

## Научная и исследовательская работа на кафедре реставрации икон ПСТГУ.

Кафедра реставрации икон на факультете Церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета существует с 1993 г. Помимо большой работы по реставрации икон и картин для церквей, монастырей и музеев Российской Федерации на кафедре постоянно ведётся и научная работа по разработке методик реставрации, исследованию и атрибуции произведений церковного искусства синодального периода. Постановка и попытки решения этих проблем представляются актуальными потому, что эта область остаётся до сих пор на периферии научных интересов специалистов по древнерусской живописи, и преподаватели, сотрудники и студенты нашей кафедры вносят свой посильный вклад в изучение искусства этого периода.

Начиная с этого года, на кафедре реставрации икон предполагается регулярно проводить конференции, на которых доклады и сообщения представят преподаватели и сотрудники кафедры, студенты старших курсов и специалисты других музеев и организаций, пожелавшие принять в ней участие.

На этой первой конференции доклады посвящаются русской иконописи XVI - XIX вв. и станковой масляной живописи XVIII - XIX вв. Впервые вводятся в научный оборот датированные и подписные иконы Якова Иванова Иконникова «Богоматерь Казанская» с чудесами» из села Спас-Загорье Калужской области, написанная в 1793 г., и «Богоматерь Корсунская» из Ново-Тихвинского монастыря в Екатеринбурге, написанная Антоном Соковниным в 1812 г. Так как обе эти иконы принадлежат действующим церквам, только проведение реставрационных работ позволило провести их исследование.

Особо следует сказать о реставрации и исследовании икон, написанных на холсте и представляющих собой произведения масляной живописи, картины на религиозные сюжеты. Такие картины имеются в собрании многих музеев, а иконы на холсте в небольшом количестве встречаются и в церкви. Однако в музеях фонду таких картин внимания уделялось мало по разным причинам, в том числе и объективным, а в церкви они находятся, как правило, в небрежении из-за их неканоничности. В то же время это - одно из направлений русского искусства, до сих пор незаслуженно оставленное в стороне. И здесь представляется очень важной работа нашего университета, за 13 лет работы реставрировавшего 12 икон, написанных на холсте в технике масляной живописи (из них две хоругви), 36 портретов иерархов Русской Православной Церкви, 10 пейзажей с изображениями церквей и монастырей, 6 аллегорических картин. Одна из них, «Фрукты-знание» из Государственного Исторического музея, представлена в докладе на конференции. Большая часть реставрированных картин принадлежит Государственному Историческому музею, и мы выражаем искреннюю благодарность за предоставление возможности работать с произведениями из фондов этого крупнейшего в России музея. Несколько картин принадлежат Церковно-археологическому кабинету Троице-Сергиевой Лавры, и лишь 4 - церквам и монастырям: храму Святителя Митрофана Воронежского в Москве и Хутынскому монастырю Новгородской области.

Завершая вступительную статью, хочется выразить надежду на то, что проведение научных конференций на кафедре реставрации икон ПСТГУ станет традиционным и будет привлекать внимание всё более широкого круга специалистов.

## Икона «Богоматерь Казанская» с чудесами» 1793 г. из села Спас Загорье Калужской области

В 2003 г. в Государственную Третьяковскую галерею на реставрацию поступила икона «Богоматерь Казанская» с чудесами» с предварительной датировкой кон. XVII - нач. XVIII в. Икона является одной из святынь храма Преображения Господня в селе Спас-Загорье Малоярославецкого района Калужской области. Грубые поновления сильно исказили её внешний облик: средник и поля были записаны масляной краской, клейма находились под толстым слоем потемневшей олифы. Известно, что иконы храма поновлялись дважды : в 1890 г. на средства местной помещицы Анны Павловны Кузьминой и в XX в.. «Богоматерь Казанская» с чудесами» попала в их число.

Храм Преображения Господня был начат постройкой в 1613 г. В то время село принадлежало князю Борису Михайловичу Лыкову-Оболенскому. После прекращения рода Лыковых-Оболенских усадьба перешла во владение Долгоруких, младшей ветви князей Оболенских. К 1690-м гг. храм принял современный облик. Храм двухэтажный, с нижним приделом в честь иконы Казанской Божией Матери, освящённым в 1696 г. На рубеже ХУП-ХУШ вв. была выстроена трапезная с колокольней. В начале XVIII в. село Спас Загорье было довольно большим и делилось на две части, из которых одной владел старший внук канцлера Гавриила Ивановича Головкина Иван Александрович Головкин, а другой - Василий Васильевич Нарышкин. Из «Ревизских сказок на священнослужителей Малоярославецкого уезда за 1795 год» хранящихся в церковном фонде Калужского областного архива, следует, что в конце XIX в. в храме Преображения Господня служил отец Антоний Парамонов, скончавшийся в 1792 г. Его преемник священник Алексей Иванов, служивший ранее диаконом в с. Безобразово Тарусского уезда, переведён в село Спас-Загорье и рукоположен в сан священника в том же храме Преображения в 1792 году.

