человеческой судьбы.

Обработка льна была преимущественно женским занятием. В день Ненилы-льняницы женщины устраивали «льняные смотрины». Вытрепаный лен-первак показывали друг другу, демонстрировали свое рукоделие. А девушки хотели, чтобы их работу оценили парни и будущие свекрови.

Для обрядового полотенца использовалась только льняная ткань, считавшаяся у нашего народа ритуально чистой. В русских деревнях во время больших общественных несчастий не только строили всем миром в один день «обыденные храмы», но и ткали и вышивали «обыденные полотенца». Во время полуязыческих общественных празднеств девушки украшали полотенцами ветки деревьев. Этнографам известны священные рощи с часовенками, куда приносили вышитые полотенца. Эта прочно установленная обрядовая роль полотенца-убрусов делает

вышивки на них неоценимым источником для изучения славянского язычества.

Изучение русских вышивок начал великий в своей многогранности исследователь – В. В. Стасов. Он писал: «Здесь (в вышивке) в огромном количестве примеров можно видеть изображение древнего славянского богослужения (в особенности поклонения деревьям) и праздников русальных». Яркое открытие в области семантики вышивки было сделано В. А. Городцовым в 1921 г. на основе выставки русского крестьянского искусства в Историческом музее в Москве. Городцов увидел в вышивках и Великую Мать всего сущего, и солярный культ, и изображения «прибогов» – всадников, сопутствующих Великой Богине. Быть может, не со всеми выводами исследователя можно согласиться сейчас, но его стремление раскрыть мирозерцание древних язычников на основе вышивок XIX–XX вв. оказалось довольно плодотворным и нашло много последователей.

Заслуга Городцова состоит не только в том, что он среди обилия декоративных деталей разглядел древнюю религиозную сущность главных сюжетов вышивки, но и в том, что как археолог он дал довольно глубокую абсолютную датировку этих сюжетов.

Семантика сюжетов.

Орнаменту свойственна непрестанная изменяемость, его мотивы в течение многовековой жизни подвергались переработке. Тем не менее, архаические сюжеты лицевых вышивок, дошедшие до нас во множестве вариантов, позволяют проследить устойчивость определенных черт, увидеть в них повторяющиеся, «общие места». Такими устойчивыми элементами являются образы женщины, дерева, всадников в окружении птиц, зверей, представленных в определенной трактовке, имеющих ряд особенностей, что позволяет в них видеть архаический пласт в вышивке.

Все части сложной композиции взаимосвязаны и отражают соподчиненность персонажей, обращение к центральной антропоморфной, большей частью женской фигуре (или дереву), которая как бы ниспосылает окружающим благословение, а иногда и выражает устремленность вверх – к какому-то более высшему существу.

Геометрические знаки, игравшие важную роль в композиции, несли большую смысловую нагрузку. Принимая во внимание работы, где на большом археологическом материале начиная с древнейших времен, прослежено древнее значение ромбических фигур как символов плодородия, можно предположить, что и в русской вышивке в ряде случаев

ромб имел то же значение. «Судя по его месту в различных композициях, он мог означать землю, растение и женщину одновременно».

Космическое значение крестообразных фигур, круга, розетки как языческих символов раскрыто на множестве образцов искусства народов Евразии и других континентов. Круговые фигуры на славянских вещах X–XIII вв. также дают основание рассматривать их как символы огня, солнечного божества, как языческие очистительные и охранительные знаки. Главные антропоморфные фигуры в композициях вышивки, а также птицы и животные, отмеченные кругами, розетками, как бы показывают их причастность к небу. Возможно, не случайно размещение в русской вышивке рядом ромба и креста, ромба и розетки, что в далеком прошлом связывалось с символикой соединения женского и мужского начал.

Для раскрытия семантики архаических сюжетов орнамента существенны и детали обрядов. Было в обычае украшать чучело и участников ветками растений. Велика роль дерева (особенно в весенне-летних обрядах), а также воды. Действие обычно происходило у источника, в воду бросали ветки, венки, а часто и само чучело. Связь с солнцем, огнем выражена в движении «посолонь», сжигании колеса, разжигании костра и т. д. Живительная и очистительная сила воды, солнца и растений выступает весьма четко.

