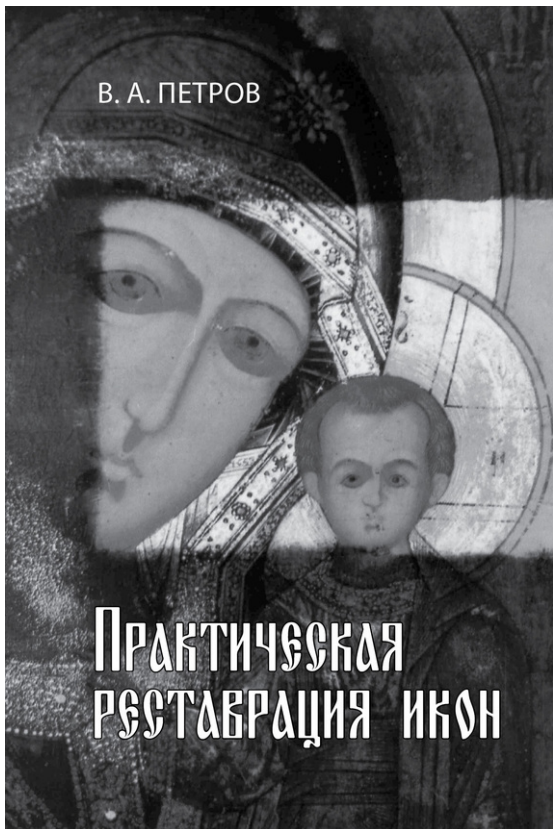


В. А. ПЕТРОВ

Практическая реставрация икон



Виктор Афанасьевич Петров

Практическая реставрация икон

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8360385

*В. А. Петров. Практическая реставрация икон: Издательство Московской Патриархии Русской
Православной Церкви; Москва; 2012
ISBN 978-5-88017-318-1*

Аннотация

Книга написана на основе личного реставрационного опыта автора и посвящена особенностям реставрации поздних икон XVII–XIX веков.

Приведена новая методика тонировок иконописи. Подробно описана процедура расчистки икон и дается совершенно новая рецептура растворов. Впервые описаны особенности работы с медными красками. Даны новые методики реставрации масляной иконописи. Все описанные методики лично проверены автором на практике.

Книга предназначена, прежде всего, для реставраторов, имеющих дело с церковными иконами и образами из частных собраний. Однако музейные работники найдут здесь также немало нового и полезного для себя.

Содержание

Предисловие	5
Глава 1	7
Глава 2	10
2.1. Основа иконы	10
2.2. Паволока и левкас	12
2.3. Рисунок	13
2.4. Золочение и серебрение	14
2.5. Краски русских иконописцев	16
2.6. Последовательность работы красками	17
2.7. Повреждения красочного слоя	19
2.8. Лаковый покров	21
Глава 3	22
3.1. Общее	22
3.2. Укрепление левкаса	24
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Виктор Петров

Практическая реставрация икон

Посвящается священнослужителям, мира нам, музейным работникам, простым гражданам России, которые в советские годы, рискуя жизнью, благосостоянием и карьерой, спасали иконы – ненужное атеистическому государству духовное и культурное наследие наших предков.

Рекомендовано к публикации Издательским Советом Русской Православной Церкви
ИС 12–215–1374

© В. А. Петров, 2012

© Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012

Предисловие

Литература по реставрации икон достаточно обширна, однако самый главный процесс – удаление покровного лака и записей – во всех книгах описывается вскользь, перечислением некоторых методик и компонентов растворителей, а многие приводимые в книгах рецепты не выдерживают никакой критики – ими просто нельзя пользоваться. Сказывается то, что здесь существует немало профессиональных цеховых секретов, которыми никто не хочет делиться со своими «конкурентами».

Мы же хотим рассказать читателям об известных нам тонкостях реставрационного дела, которые были проверены за долгие годы практической реставрационной работы. Многие методики, рецепты и рекомендации выработаны нами впервые и проверены на практике.