В процессе реставрации было обнаружено четыре слоя записи на полях и в среднике, на клеймах - два слоя потемневшей олифы и прописи. Разошедшиеся доски основы были склеены при одной из поздних «реставраций» с дополнительными креплениями «ласточкин хвост». По стыку досок, от торца до торца сделаны крупные левкасные вставки (одна прошла через лик Богоматери), в связи с чем стоял вопрос о целесообразности раскрытия первоначальной живописи на ликах Богоматери и Младенца. Однако рентген показал хорошую сохранность авторского красочного слоя под слоем поновительского левкаса, после чего поздние наслоения были удалены.

После реставрации икона полностью поменяла свой облик. Появилась возможность прочесть немного потёртые надписи в клеймах. В шестнадцати клеймах, обрамляющих образ Богоматери, представлена история обретения чудотворной иконы, получившей имя «Казанской». Повествование о явлении этой иконы и последовавших от неё чудесных знамениях было составлено в 1594 г., через пятнадцать лет после её обретения, митрополитом Казанским Ермогеном, будущим патриархом Московским и Всея Руси.

В нижней части тринадцатого го клейма обнаружена подпись: «1793 года мца Августа писал сий образ города Серпухова купец живописец Яков Иванов Иконников, Строен на церковные деньги старанием ещенников Феодора Григорьева и Алексея

Иванова». Известна еще одна икона, написанная этим же мастером с братом своим Иваном, но намного раньше - «Архистратиг Михаил. В подписи на иконе читаем: «1734 г построил сей святой образ г. Тулы посадский человек Максим Трофимов, сын подъямщиков в церкви Казанской Богородицы, по обещанию своему. Писал сей образ г. Серпухова изограф Яков Иванов, сын Иконников, с братом своим Иваном».

Икона представляет особый интерес развернутым циклом обретения и чудес изложенном в шестнадцати клеймах. Изображения иконы «Богоматерь Казанская» (клеями встречаются редко, а известные к настоящему времени иконы такого типа даже с количеством клейм, иногда превышающем памятник из с.Спас-Загорье включают, кроме сцен обретения, двенадцатые и другие праздники, или сцены жития Богоматери. Уникальность иконы из с.Спас-Загорье заключается в том, что во шестнадцать клейм посвящены только иллюстрации сказания об обретении и чудеса иконы «Богоматери Казанской». Икона не имеет аналогов и требует дальнейшей серьезного изучения.

**Головкова Д.С.  
ВНИИР - ПСТГУ**

### **Икона «Богоматерь Неопалимая Купина» из Ферапонтова монастыря: исследования и реставрация.**

Данное сообщение посвящено реставрации одного из замечательных памятников русской иконописи XVI в. - иконе «Богоматерь Неопалимая Купина», принадлежащей Кирилло-Белозерскому музею-заповеднику. Икона происходит из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Большинство ученых относит время ее создания к сер. XVI в. Таким образом, исследуемый памятник является одним из ключевых произведений для изучения иконографии «Неопалимой Купины». Несмотря на то, что реставрация иконы еще не завершена, она уже несколько раз была опубликована, в том числе и автором настоящей статьи.

Работы по реставрации данного памятника велись со значительными перерывами. Они были начаты еще в начале 1970-х гг. в Кирилло-Белозерском музее. Тогда сотрудники темперного отдела ВЦНИЛКР раскрыли нижнюю четверть иконы и часть средника с изображением Младенца Христа. В 1974 г. памятник был передан во ВЦНИЛКР (сейчас ГосНИИР), и в начале 1990-х гг. работы по раскрытию авторской живописи были продолжены Ю.А. Рузавиным, который удалил потемневшее покрытие, записи и частично прописи с левой верхней четверти и центральной части иконы. Вновь работы были продолжены в 2002 г. Далее мы приведем некоторые наблюдения, сделанные в процессе завершения реставрации памятника.

Образ, «Неопалимой Купины» (инв. КБИАХМ ДЖ-848), имеет размеры 132,5 x 102 x 3 см. Иконный щит состоит из трех досок (липа?), кроме двух встречных сквозных шпонок по стыкам досок врезаны «ласточки». Основа практически не имеет коробления, поскольку на оборот иконы была наклеена льняная ткань, а планки на торцах играли роль дополнительных торцевых шпонок. Икона имеет ковчег с необычно широкими полями (около 10 см), можно предположить, что основа специально изготовлялась под определенный сюжет. Паволока использована льняная, саржевого плетения, с ромбообразным рисунком. Левкас меловой, достаточно рыхлый по структуре. Икона выполнена в технике яичной темперы с использованием сусального золота.

Памятник неоднократно подвергался реставрационным вмешательствам, два из них были достаточно серьезными, поскольку икона почти полностью промывалась и прописывалась. Имеются следы других, менее значительных, поновительских правок.

Вскоре после написания золотой фон, а также нимбы Христа, Богоматери и святых были покрыты басмой. Мы предполагаем, что первое поновление было вызвано необходимостью скрыть повреждения, нанесенные образу при удалении басменного оклада

во время Смуты. Известно, что тогда Ферапонтов монастырь подвергся разграблению (насколько можно судить по мельчайшим фрагментам басмы, оставшимся на некоторых гвоздиках, она была серебряной, возможно позолоченной). Второй раз басма на фон, поля и нимбы персонажей в пророческих сценах не набивалась: гвоздевые отверстия, потертости и царапины перекрывались мелкодисперсной светлой охрой, а затем поля и нимбы были покрашены охрой другого оттенка. Напротив, многочисленные гвоздевые отверстия на нимбах Христа и Богоматери говорят о том, что венцы здесь набивались несколько раз. При промывке особенно пострадали: золото на полях, изображение ангела в углу красного ромба, фон и изображение мафория в левой части синего ромба, облачные сегменты зеленого цвета, частично утрачен рисунок глаз Богоматери. Поврежденные участки живописи были прописаны, выполнены надписи по краям синего ромба, над двумя верхними ангелами, у медальонов и пророков на полях, по контуру фигуры Богоматери.