Важную роль в обрядах играл конь. По фольклорным материалам, женские антропоморфные образы связаны с конями. В песне из Муромского у. Владимирской губ. есть обращение к Костроме: «Твои кони вороные во поле ночуют»³⁷. В песне из Псковской губ. говорится: «...наша масленица годовая...»; «усе на комонях разъезжайт...»; «чтобы кони были вороные, чтобы слуги были молодые». Весьма архаичная форма обряда – вождение русалки, в котором конь со всадником олицетворяет собой русалку, на коне (его представляли двое людей) сидел вожак – мужчина, переодетый в женское платье, с имитацией женских форм, в маске. Иногда коня делали из дерева, соломы, использовали для головы конский череп, украшая его ветками и лентами. В одном из вариантов этого обряда на сооруженного коня сажали мальчика, процессия двигалась по улицам, а затем коня бросали в рожь. Женщины, сопровождая коня-русалку, «играли леля» и плясали. Торжественное ведение коня под узцы в пережиточной форме напоминало ритуальное шествие.

К сожалению, на сегодняшний день полотенце почти полностью утратило свою обрядовую функцию, став бытовым и утилитарным

предметом. Исключение составляют села и деревни, где обряд по-прежнему является частью живой традиции.

Список литературы

1. Бломквист Е. Э. Полотенце в русском быту. Путеводитель по русскому музею. Этнографический отдел. – Л., б. г.
2. Генон Р. Кризис современного мира. – М., 2008. – С. 238.
3. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – Смоленск: Русич, 1995. – С. 618.
4. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – С. 471.
5. Сеницына Л. В. Русское традиционное полотенце: обыденное и священное. – М., 2021. – С. 3.
6. Стасов В. В. Русский народный орнамент. – М., 2008. – С. 11.
7. Городцов В. А. Дако – сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды ГИМ. – М., 1926, вып. 1. – С. 7–36.

Сошникова Алена Павловна
студентка группы Рм-121

Института искусств и художественного образования
Владимирского государственного университета
Научный руководитель: Скворцов Александр Игнатьевич
кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн,
изобразительное искусство и реставрация»
Института искусств и художественного образования,
Владимирского государственного университета

Вопрос об особенностях реконструкции орнаментального убранства собора Рождества Богородицы в городе Суздале

В данной научной статье предоставлены результаты научных исследований последних лет вопроса особенностей реконструкции орнаментального убранства собора Рождества Богородицы в городе Суздале.

Ключевые слова: Собор Рождества Богородицы в г. Суздале, фасадные декорации, реконструкция орнаментального убранства.

Рассмотрим особенности сохранения культурного наследия, как интерьера так и экстерьера Рождественского собора Суздаля через представленные научные высказывания современников 21 века. На первоначальный взгляд, существования на первый взгляд можно сказать, что неизменен. Но с точки зрения реставрации и реконструкции памятника был проделана глобальная работа. В опубликованной статье Орловой М. А. [4] говорится, что в настоящее время на фасадах суздальского собора из декоративных элементов сохранились только аркатурный пояс, украшенный орнаментальной резьбой (особым образом развитой на южном, в данном случае основном фасаде), а также орнаментальная резьба порталов южного и западного притворов, с отдельными антропоморфными и зооморфными рельефами.

Кроме того, Воронин Н. Н. в сочинении «Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков» [2] говорит о том, что согласование мотивов и характера резьбы разных элементов архитектурного декора свидетельствует о том, что мастера суздальского храма следовали хорошо продуманной системе, существенно отличающейся от предшествующих построек Владимиро-Суздальского княжества, прежде всего от Дмитриевского собора. Это была и другая художественная интерпретация орнамента, другая эстетика. Легкий, прозрачный узор, едва затрагивающий поверхность архитектурных форм, как бы наброшенный на нее, неглубокий рельеф со смягченными краями, изящество и подвижность