Скрывать эту информацию, конечно, нельзя. «Профессиональные секреты» в некоторых областях приносят больше вреда, чем пользы. Представляют ли музейные работники, насколько губительны для отечественного культурного наследия оказались их попытки создать монополию на реставрацию, на сведения о ее методах? Сколько икон и других святынь и произведений искусства были уничтожены или повреждены при неловких и непрофессиональных попытках их сохранения для следующих поколений? Некоторые примеры подобной ущербной для иконы реставрации будут упомянуты в данной работе.

Говоря о попытках создания в стране монополии музейных реставраторов, надо также отметить, что это невозможно оправдать и потому, что не каждый храм, не каждый владелец иконы, нуждающейся в реставрации, в силу транспортных и финансовых причин будет в состоянии отвезти икону в один из немногочисленных государственных реставрационных центров. Более того, музейные реставраторы склонны изобретать методы реставрации, достаточно протяженные по времени (не связано ли это с повременной оплатой их труда?), в то время как негосударственные владельцы икон заинтересованы в том, чтобы искусственного затягивания не происходило.

Наивно также думать, что обладатели икон (будь то церкви или частные граждане) будут воздерживаться от попыток самостоятельной реставрации, ожидая, когда услуги музейных центров станут более доступными.

В своей работе мы не были административно связаны с музеями и поэтому были свободны и полагались на свой вкус и здравый смысл. Музейные реставраторы сильно зависят от мнения своих коллег, художественных советов и господствующих искусствоведческих теорий, которые далеко не всегда бесспорны. Например, явно переоценивается художественный уровень сухой и простоватой иконописи XVI в. и недооценивается изысканное и утонченное письмо XVII в. О пренебрежительном отношении к XIX в. и говорить не приходится – оно объясняется влиянием господствовавшей совсем недавно навязанной советским государством атеистической идеологии. В результате сейчас в основном только в церквях и частных собраниях мы можем видеть изумительные по художественному уровню и технике исполнения поздние иконы (XVII–XIX вв.).

Все широко известные изданные книги по реставрации написаны музейными работниками, имевшими дело в основном с древнерусской живописью, то есть живописью Средневековья. Фактически это «археологические» памятники, и они, безусловно, требуют к себе особого отношения.

Нам на практике пришлось иметь дело с иконами из частных собраний и православных храмов. Все они относились к XVII–XIX вв. Думаем, что и читателю этой книги вряд ли посчастливится держать в руках икону XVI в. и древнее. Сейчас это очень большая редкость.

В силу перипетий иконоборческой политики XX в. Россия пережила две волны массового закрытия церквей: в годы коллективизации и во времена Хрущева. Для строителей

коммунизма не было, как им казалось, большей преграды на пути к светлому будущему, чем Церковь. Горели в кострах в том числе и произведения лучших иконописцев Древней Руси. Как зримая вежа на пути к коммунизму по всей стране стояли десятки тысяч заброшенных храмов, превращенных в конюшни и склады. Памятники древнерусской иконописи валялись буквально под ногами. Страна превратилась в иконный «клондайк» для редких в ту пору собирателей, о чем написано у Солоухина в «Черных досках»¹ (фото 1).

Музейные работники в своих поисковых экспедициях по безбрежным просторам нашей Родины собирали только то, что было в полной сохранности и очень древнее, но все равно их запасы ломаются от неисчислимого количества иконных экспонатов. Отсюда появилась рекомендация: никаких дописок в живописи, возможны только точечные тонировки.

Правильно, дописывать исцарапанный лик Архангела Михаила кисти Андрея Рублева (Третьяковская галерея) – нельзя. А что делать с иконой из небольшого частного собрания, утратившей часть изображения?

Одна из задач музейных экспозиций – показать технику письма той или иной школы в разные периоды и в разном исполнении, показать историю иконописи. Совсем иное назначение у иконы, находящейся в церкви или в небольшом частном собрании. Поэтому и подход к ее реставрации может быть иной.