Ко времени второго поновления (кон. XIX - нач. XX в.) относится красно-коричневая запись фона средника и слой почти белой краски на полях и нимбах персонажей в медальонах, нимбе Спасителя в стенах града. Краска нанесена толстым слоем, чтобы выровнять поверхность живописи с многочисленными утратами как красочного слоя, так и покрытия. Нимб Христа и внутренняя часть полей от синей полосы с текстами до лужги были покрыты серебряной краской. Тогда же еще были усилены контуры изображений символов евангелистов и некоторых ангелов, древа Иессеева. Киноварные надписи по периметру синего ромба, по контуру фигуры Богоматери, у медальона с изображением Моисея имеют следы незначительных правок, выполненных, очевидно, еще до второго поновления.

Особенности техники и технологии памятника, а также разновременные поновления определили степень сложности реставрационных работ.

Одной из самых серьезных проблем является работа по раскрытию авторского золота. Оно серьезно повреждено промывкой и затем перекрыто охрой без разделительного слоя. Связь золота с подложкой желто-охристого цвета ослаблена. Сильно пострадали контуры небесных сегментов, края медальонов, изображений фигур и растительных побегов, которые заходят на золото. Вызвало трудности удаление остатков покрытия, а также поновительских тонировок с нимбов Христа и Богоматери, раскрытие киноварных надписей по краям этих нимбов. Для решения каждой из названных проблем была выработана своя методика.

Наше внимание также привлекло состояние сохранности белильных высветлений на некоторых участках небесных сегментов темного тона и синего ромба. Здесь первоначальная интенсивность белил сохранилась только вокруг линий кракелюра с приподнятыми краями, а в углублениях чешуек красочного слоя белила «погасли».

Неожиданные результаты принесло раскрытие зеленых сегментов. Красочный слой на этих участках сильно разрушен. Исследования, проведенные химиками, показали, что этот зеленый цвет состоит из натурального азурита и аурипигмента. По этой смеси выполнены разбавленными белилами моделирующие объем высветления. Использование одновременно свинцовых белил и аурипигмента является ошибкой, повлекшей необратимые изменения в красочном слое, поскольку аурипигмент переродился и приобрел серовато-коричневый оттенок. Поменялась интенсивность белильных высветлений, они приобрели коричневый оттенок.

Грубые прописи в левой и нижней части синего ромба, на углах красного ромба, мафории Девы Марии, зеленых сегментах и некоторых других участках скрывают потертости авторской живописи до левкаса. Здесь необходимо, с одной стороны, максимально удалить прописи, а с другой стороны, сохранить целостность изображения. В докладе проиллюстрирован процесс раскрытия на некоторых таких участках.

**Медведева И.К.**  
**ПСТГУ**

## «Богоматерь Корсунская» из Ново - Тихвинского монастыря г. Екатеринбург.

Икона Богоматери «Корсунская» поступила на кафедру реставрации икон ПСТГУ из Ново-Тихвинского женского монастыря Екатеринбурга в 2004 г. Икона была доставлена в Москву на кафедру реставрации факультета церковных художеств ПСТГУ сестрами монастыря. Она была в киоте, в сорочке и ризе, поверх которой крепился венчик. Киот, вероятно, выполнен в XIX в. Углы киота скруглены. Он облицован темным ореховым шпоном. Дверца со старым стеклом закреплена на двух латунных петлях. Вставная рама вызолочена по полименту.

Сорочка из домотканого полотна с набивным рисунком - белый горошек на розовом фоне. К сорочке грубыми нитками крепилась риза, украшенная золотой фольгой, бисером и стеклярусом. На мафории Богоматери были дополнительные украшения - сломанная позолоченная серьга с красным камешком и брошь в виде бантика, украшенная прозрачными стразами. Эти украшения прикреплялись к ткани швейными булавками. Ветхость сорочки и ризы указывает на давность их изготовления; возможно, они были одновременны киоту. Риза могла быть изготовлена в Ново - Тихвинском монастыре, где сестры занимались всевозможными рукоделиями и было развито прядильно - ткацкое, золотошвейное и вышивальное ремесло, а также оформление риз для икон<sup>1</sup>. Поверх ризы гвоздями был прибит латунный венчик с проштампованным и прочеканенным тонким лучистым орнаментом. На обороте венчика обнаружены окислы, пыль, следы паутины. На поверхности иконы после снятия ризы также наблюдалось значительное загрязнение.

После удаления пылевых загрязнений стали видны надписи по обе стороны от фигуры Богоматери: справа - «Образ Пресвятыя Богородицы Корсунския явися 6497 года октября 9 дня».; слева - «Антон Соковнин 1812 года месяца июля 23 дня».