элементов орнамента и образов птиц, трепет их приподнятых крыльев, выявленность движений как флоральных, так и зооморфных мотивов – все это особенности, присущие декору Рождественского собора. Обилие флоральных, зооморфных и антропоморфных образов, густо заполняющих фасадные стены Дмитриевского храма, в Рождественском соборе, насколько позволяет предполагать его сегодняшнее состояние, в основном было сведено к мелким фигуркам птиц, зверушек и растительным мотивам в зоне аркатурного фриза южного фасада, а также на капителях и колонках порталов. Несомненно, внешний облик здания перекликается с замыслом интерьера Рождественского. В работе Орловой М. А. [4], говорится, что одно из таких допущений – отображение в фасадном декоре собора цветистости и узорочья, проявленных при отделке его интерьера, отличавшегося яркой красочностью и особой любовью к орнаменту. Однако основанием для такой уверенности по отношению к внутреннему убранству храма в основном является орнаментальное панно, частично сохранившееся в дяконнике, а также простейший орнамент на откосе окна там же и декорация ниш для погребений в нижней зоне храма. Но даже если допустить обильное использование орнамента в живописи, совершенно необязательно, чтобы богатству убранства интерьера Рождественского собора непременно соответствовал и внешний облик храма.

Орнаментальные композиции практически во всех видах художественной деятельности рассматриваемого периода отличало необычное смешение стилей и типологий, либо, без видимых усилий, преобразуемых в достаточно органичное целое, либо просто соседствующих. Восприятие, усвоение и интерпретация получаемых импульсов, типологических и стилистических особенностей произведений разных художественных сфер и разных регионов происходило совершенно естественно. Этот период отличал своего рода универсализм – гибкость художественного мышления, широта познания, способность и возможность черпать из разных источников иногда совмещая, а порой не разделяя их, способность к претворению и сочетанию.

В статье Орловой М. А. «Об орнаментальных композициях в росписи Рождественского собора в Суздале 1230–1233 годов» [3] указывается на открытия А. Д. Варганова в Рождественском соборе при реставрационно-исследовательских работах 1938 года, где говорит о сохранившейся части орнамента в дяконнике суздальского собора, которая является частью уникального трехчастного панно, своего рода широкого фриза, развернутого по вертикали. Необычный характер этого комплекса ор-

наментальных композиций не позволяет сказать о них отдельно. Орнаментальное панно в дьяконнике, храма имеет еще одну особенность, видимо, обусловленную необходимостью выделить или завершить его понизу и вместе с тем создать переход к орнаментальному декору нижней зоны – узкий фриз монохромного растительного орнамента. Помещенный на белом фоне, он сформирован зигзагообразным каркасом, треугольные поля которого заполнены изогнутыми красно-коричневыми побегамии со стилизованными листовыми ответвлениями. Этот тип орнамента, его структура, масштаб и способ расположения весьма близки к орнаментальным фризам в нижних частях пластин южных «золотых врат» суздальского собора, о сходстве с орнаментом которых уже упоминалось. Гораздо более масштабный и не сдержанный организующим линейным каркасом монохромный красно-коричневый узор на белом же фоне начинается за границей этого орнаментального фриза, уходя в нижнюю зону дьяконника. Он состоит из ветвящихся побегов, образующих крупные контурные формы, наподобие сердцевидных, с простейшими полупальметтами и трилистниками на концах, и украшает стены апсиды, по всей вероятности, невидимые за алтарной преградой. Судя по характеру декора, здесь был воплощен образ райской растительности. Близкий по типу орнамент частично сохранился на окне дьяконника, откосы которого заполнены крупным изгибающимся побегом. Однако нет серьезных оснований думать, что такого рода орнамент мог быть использован и в наосе храма над нижним ярусом с пеленами, располагаясь между ним и верхним регистром с сюжетными изображениями, как считал Г. К. Вагнер [1]. Примеры такого рода нам неизвестны. Это тем более маловероятно, учитывая множественность надгробных ниш-аркосолий с орнаментальным декором в цокольной зоне храма. Аркасолии украшали в Рождественском соборе орнаментальные композиции особого рода. Лучшее всего они сохранились в юго-западном углу храма. Сама функция аркосолий – ниш над погребениями, предопределяла и характер их декорации.