Автор будет благодарен за любые замечания и комментарии к данной книге. Просим их направлять по электронной почте на адрес:

petrovdaniil@list.ru

¹ Солоухин В. А. Черные доски: Записки начинающего коллекционера // Солоухин В. А. Зимний день. М.: Сов. писатель, 1969.

Глава 1

История реставрации икон

Древнейшие из дошедших до нас икон насчитывают почти тысячу лет, и краски их после реставрации выглядят как новые. Однако из-за несовершенства техники покрытия лаком иконы, написанные даже в XIX в., быстро старели – уже через 50–100 лет после написания они становились очень темными. Требовалось восстановить их первоначальную яркость, но научные методы раскрытия иконы от поздних записей и потемневшего лака были разработаны реставраторами лишь к началу XX в.

Как же поступали поновители в древности? А очень просто: опускали икону в чан с горячим щелоком, отчего лаковый слой набухал, и его или соскабливали ножом, или смывали мочалкой, как правило, вместе с живописью. И тогда оставалась лишь залевкашенная доска с остатками изображения, которое необходимо было вновь переписывать. Так возникал поздний, но для нас все же древний новодел на старой доске.

Однако чаще всего поступали иначе: просто переписывали икону по старым контурам без расчистки. Иногда контуры не совпадали (фото 2), и иконописец-поновитель менял рисунок, композицию и даже в редких случаях сюжет (фото 3). Древняя же живопись при этом полностью сохранялась под спасительным слоем темного лака. Так возникала икона под записью.

Спасительным этот темный лак был для нас потому, что при современных методах расчистки икон этот лак, как правило, легко удаляется вместе с лежащей поверх него поздней поновительской живописью, а авторская иконопись остается в неприкосновенности и возрождается вновь, как птица Феникс. Особо почитаемые иконы в богатых храмах переписывались таким образом примерно каждые 100 лет и даже чаще, и на древней иконе возникала многослойная запись.

Очень часто запись покрывала не всю поверхность иконы, а только отдельные ее части: или только лики, или только одежды, или только поля, но чаще всего переписывались или золотились фоны. Ведь блеск свежей позолоты придавал иконе даже с темными ликами вид богатый и великолепный.

Иногда икона просто покрывалась новым дополнительным слоем лака без вмешательства в само изображение. Это тоже придавало древней иконе более свежий и сочный вид.

Современный реставратор еще в начальной стадии своей работы, в процессе пробных расчисток, должен определить строение живописного слоя на каждом отдельном участке иконы, потому что от этого будет зависеть различная методика раскрытия иконы в разных ее местах.

В некоторых, довольно редких, случаях, когда поверхность старой иконы была слишком темной или неровной, иконописец-реставратор покрывал ее новым левкасом, не смывая старый, а затем писал новую икону. Так возникали образа с двумя или тремя слоями левкаса (фото 4 и 5).

Если еще в древности случились частичные утраты левкаса, то поновитель восполнял их вставками нового грунта и затем записывал их в тон окружающей живописи, которая к тому времени уже была темной. Поэтому такие вставки нового левкаса хорошо видны после современной расчистки иконы как более темные пятна (фото 6), если их, конечно, заново не перетонировать, а это в современной музейной практике не принято. Такие темные пятна портят в результате многие в других отношениях хорошие экспонаты, которые мы иногда видим в лучших отечественных музеях.

Это называется научным методом фрагментаризации, который заключается в том, что при реставрации икона раскрывается до нижнего слоя живописи, лежащего на левкасе, независимо от времени его написания. В результате на расчищенной иконе мы видим фрагменты, принадлежащие к разным эпохам.