Икона написана в технике масляной живописи по тонкому грунту оливкового цвета. Использование тонированных грунтов характерно для икон XIX в.. Живопись гладкая, без ярко выраженной фактуры. Верхние слои живописи на личном сильно потерты; по всей поверхности - масляная болезнь; в нижней части иконы присутствует «плывущий» кракелюр.

Защитный слой потемневший, с белесыми пятнами разложения по всей поверхности. На личном покрытие было почти полностью стерто, и лишь на отдельных участках оно сохранилось в виде бугорков.

В ходе реставрационных мероприятий удалены загрязнения с поверхности иконы, подведен грунт, устранено разложение лака путем контактной регенерации. Покрытие выровнено и утончено. В настоящее время икона находится в процессе тонировки.

На иконе представлена традиционная иконография, относящаяся к типу «Умиление Корсунская». Богоматерь с младенцем изображены оплечно, лик Младенца обращен к Пречистой. Она нежно склоняется к Нему, так что Их лики соприкасаются. Христос обнимает Мать левой рукой, а Она обеими руками прижимает Его к Себе. В правой руке Младенца - свиток.

Личное написано легко, прозрачно, тонкими лессировками. Лик Богоматери исполнен нежности и грусти, лик Младенца по-детски открыт и доверчив.

---

<sup>1</sup> Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII - начала XX в. Екатеринбург., 1998. с. 302.

По манере исполнения личное отличается от одежд более тщательной проработкой, разнообразием оттенков цвета.

По всей видимости, икона написана под влиянием образцов академической живописи, хотя автор явно не относится к числу профессиональных художников. Об этом свидетельствует нарушение анатомических пропорций в изображении Богоматери и

Младенца - широко расставленные глаза, удлиненные пальцы рук. Произведения такого типа принято считать «академическим» примитивом, хотя недостаток живописного мастерства автора несколько не умаляет достоинства описываемой иконы как проникновенного молитвенного образа. Такое сочетание традиционной иконографии с живописной манерой исполнения характерно для провинциальной иконописи ХУШ -XIX вв.

По сведениям, предоставленным сестрами монастыря, икона ранее принадлежала общине и находилась в монастырском храме св. Александра Невского. Храм построен в 1854 г. и оставался действующим до 1930-х гг. После закрытия храма в его стенах располагались складские помещения Уральского военного округа. Затем с 1961 года здесь находился Отдел природы Свердловского Государственного Историко-краеведческого музея, планетарий, фондохранилище.

В 1992 г. храм был частично передан Русской Православной Церкви, а в 1994 году - Ново-Тихвинскому женскому монастырю. С этого времени и до передачи на реставрацию икона хранилась в покоях настоятельницы, матушки Любови (в миру Нестеренко Алла Геннадиевна). Об условиях хранения иконы до 1994 года сестрам монастыря ничего не известно.

В результате проведенного исследования найдены сведения об авторе, содержащиеся в книге Г. А. Моховой «Вятские иконописцы». В ней сказано: Соковнин Антон Васильев род. около 1782-1785), слободской иконописец, был женат на Евдокии, дочери Андриана Чуватина. Соковнин имел детей: сына Николая и дочерей Марию, Екатерину, Елену, Анну, Наталию, Ольгу. Жил в городе Слободском на Платуновской улице в деревянном доме. В 1813г. он служил при карауле французских пленных. Занимался иконным ремеслом.

Больше о нем ничего не сообщается, и до недавнего времени не имелось никаких сведений о его работах. Данная икона - единственная из известных работ этого автора.

Как икона попала в Екатеринбург? Можно выдвинуть следующее! предположение. С 1838 г. при Тихвинском женском монастыре существовала живописная мастерская, возглавляемая в 1870-е гг. Николаем Михайловичем Плюсниным (1848-1922)<sup>1</sup>. Н. М. Плюсин был родом из г. Слободского Вятской губернии, как и А.В. Соковнин. С 1866 г. по 1873 Н.М. Плюсин обучался в Петербургской Академии художеств, где получил звание классного художника второй степени. В 1876 г. он приехал в Петербург. Возможно, он и привез с собой икону, которая являлась семейной реликвией или родительским благословением. Эта гипотеза для подтверждения нуждается в дальнейшей проверке и разработке.

**Федорова И.В.**  
**ПСТГУ**

### **Аллегорическая картина «Фрукты: Знание» из собрания ГИМ.**

В 2001 г. на кафедру реставрации икон Православного Свято-Тихоновского Богословского института поступила картина из Государственного исторического музея «Фрукты: Знание». Картина была на авторском подрамнике с ослабленным натяжением холста. В верхней трети холст имел три прорыва, с оборота закрепленные заплатами, а с лицевой стороны закрашенные масляной краской. После удаления старой профилактической заклейки из микалентной бумаги, стали видны значительные утраты грунта с красочным слоем, закрашенные черной масляной краской с заходом на авторскую живопись.

В процессе реставрации проведено укрепление красочного слоя и грунта. Удалена запись в местах прорывов и по нижнему краю. Заделаны прорывы, выполнены вставки холста в местах прорывов. Подведен реставрационный грунт. Картина дублирована, натянута на новый экспозиционный подрамник. Удалено плотное пылевое загрязнение. Картина покрыта лаком, выполнены тонировки.