По высказываниям Орловой М. А. [3] фрагменты орнамента, которые сохранились от росписи Рождественского собора в Суздале, повторяем, имеют немалую ценность и значение. Сопоставление во многом статичных, ретроспективных орнаментальных композиций этого храма с орнаментом на своде галереи Успенского собора во Владимире, исполненным с изощренным артистизмом, подвижным, легким, фантазийным, позволяет представить, сколь насыщенной и многообразной была художественная жизнь Владимиро-Суздальской земли на про-

тяжении очень короткого и самого последнего накануне монгольского нашествия и разорения отрезка времени. Было бы слишком рискованно судить о причинах появления и сосуществования столь близких по времени и локации и столь разных по своим стилистическим качествам орнаментальных композиций. Можно ли говорить о разных художественных задачах и ориентирах, или о стремительной эволюции – мы не знаем. В последнем случае допустимо усматривать характерный признак эпохи.

Список литературы

1. Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля [Текст]: Рождественский собор XIII в. / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1975. – 183 с.

2. Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков: в 2 т. / Н. Н. Воронин; Акад. наук СССР, Ин-т археологии. – М.: Акад. наук СССР, 1961–1962.

3. Орлова М. А. Об орнаментальных композициях в росписи Рождественского собора в Суздале 1230–1233 годов [Электронный ресурс] / Орлова М. А. // cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-ornamentalnyh-kompozitsiyah-v-rospisi-rozhdestvenskogo-sobora-v-suzdale-1230-1233-godov> (дата обращения: 20.10.2022).

4. Орлова М. А. О фасадном декоре Рождественского собора в Суздале. К проблеме реконструкции [Электронный ресурс] / Орлова М. А. // cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-fasadnom-dekore-rozhdestvenskogo-sobora-v-suzdale-k-probleme-rekonstruktsii> (дата обращения: 09.10.2022).

**Лисаева Софья Александровна,
Перфилова Кристина Алексеевна,
Данилянц Карим Гургенович,
Семина Екатерина Вячеславовна,
студенты 3 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений ДПИ из текстиля»,
Суздальский филиал СПБГИК
Руководитель: Громыко Л. М.,
художник-реставратор высшей категории**

«Гордиев узел» в реставрации

Курта из Егорьевского историко-художественного музея. Состояние сохранности. Пуговица из кожи. Узлы. Классификация узлов. Время создания первого узла. Роль узлов в жизни человека. Узлы-талисманы. Применение узлов в миниатюрах, декоре, вышивке, одежде. Узелковая письменность. Столкновение этических и эстетических требований в реставрации. История узла. Легенда о «гордиевом узле». Роль Александра Македонского. Способы завязывания узлов. Схемы завязывания двух узлов на практике. Способ разрешения проблемы на примере курты.

Ключевые слова. Курта. Эстетика. Этика. Различия в узлах. Узел-талисман. Узел счастья. Узелковая письменность. Узлы и галстуки. Фригийское царство. Фригийский колпак. Гордий. Медас. Александр Македонский. Решение реставрационного совета.

В Суздальский филиал СПБГИК на реставрацию из Егорьевского историко-художественного музея поступил шугай в очень плохом состоянии, весь изъеденный молью, и очень интересными пуговицами, сплетенными в виде узлов из узких полосок кожи. Одна пуговица была утрачена. Поэтому и встал вопрос об их восполнении. Но для этого необходимо было разобраться в технике завязывания (или точнее вязания) узлов. Пришлось окунуться в историю, и проводником по этой теме на начальном этапе стал «гордиев узел», вернее легенда о нем.

Авторы книг об узлах считают, что современный человек знает об узлах меньше, чем первобытный. Большинство людей даже шнурки завязывают неправильно, а предел сложности – узел галстука. Современные специалисты различают более 500 узлов.

Различают узлы:

- для связывания 2-х концов;

- затягивающиеся и незатягивающиеся;
- быстро развязывающиеся.