Из широко известных икон единственным примером удачного претворения в жизнь этого метода является чудотворный образ Богородицы Владимирский из Третьяковской галереи. Здесь помимо авторской живописи на ликах можно видеть поздние записи, относящиеся к семи историческим периодам, но это не портит общего впечатления от иконы. Все вставки смотрятся гармонично, не диссонируют друг с другом и вообще незаметны.

Однако это редкий случай. Чаще же всего при такой научной фрагментаризации мы видим на светлом фоне темные пятна и полосы, да еще другого цвета и стиля, что совершенно недопустимо.

Старый потемневший лак спасителен, если, конечно, никто его не смыл. К сожалению, некоторые современные поновители-иконописцы, вооруженные новыми растворителями, иногда смывают старый лак, а затем на старой красочной поверхности пишут новую икону по прежнему рисунку, считая это реставрацией. В этом случае первоначальная живопись безвозвратно теряется под новой, потому что в дальнейшем снять верхний слой краски с нижнего, если нет промежуточного слоя лака, становится затруднительным.

Самой прочной и долговечной частью иконы была доска, поэтому, когда от ненадлежащего хранения икона не только темнела, но с нее и левкас осыпался, хозяева зачастую ее не выбрасывали, а процарапывали на обороте заказную надпись, где указывали свою деревню, фамилию и сюжет, который хотели бы видеть на доске. Затем офени² отвозили собранные по деревням доски в Мстеру или Холуй, где иконописцы-ремесленники счищали остатки старого левкаса, вновь левкасили и писали заказанную икону. Работа эта стоила копейки, но мастер мог за день изготовить до 30 образов, поэтому и качество письма было очень низким. Поэтому сейчас нередко можно встретить такую позднюю икону на доске XVI или XVII в.

В середине XIX в. появились первые труды по истории иконописания, одновременно начали вырабатываться и новые способы реставрации с применением химических растворителей, не повреждающих икону. И уже в XX в. искусствоведами были предложены, а в музейной практике опробованы и повсеместно внедрены научные принципы реставрации икон.

Главный из этих принципов, и абсолютно бесспорный, состоит в том, что **любые дописки и восполнения живописного слоя должны быть строго в пределах утрат и не заходить на оставшуюся неповрежденной частью изображения**. Выполнить это правило, особенно в случае многочисленных мелких утрат, бывает очень трудно. Куда проще провести кистью широким и длинным мазком сразу по всей поверхности лика или одежды святого, но это уже не реставрация, а новая иконопись на старой доске. И тогда не надо называть себя реставратором. Вы иконописец, что не менее почетно, но это уже другая профессия и другая работа. Нам приходилось видеть иконы, побывавшие в руках у таких «реставраторов». Лики святых изменялись до неузнаваемости.

Второе правило: нельзя накладывать новую позолоту. Вы обратили внимание, что большинство икон в музейных экспозициях написаны как бы на слоновой кости? На самом деле все они первоначально были написаны на золоте, но позолота не сохранилась. И очень хорошо, что на этих, по существу археологических, памятниках все оставлено как есть. Иначе пропадет эффект времени и икона XII в. будет выглядеть как современная.

Однако чем моложе икона, тем больше, на наш взгляд, может быть степень восполнения утраченного, в том числе и позолоты. Иконы XVIII–XIX вв., как правило, нужно восста-

² Офеня – странствующий по деревням торговец мелкими товарами.

навливать в виде, близком к первоначальному. Этот возраст не археологический. Обратите внимание: речь идет не о том, чтобы придать образу вид новой иконы. Нет, нужно обязательно сохранить все индивидуальные стилистические и технологические особенности, и при этом возраст памятника должен чувствоваться.

Подробнее о допустимой степени «поновления» при реставрации будет говориться в главе о восполнении утрат.

Третий принцип научной реставрации: не допускается восстановление утраченных букв и надписей. Действительно, по характеру написания букв можно судить о возрасте памятника. Существует целая наука – палеография, которая занимается этой проблемой. В этом вопросе подход должен быть тот же, о котором мы только что говорили. В иконах, написанных до XVII в. (назовем их условно «археологическими»), не следует восполнять утраченные буквы. В более поздних надо дописывать то, что можно установить со 100 % достоверностью, при полном сохранении авторского почерка (фото 7).