«Фрукты: Знание» - редкий сюжет. В центре композиции изображен круг, украшенный растительным орнаментом. С внешней стороны круга вторым кольцом расположен тридцать один белый медальон с названиями плодов. В круг вписан растущий из кадки цветок из пяти больших белых лепестков, в которых повторены в определенной последовательности названия плодов. В нижней части изображены два льва, прикованные цепями к кадке. Композицию фланкируют два кипариса. В верхней части картины изображены два ангелочка с пальмовыми (?) ветвями, держащие свиток с надписью: «Фрукты: (V) Знание».

Истоки подобных изображений аллегорического содержания восходят к культуре средневековья, отмеченной развитием сложнейшей символики. В дальнейшем условные знаки и символы сохраняются в новое и новейшее время. В эпоху барокко происходит усиление игрового начала. Это проявилось в широком распространении интеллектуальных игр. В подобных играх эмблематика сочеталась с естественнонаучными знаниями. Эмблема всегда была открыта для творческого осмысления и представляла собой некую основу, образец для новых вариантов. Подобные изображения со сложным эмблематическим сюжетом демонстрировали как интеллектуальный уровень автора, так и соответствующую образованность зрителя. В XVII - 1 пол. XVIII в. Издавались книги, сочетающие в себе эмблематику с естествознанием, к примеру, «Священная физика» И.Я. Шейхцера.

На Российской почве в начале XVIII в. распространение аллегорических образов обусловлено реальными запросами общества. Это искусство могло быть доступно для обозрения многим, но понимал его достаточно узкий круг лиц, в основном представители дворянского сословия. В произведениях такого рода «заказчик диктует содержание, задает сюжет, и часто указывает на конкретный образец того, как следует изобразить отвлеченное понятие...» Особой популярностью пользовались изображения Свободных Наук и Художеств.

В начале XIX в. широкое распространение в дворянской среде получает альбом и «альбомная культура». Альбомы этого периода полны рисунков - символов, изобразительных шарад, иногда понятных сравнительно широкой аудитории, иногда рассчитанных на узкий круг посвященных. Рисунки в альбомах исполнялись как профессиональными художниками, так и дилетантами.

Нам удалось установить принцип, по которому названия фруктов были сгруппированы во внутренних лепестках. Ключом к разгадке послужили цифры, написанные в них: 1, 2, 4, 8, 16. Легко обнаружить, что каждое последующее число соответствует предыдущему, умноженному на 2. Данная прогрессия называется геометрической. Интересующая нас композиция может являться пособием для уяснения принципа возрастающей геометрической прогрессии. Но мы не можем утверждать, что этой идеей исчерпывается содержание картины.

Ближних аналогий к композиции «Фрукты: Знание» не обнаружено. Уникальность сюжета затрудняет его интерпретацию. Отдельные элементы картины могут иметь самостоятельное символическое значение. К примеру, в книге «Символы и Эмблемата» под номером 430 изображен прикованный цепью лев (на картине - два льва) с покрытой головой. Символическое значение этой эмблемы расшифровывается как торжество разума и интеллекта над физической силой, что характерно для интеллектуальных игр, которые, по Ю.Н. Звездиной, «демонстрируют победу самых образованных глубокомысленных участников».

Картина напоминает учебное пособие. Надпись на свитке «Фрукты: (V) Знание» указывает на тему игры-задачи, которая могла помочь усвоению как естественных наук так и гуманитарных. Она могла быть как изображением какой-либо

игры (может быть механической) в живописи, так и воспроизведением учебной таблицы.

Аналогичный композиционный принцип также используется в календарях более позднего времени, даже в XIX в. Поскольку медальонов 31, то не исключено, что данная композиция связана с календарными изображениями.

Стилистические особенности картина говорят о влиянии барочной стилистики. Вероятнее всего, исследуемое произведение написано с гравюры.

Живопись достаточно простая, несколько грубовато проработаны отдельные детали. Возможно ее автором был провинциальный художник. Живопись картины связана с традициями XVIII в. В провинции элементы барочной стилистики могли использоваться и в начале XIX в.

Технико-технологические особенности произведения характерны для рубежа XVIII - XIX вв. Таким образом, учитывая все находящиеся в нашем распоряжении сведения, можно датировать картину «Фрукты: Знание» рубежом XVIII - XIX в.в.

**Тульпа О.С. (художник-реставратор  
первой категории, аспирантка ПСТГУ)  
Журавлев Д.П. (аспирант МАРХИ)**

## **К вопросу о символике растительного орнамента Собора Усекновения главы Иоанна Предтечи Иоанно-Предтеченского монастыря г. Москвы.**

Существующий ансамбль Ивановского монастыря выстроен по проекту М.Д. Быковского в 1860-1879 и представляет особый интерес не только как замечательный памятник зодчества, но и благодаря системе орнаментальной росписи, представляющей собой самостоятельное произведение искусства. М.Д. Быковский привнес в интерьер храма присущий его творчеству стилизованный орнамент, который в данном интерьере не только соответствует общему стилю здания, но и несет символическую нагрузку.