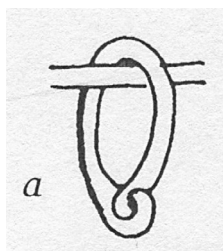
Самый лучший узел, как считают специалисты, придуман более 3000 лет назад, он прост, быстро-быстро завязывается, хорошо держит, не развязывается, но развязать его можно, если постараться. Это горденный узел.

Так как узлы играли в жизни человека важную роль, их наделяли волшебными свойствами. Вырезанные на табличке из глины или камне они становились талисманами.

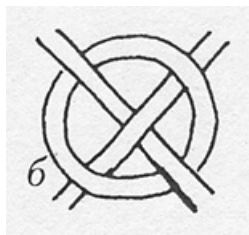
Самый распространенный и самый древний – узел счастья. Узлы-талисманы, которые теперь называются декоративными, имеют общую особенность – концы их замкнуты в кольцо. Изображения таких узлов встречаются в книжных миниатюрах, архитектурном декоре, вышивке, в военном костюме, одежде, в частности, в мужских галстуках.

Есть основание полагать, что задолго до появления славянской письменности, славяне имели так называемую узелковую письменность.

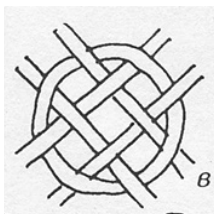
Изображения знаков узелкового письма.



а – расшифровывается как знак верховного славянского бога – Рода



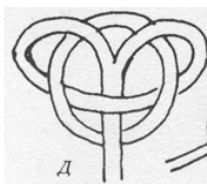
б – знак солнца Хорса



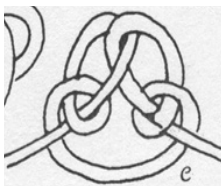
в – знак бога Дажьбога



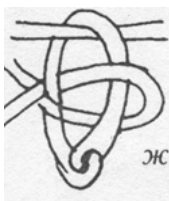
г – Древо



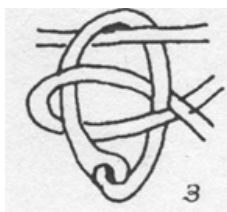
д – Мировое дерево



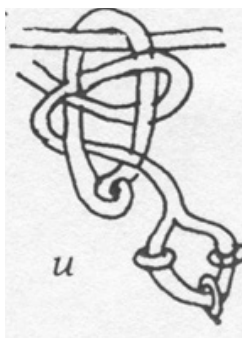
е – Огонь Ставрожич



ж – Небо-Сварог



з – Земля



и – Три небесных свода

Перед реставратором зачастую встает необходимость «разрубить гордиев узел», связывающий этические и эстетические требования. Мы решили разобраться в истории «гордиева узла» и показать, как мы решаем эту проблему на примере одного из предметов, поступивших к нам на реставрацию.

Итак, история узла.

Легенда рассказывает о событиях, происходивших в древней Малой Азии, во Фригийском царстве, которое располагалось на территории современной Турции. Фригийцы были выходцами из Европы, они подарили миру немало выдающихся личностей, среди которых мудрец Эзоп, философ Диоген. А головной убор этого народа вошел в историю как Фригийский колпак. Его надевали в Древней Греции и Риме на освобожденных рабов. Во времена Парижской Коммуны колпак возродился вновь как символ свободы. Фригию терзала междоусобица и, как это водится, власть духовная вмешивалась во власть светскую. Духовная сосредотачивалась в оракулах, разрешавших самые трудные проблемы. Поэтому народ обратился к оракулу за помощью. Тот велел: «Идите за городскую стену, и тот, кто первый встретится вам едущим на повозке,

будет вашим царем и прекратит распри». Горожане так и сделали. Первым встречным оказался крестьянин по имени Гордий.

Гордий оказался прекрасным государем. Царство разбогатело, была построена столица – Гордион. В главном храме Зевса Гордий приказал в центре поставить ту самую повозку, на которой он въехал. Для этого было основание. Еще когда Гордий поехал в поле, на ярмо сел орел и просидел там до вечера. Оракул счел это предзнаменованием будущей власти. Поэтому в храм поместили и ярмо, привязали к дышлу (оглобле) очень сложным узлом, а оракул возвестил, что развязавший узел станет властителем мира.

Шли годы. В 738 году до н. э. Гордий умер, оставив своего сына Мидаса. В отличие от отца, Мидас прославился вовсе не героическим поступком, а своею жадностью, когда запросил у бога Диониса за освобождение сатира способность превращать в золото все, к чему ни прикоснется, и чуть не умер от голода. Вдобавок несправедливо судил конкурс музыкантов, и боги наградили его ослиными ушами, которые он до конца жизни прятал под фригийским колпаком.

Прошло более 400 лет, но никто так и не смог развязать узел. Фригия за это время потеряла свою независимость, ее спасло только то, что сопротивление сильному противнику не оказывалось. И в 334 году ворота города были открыты для войск Александра Македонского. На тот момент ему было 22 года, и он первый раз был в Азии. Естественно, что Александр, узнав о предсказании, решил выполнить его. Долго провозившись с запутанными ремнями, он не выдержал и сказал: «Безразлично, каким способом они будут развязаны» и разрубил их мечом.

Выражение «разрубить Гордиев узел» вошло во все языки мира и означает: «разрешить какое-либо сложное, запутанное дело, какие-либо затруднения».

А вот сами всевозможные узлы – единственный вид крепления – были очень востребованы в эпоху стремительного развития торговли и мореходства – перехода от весла к парусу.

С тех пор до нашего времени дошло немало древних узлов: в археологических раскопках, мотивах вышивок, орнаментах храмов – их около пяти сотен.

Итак, кофта (шугай) из Егорьевского историко-художественного музея поступил шугай, весь изъеденный молью. При обсуждении плана реставрационных мероприятий у нас присутствовали сотрудники Государственного исторического музея, ВХНРЦ им. ак. И. Э. Грабаря и Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Было очень бурное об-

суждение т. к. столкнулись не только два подхода к реставрации (один предполагает преобладание консервационных мероприятий, другой – реставрационных), но и музейные пожелания сделать предмет максимально «красивым».

Камнем преткновения стало то, что были утрачена пуговица и сильно повреждена отделка. Сохранившаяся пуговица была выполнена из двух полосок кожи, связанных узлом особого вида, что и заставило нас углубиться в историю узлов, а отделка на одних участках была повреждена незначительно (просто размахрилась), а на других участках утрачена полностью. После длительных дебатов было найдено решение:

а) отделку закрепить, но не восполнять;

б) пуговицы восполнить, но не монтировать, а приложить и использовать только при экспонировании.

Так мы и разрубили наш «гордиев узел», опираясь на этические требования к реставрации.

Список литературы

1. Словарь современного русского языка, т. 7. – М.-Л.: Академия наук, 1957.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 5. – М.: Русский язык, 1999.
3. Семенович Н. Н. Реставрация музейных тканей. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1961.
4. Калинин А. И. Загадки истории. – М.: Популярная энциклопедия, 1975.
5. Гиляровская Н. Русский исторический костюм. – М.-Л.: Искусство, 1945.
6. Каталог выставки «Костюм Севера Руси». – Архангельск: Филиал ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 2005.

**Трепалина Анна Николаевна,
студентка 2 курса специализации
«Реставрация, консервация произведений графики»
Суздальского филиала СПбГИК**

Научные руководители:

**Коновалова Юлия Николаевна, художник-реставратор
Белова Екатерина Алексеевна, художник-реставратор**

**Исследование, изучение и реставрация памятника графики
в виде «Анатомико-хирургических таблиц»**

Статья посвящена изучению памятника в виде атласа «Анатомико-хирургические таблицы, о перевязывании больших артерий», автора-русского хирурга Илья Васильевича Буяльского. проведен анализ особенностей техники, освящена практическая работа.

Ключевые слова: анатомико-хирургические таблицы, Илья Васильевич Буяльский, гравюра Глубокой печати, резцовая гравюра на меди, Ухтомский Андрей Григорьевич.