Основная система росписей в данном соборе представляет собой ветхозаветный цикл, с изображением пророков, расположенный в барабане, а так же четырех евангелистов в парусах. Вся живопись выполнена в масляной технике на холстах и наклеена на штукатурку. По данным описи в алтаре на своде было два изображения Святителя, из которых сохранилось только одно, так же сохранилось единичное изображение св. мч. Трифона. О наличии остальных живописных полотен можно судить только по описи. Это были единичные или парные произведения. Внутреннее пространство храма заполнено орнаментом. Роспись некогда покрывала свод, пространство между окнами в барабане и стены собора. Тематика растительного орнамента особенно актуальна в системе росписей собора Усекновения главы Иоанна Предтечи, так как она отчасти заменяет традиционную систему росписей.

Символика цветов и растительного орнамента была хорошо известна издавна и распространена в станковом и монументальном христианском искусстве. В данном храме символика растительного орнамента играет доминирующую роль.

После закрытия монастыря росписи, вероятнее всего вскоре были забелены. Неповрежденными сохранились лишь некоторые фрагменты. После удаления побелки и металлических щитов, закрывших первоначальную живопись, картина росписи храма представляется достаточно полной.

Автор орнаментальной росписи неизвестен. В результате зондажей, выполненных в процессе реставрации, было выявлено, что вскоре после постройки храма роспись

частично была поновлена. В результате изменился общий колорит и добавлены некоторые новые орнаментальные композиции. Возможной причиной поновления могли стать разрушения, возникшие из-за несоблюдения температурно-влажностного режима. Об этом свидетельствует письмо академика В.В. Васильева, автора масляной живописи от 14 января 1879г., адресованное заказчику, а также осмотр интерьеров комиссией в составе: академика В.В. Шокарева, художника В. Фартунатова, иконописца С.А.Борисова от 4 января 1879 г.

Реставрация монументальной живописи выполнялась под общим руководством архитекторов Шитовой Л. А.(доцент МАРХИ) и Журавлева Д. П. (аспирант МАРХИ), художника- реставратора высшей категории Олиференко А.Е., при участии художника реставратора первой категории Тульпа О. С. и художника Мясникова И.В. Основой для реконструкции недостающих композиций послужили фотографии из архивов и сохранившийся иллюстративный материал.

**О.В.Демина**  
**ПСТГУ**

### Реставрация и исследование «Портрета Саровского пустынноика иеромонаха Серафима» из Курского Сергиево-Казанского собора.

В марте 2004 г. на кафедру реставрации икон Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета поступил портрет преподобного Серафима Саровского, привезенный из Курска на юбилейную выставку в музее им. Андрея Рублева. На выставке портрет представлен не был, так как находился в аварийном состоянии, требующем немедленной профессиональной реставрации. Объем работы и размер произведения оказались весьма значительными ( 88,9x71, х.м.). К Курским торжествам в июне 2004 г. святыня должна была вернуться в собор. Перед нами встала почти неразрешимая задача. Уровень сложности реставрации требовал не только длительной работы, но также постоянного участия и контроля реставратора высшей квалификации. Работа проводилась реставратором масляной живописи второй категории О.В.Деминой под руководством реставратора высшей категории Постернак О.П. в апреле - июне 2004 г.

Уже при первичном осмотре стало ясно, что условия бытования картины оставили свои обычные следы - многочисленные прорывы, деформации от крепления на неподвижном подрамнике и от подмокания холста, плотные разновременные записи. Поновления проводились неоднократно по устаревшим методикам. Кроме того, использовался едкий щелочной клей, которым была уничтожена и повреждена живопись в нижней части изображения. Для устранения прорывов их сшивали и закрывали заплатами, после чего края заплат и большая часть холста с оборота картины в разное время обрабатывались клеевыми, масляными, воско- и смолосодержащими составами. В результате ко времени начала реставрационных работ авторский холст утратил эластичность, стал жестким и деформировался, разрушая грунт и живопись картины. Основными разрушениями грунта и красочного слоя стали жесткий кракелюр с приподнятыми краями, деформация от провисания и разрывы по внутренней грани неподвижного подрамника. Кроме того, имелись осыпи, как открытые, по краям недавних прорывов, так и скрытые плотной записью.

По визуальным исследованиям можно отнести основу портрета к первой половине - середине XIX в. Подрамник неподвижной конструкции с глухим соединением «на простой шип», укрепленный деревянными шкантами-нагельями, характерен для провинциальных и монастырских мастерских этого времени. Столичные живописцы уже использовали расклинивающуюся, более совершенную, но

более сложную в изготовлении модель подрамника. При поновлениях производилась и перетяжка картины, о чем свидетельствуют остатки кованых и более поздних фабричных гвоздей, на разном уровне вбитых в планки подрамника. При одной из последних перетяжек подрамник был перевернут. Ранее часть его боковых сторон вместе с кромками была покрашена темно-коричневой краской. Ко времени реставрации покрашенная часть дерева оказалась под кромками картины, а внутренний скос подрамника, смягчавший деформацию холста при провисании, оказался на тыльной стороне.

Холст с оборота средней толщины, прямого плетения, среднезернистый, плотность 12 x 11 нитей /кв. см, пряжа неравномерная, с утолщениями и узлами, камвольной каймы не обнаружено. Такой холст мог быть изготовлен в домашней или небольшой монастырской ткацкой мастерской XIX в. Грунт желто-охристый с клеевым или эмульсионным связующим, покрывающий также и кромки, вероятнее всего был сделан самим художником. В России подобные грунты появляются уже в начале XIX в., позже входят в арсенал средств провинциальных художников.

При использовании данных исследований для датировки провинциальных и монастырских произведений необходимо проявлять осторожность. В живописи провинциальной школы, в отличие от столичной, многие технологические особенности сохранялись длительное время.

При исследовании покрытия в фильтрованных ультрафиолетовых лучах люминисценция показала, что после последнего поновления прошло несколько десятков лет. Вся картина была покрыта лаком, перекрывающим также утраты грунта и холста. Использование бронзового крупнотертого порошка, предназначенного для строительно-отделочных работ, характерно для поновлений середины XX в.

В процессе реставрации прежде всего была нейтрализована и укреплена поврежденная щелочью живопись. Затем проводились консервационные работы на всей картине.

Перегоревший от различных пропиток холст с многочисленными прорывами и утратами требовал дублирования. Перед этим плотную сплошную запись было необходимо удалить полностью или частично. После выполнения проб на различных участках живописи, было принято решение полностью раскрыть фон портрета и овальную рамку, не внедряясь в изображение лица, руки и одежд. Учитывая разрушения вокруг многочисленных сшитых прорывов в центральной части картины, нельзя было начинать такие масштабные вмешательства в смысловой центр чтимого древнего образа.

Были удалены только особенно грубые прописи и местами утоньшен потемневший лак. Позднейшую, выполненную «бронзянкой», надпись вначале также предполагалось оставить, учитывая, что портрет находится в действующей церкви в качестве моленной иконы. После дублировки картина была натянута на специально изготовленный подвижный подрамник со скосами и крестовиной, кромки защищены деревянными планками.

В записи портрет имел под потемневшим лаком серо-зеленый фон внутри овальной «бронзовой» рамки и темно-зеленые поля. Над головой старца была при поновлении сделана надпись той же «бронзянкой»: «**Пр.Серафим Саровск. Чуд.**». Нимб изображен не был.

При удалении верхней записи был обнаружен промежуточный светло-серый слой на фоне, не отделенный от верхнего лаком и уходящий под красочный слой лица и фигуры. Под серой краской на авторском фоне и под поздней живописью лица во всей центральной части картины находилась плотная белая реставрационная мастика - частичная перегрунтовка, закрывающая сшитые прорывы холста и утраты авторского грунта на лице и фигуре преподобного, а также на фоне внутри рамки.

Открылся первоначальный фон портрета: серовато-коричневый с резкой вертикальной границей темно-умбристой теневой левой трети. Поля более теплого темно-коричневого оттенка. Они написаны лессировкой по той же краске, что и на светлой

стороне фона. Овальная рамка состоит из двух жестко контрастных световой и теневой (коричневой) половин, сужающихся при соединении. На белой части рамки остались фрагменты прозрачного желтоватого авторского лака, смягчавшего контраст. По раскрытым участкам также можно судить о том, что фигура преподобного была стройнее, плечи находились выше. Авторское изображение головы была меньше по отношению к общим пропорциям.

Определился общий колорит портрета: сдержанно-торжественный, почти монохромный, построенный на принципе тональных контрастов различных коричневых оттенков.

Наиболее интересным результатом этой реставрации стало открытие в нижней части поля портрета вполне сохранной надписи: **«САРОВСКИЙ ПУСТЫННИКЪ ИЕРОМОНАХЪ СЕРАФИМА»**, выполненной красной краской слегка вытянутым полууставом по обе стороны овальной перспективной рамки. Такая рамка является характерной деталью считающихся современными прототипу копий серебряковского «извода». Есть она и на портрете художника В.Ф.Бихо[ва-?], датированном 1829-183 гг. Немного неуверенное, иногда напоминающее гражданский шрифт написание букв с неравномерными межбуквенными интервалами присуще архаизирующим надписям нач.-сер. XIX в. Такого рода написание выводит наш портрет на особое место в ряду портретных изображений преподобного Серафима.

Надписи на фоне ранних портретных изображений преподобного Серафима поначалу отсутствуют. На воспроизведении легендарного прижизненного серебряковского портрета из Сарова, на произведениях неизвестных художников 1860-1870-х гг. и середины XIX в., принадлежащих ЦАК МДА надписей нет. Не надписывались и литографии, изданные в 1830-1860-х гг. Надписи появляются на более поздних портретах-иконах, либо добавляются к ранним, вероятно, после канонизации. В последнем случае они явно отличаются от самого изображения и по стилю и по фактуре. Особенно любили в расцвет псевдовизантийского стиля использовать золото. Начертание суховато стилизованных церковно-славянских букв, широко распространившееся в начале XX в., очень схоже на самых разных и по манере, и по «изводу», и по времени написания произведениях. В качестве торжественного иконного именованья надписи располагаются вверху, около лика или над фигурой Святого. В иконных образах начала XX в. распространено написание на нижнем поле, вероятно, в память об образцах-эстампах.

На портретах серебряковского и некоторых других «изводов», превращенных в иконы, и на более поздних иконах-портретах, с большей или меньшей степенью деликатности в типично живописное изображение добавляется нимб. На Курском портрете, несмотря на многократные поновления, всегда характерные для чтимых икон, нимб не был дописан. Одновременно с добавлением канонической надписи тщательно повторена овальная рамка портрета. Это указывает на почитание именно портретного образа преподобного Серафима, начавшееся и ставшее традицией еще до его канонизации.