На реставрацию в Суздальский филиал СПбГИК поступил памятник из Ярославской Областной универсальной научной библиотеки имени Н. А. Некрасова, а именно «Анатомико-хирургические таблицы, объясняющие производство операций перевязывания больших артерий, рисованные с натуры и выгравированные на меди, с кратким анатомическим описанием оных и объяснением производства операций», издателем и автором является Буяльский Илья Васильевич. Гравер: Андрей Григорьевич Ухтомский / Санкт-Петербург: тип. Н. Греча, 1828.

Альбом состоит из 48 листов: 2 обложки, 13 чистых листов, 19 документальных памятников, 14 произведений графического искусства (иллюстраций). Произведения на бумаге выполнены с помощью машинного отлива, тряпичная бумага.

Хотелось бы немного рассказать об авторе и о гравере. Илья Васильевич Буяльский (1789–1866). Русский анатом и хирург, заслуженный профессор Императорской медико-хирургической академии, академик Императорской Академии художеств, тайный советник. Почетный член Императорского Московского университета.

Составленные И. В. Буяльским и его учениками хирургические атласы имели большое значение для развития хирургии и внедрения в нее анатомического направления. Первый выпуск «Анатомико-хирургических таблиц», составленный самим И. В. Буяльским,

был посвящен операциям перевязывания больших артерий. Атлас представлял собой собрание больших таблиц, причем были даны параллельно таблицы анатомические и хирургические. На анатомической таблице было изображено строение отдельной области тела, где обычно производится перевязка крупной артерии, взаимоотношение отдельных органов, «анатомия частей, операции подвергаемых или околожлежащих». Соответственно на хирургической таблице были изображены положение больного при операции, место проведения разреза и проекция на кожу «главнейших, лежащих в глубине частей». Все рисунки были воспроизведены в натуральную величину с препаратов, изготовленных И. В. Буяльским. В 1852 г. им был издан следующий выпуск – «Анатомико-хирургические таблицы, объясняющие производство операций вырезывания и разбивания мочевых камней». Атлас И. В. Буяльского нашел широкое признание как среди отечественных, так и иностранных хирургов того времени. В 1844 г. И. В. Буяльский напечатал «Краткую общую анатомию человеческого тела». В этой книге он подчеркнул прикладной характер анатомии.

Гравером этого памятника стал Ухтомский Андрей Григорьевич (1770–1852). Русский гравер на меди, академик гравирования Императорской Академии художеств. Четырнадцать досок для данного издания гравированы им.

Работал в техниках резцовой гравюры и карандашной манеры, прибегал к техникам офорта, пунктира, акватинты. Занимался, преимущественно, портретной и видовой гравюрой. Выполнял также иллюстрации, книжные украшения, карты и чертежи к различным изданиям, в том числе: «Собрание планов фасадов и профилей для строения каменных церквей...» (СПб, 1824), «Анатомико-хирургические таблицы Буяльского» (СПб, 1828), «Сочинения» В. А. Озерова (СПб, 1828), «Рязанские русские древности» А. Н. Оленина (СПб, 1831) и другим.

Вернемся к реставрируемому памятнику, уделив внимание технике исполнения. Данный хирургический атлас выполнен в виде резцовой гравюры. (Техника – гравюра глубокой печати или «углубленная гравюра») – награвированные углубленные линии и штрихи при печати остаются черными, в них втирается краска, а внешняя (нетронутая) поверхность «доски» остается белой, с нее краска удаляется, выгравированная на меди, а также использование типограф-

ского текста черного цвета. Текст написан на русском и латинском языке.

Резцовая гравюра относится к технике углубленной печати – одному из трех видов гравюры. В отличие от высокой печати, в резцовой гравюре линии рисунка вырезали резцом на доске и изображения выглядели углубленными. Краску набивали в эти углубления тампоном, удаляя ее остатки с поверхности доски. На полированную доску накладывали влажный лист бумаги и печатали под сильным давлением, прокатывая валики специального станка. Первыми досками служили медные пластины. Отсюда название техники – резцовая гравюра на меди.

Резцовая гравюра исключительно трудоемкая техника и требовала большого профессионализма. Гравер должен был обладать большими знаниями и уверенным мастерством. Он работал кропотливо, осторожно и медленно, так как не было возможности внести существенные исправления. Первые резцовые гравюры возникли в профессиональной среде ювелиров и отличались от ксилографии более высоким художественным качеством. Со второй половины XV века гравюрой на меди стали заниматься профессионалы-живописцы. Они привнесли в гравюру живописные задачи и сделали ее самостоятельным видом искусства.