На нашем портрете изображение подписано горизонтальной строкой, разделенной на две половины, по нижней границе перспективной овальной рамки. Размещение надписи и архаизирующий полуустав более всего напоминает краткие поясняющие тексты начала-середины XIX в. в рамках и картушах на списках с чтимых икон, например многочисленных Феодоровских. Выбор красного цвета букв, традиционного для древних (а также архаизирующих) икон, можно считать косвенным указанием на монастырское происхождение портрета. Провинциальные монастыри долго сохраняли в своих мастерских многие канонические иконные приемы и стиль, не спеша за столичными модами.

Крайне важно проанализировать и содержание надписи. Возникшие после канонизации надписи обязательно именуют Серафима святым и преподобным, причем слова эти сокращаются в традиции начала XX в. до «СВ.ПР.», «СВ.ПРЕП.», «СВ.ПРЕПОД.», чаще всего без титл и других надстрочных знаков. Также присутствует наименование чудотворца, как «ЧУ», «ЧУД.», «ЧУДОТВ.».

В текстах и подписях к эстампам вт. пол. - кон. XIX в. часто встречаются устойчивые сочетания «СТАРЕЦ СЕРАФИМ», «ОТЕЦ СЕРАФИМ», «О.СЕРАФИМ», «СТАРЕЦ ОТЕЦ СЕРАФИМ», «ПРИСНОПАМЯТНЫЙ СТАРЕЦ О.СЕРАФИМ», «ИЕРОМОНАХ ОТЕЦ СЕРАФИМ», «СТАРЕЦ ИЕРОМОНАХ СЕРАФИМ». На копированных с эстампов живописных изображениях подписи, размещенные в характерных узких белых полосах по нижнему краю, имеют подобный состав. Преподобный Серафим еще не был канонизирован, но уже распространилась слава о его старчестве и прозорливости. Как у духовного отца, у него осталось множество учеников, сохранивших его руководства и утешения. «Убогий Серафим», как он сам называл себя в беседах, ко времени начала старческого подвига был монахом, священником и подвижником-пустынником.

В нашей надписи «САРОВСКИЙ ПУСТЫННИКЪ ИЕРОМОНАХЪ СЕРАФИМА» имеется указание именно на эти обстоятельства. Написание «СЕРАФИМА» вместо «СЕРАФИМЪ» может быть как грамматическим недосмотром, так и характерной речевой особенностью местности, где был создан портрет, либо родины художника.

Такого рода именование подвижников благочестия с указанием священного сана и их особо почитаемых церковным обществом подвигов очень распространено в начале и первой половине XIX в., как в виде подписей к литографиям, так и в текстах того времени, печатных и рукописных.

Учитывая приведенные примеры и результаты тщательного изучения технико-технологических особенностей основы и живописи картины, мы выскажем достаточно обоснованное предположение о написании данного портрета, как почти современной Преподобному копии с одного из тех немногих натуральных изображений, на которые удавалось уговорить старца. Сам Осип Серебряков, став Саровским иноком в 1840-х г.г., продолжал писать портреты Старца до своей кончины в 1862г. Тип нашего портрета относится к «серебряковскому изводу». Имеется в виду поясное, слегка развернутое влево от зрителя изображение старца уже преклонного возраста в мантии, епитрахили и поручах. Правая рука прижата к сердцу, сминая епитрахиль в характерные складки, любовно воспроизводимые художниками и в портретах, и в иконах. Левая рука скрыта под мантией. Цвет каймы и крестов облачения в слое прописей темно-розовый.

Необходимо более подробно остановиться на этой детали, т.к. на заключения исследователей могут повлиять результаты беглого осмотра крайне поврежденного участка живописи. При поступлении на реставрацию изображения нижней части епитрахили и прилегающего участка мантии были не только значительно повреждены щелочным клеем, но и покрыты *поверх прописи* голубоватой массой, имевшей слабощелочную реакцию при воздействии на пробу индикатором. На ставших доступными для изучения в процессе реставрации участках живописи *не было* видно отличного по цвету нижележащего красочного слоя. Расширенные пробы на данном участке живописи не проводились, ввиду крайней ограниченности рабочего времени.

Кроме того, хотелось бы обратить внимание на то, что в XIX в. даже светский художник вряд ли стал бы произвольно раскрашивать священническое облачение преподобного старца, особенно учитывая оставшуюся от предшествующего века любовь к символическим или иным особо значимым деталям портретной живописи. Зато всем была известна особая любовь старца к Божией Матери и не покидающее его Пасхальное приветствие, что не могло не повлиять на выбор цвета облачений на портретах. Распространившаяся ближе к рубежу XIX –XX в. манера с суховатой, но богатой псевдовизантийской пышностью украшать иконы золотыми орнаментами и деталями, упразднила многие детали такого «живого символизма». По приведенным выше причинам вряд ли целесообразно использовать цвет облачения как датирующий признак.

В завершение хотелось бы сказать о желании на должном уровне завершить реставрацию и исследования памятника. Безусловно, такая возможность позволила бы составить более полное и обоснованное суждение о происхождении Курской святыни.