В резцовой гравюре художник работает линией и штрихом. Строгая ритмичность и точность движения линий в обрисовке формы, многообразии штрихов и их направление, различная глубина линий и штрихов дают художнику возможность приблизиться к светотеневому построению пространства, образов и деталей, добиться определенного тонального решения в изображении. Это привело резцовую гравюру к потере самостоятельности как вида искусства и постепенному превращению ее в репродукционную технику, которая стала тиражировать и популяризировать произведения живописи, скульптуры и рисунка.

Важную роль имеет то значение, которое придает общество в данных историко-культурных условиях конкретному произведению. Данный памятник интересен тем что, это – анатомическое издание с изображениями, которые являются вкладом для медицины, а именно для хирургии. То есть, показывая наглядно передачу тех или иных знаний с помощью иллюстраций, предоставляя удобство в изучении этой отрасли науки. Техника гравюры достаточно четко передает необходимые детали изображения.

В ходе визуального исследования памятника – листов Атласа было составлено общее заключение о состоянии памятника. А именно неудовлетворительное состояние сохранности; физико-химические разрушения основы, не экспозиционный вид произведения.

Также проводились лабораторные исследования, что является неотъемлемой частью в изучении памятника. Определение водостойкости красочного слоя, определение впитываемости основы. Определение направления долевой. Определение рН основы. Определение техники. Исследование на толщину листа. Исследование на наличие древесной массы. Исследование в УФЛ для выявления невидимых пятен.

Решением реставрационного совета был определен и утвержден план мероприятий, направленный на восстановление памятника.

На данный момент выполнено обеспыливание и удаление поверхностных загрязнений с лицевой и оборотной стороны с помощью резиновой крошки, ватного тампона и флейцевой кисти. (По наиболее загрязненным местам проводилась обработка с помощью 5% раствора метилцеллюлозы, кисти, скальпеля). А также производство промывки от желтизны и водорастворимых загрязнений на твердой подложке листа холитекса в проточной воде. После листы просушены на фильтровальной бумаге. Выполнено восполнение утрат основы данных листов, укрепление изломов, углов и краев, подклейка разрывов.

Реставрация памятника продолжается. Очень важно в работе избегать посредственного подхода, изучая и исследуя исторические аспекты, личности авторов и создателей, особенности техник мы глубже «понимаем» памятник, тогда работа вызывает больший интерес и чувство ответственности за итог. В результате проведенных работ памятник должен будет занять достойное место в фонде Ярославской библиотеки.

Список литературы

1. Сост.: Л. Л. Метлицкая, Е. А. Костикова. Реставрация произведений графики: методические рекомендации. – М.: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995.

2. Главное архивное управление при Совете Министров СССР/ Всесоюзный научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела / Реставрация документов на бумажных носителях / Методическое пособие. – М., 1989.

3. Искусствовед. URL: <https://iskusstvoed.ru/2016/02/14/gravjura-na-metalle-mehanicheskie-http://germanprints.ru/reference/techniques/copperplate/index.php>. (дата обращения 20.10.2022).

4. ARTINVESTMENT/RU. URL: <https://artinvestment.ru/auctions/353/#bio>. (дата обращения 20.10.2022).

5. Студиопедия. URL: https://studopedia.ru/10_74523_razvitie-hirurgii-hirurgicheskie-shkoli-if-busha-ia-buyalskiy-eo-muhina.html. (дата обращения 20.10.2022).

Научное издание

Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!

Тезисы докладов межрегиональной научно-практической конференции
«Сохраняя прошлое – приумножаем будущее!»

23–24 ноября 2022, Суздаль

Верстка Е. А. Соловьева
Дизайн обложки Е. А. Соловьевой
Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 27.10.2022. Формат 60×90^{1/16}.
Усл. печ. л. 6,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тир. 500 (1-й завод 1–10). Зак. 5.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета в цифровом центре СПБГИК
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16