Большие части утраченных длинных текстов на полях, книгах и свитках восстанавливать не стоит. Надо только затонировать фон. Пусть чувствуется возраст (фото 8). Ведь икона эта многое пережила и многое повидала. Имеет смысл восстановить только утраченное название иконы, если она предназначена для церковного обихода.

Существует один сомнительный принцип якобы научной реставрации – ее обратимость. То есть надо предусмотреть возможность переделать в дальнейшем все, что сделано реставратором. Здесь явное недоверие ко вкусу и мастерству реставратора. Зачем же делать так, что придется все вновь переделывать? Надежность и долговечность – да, а с обратимостью можно поспорить, во всяком случае применительно к иконам, находящимся во внемузейном использовании.

Глава 2

Строение иконы, приемы традиционного иконописания и основные разрушения иконы

2.1. Основа иконы

Иконы писались на деревянных досках, чаще всего из древесины сосны, ели, липы, ольхи и кипариса. Использовались и другие породы деревьев. Из них специфическими свойствами, которые необходимо учитывать в своей работе реставратору, обладают кипарис и липа.

Кипарис – самая тяжелая древесина, никогда не коробится и не поражается насекомыми, за что и ценилась. Однако из-за высокой плотности древесины на ней очень плохо держится левкас, так как клей не проникает вглубь. Поэтому при нанесении реставрационного грунта нужно особенно тщательно соблюдать технологию.

Любимой древесиной иконописцев была липа – она очень легкая и мягкая, легко поддается механической обработке. В ней проще всего вырезать ковчег, пазы для шпонок; по ней нетрудно изготовить самую сложную резьбу. Эта древесина очень пористая. Она может поглощать большое количество влаги из воздуха, расширяясь при этом, а потом снова легко усыхать.

Помещения с печным отоплением, а тем более вовсе неотапливаемые имеют большую влажность воздуха, и липовые доски там набухают. Попадая в современные городские условия с центральным отоплением, где влажность воздуха крайне низкая (20–30 %), такая икона постепенно начинает ссыхаться. Жесткий грунт при этом, оставаясь в тех же размерах, отстает от доски. Причем этот процесс продолжается многие годы, и икону приходится укреплять вновь и вновь в течение 10 и более лет, и это вовсе не говорит о плохой работе реставратора. Снизить летнюю влажность невозможно, поэтому для уменьшения колебаний надо стараться зимой увлажнять воздух. В музейных экспозициях, где условия хранения близки к идеальным, иногда все же можно встретить иконы с профилактическими заклеями – значит, реставраторы обнаружили новое шелушение левкаса. Это процесс естественный, надо иметь это в виду и время от времени осматривать и вновь укреплять иконы.

Дает усушку, конечно, не только липа, а любая древесина, но липа медленнее стабилизирует свои размеры. Основную усушку древесина дает поперек волокон. Вдоль доски она почти не уменьшается в размерах. В результате уже через несколько лет после написания у иконы с боков начинают выступать шпонки, которые врезаются всегда поперек волокон, а сами имеют продольные волокна.

Из-за неизбежных колебаний влажности и температуры в помещении икона все время «дышит». Поэтому ни в коем случае нельзя приклеивать или прибивать шпонки – они должны держаться только на трении. Если же шпонки совсем не держатся из-за сильного коробления доски, то лучше их вообще вынуть (но не выбрасывать, а сохранить) – они свою функцию уже выполнили: как могли, препятствовали короблению доски и распадению ее на части. Дело в том, что через несколько десятилетий после заготовки доски в основном стабилизируются и приобретают свои окончательные размер и форму.

Поскольку иконная доска, или щит, с одной стороны покрыта слоем левкаса, живописи и лака, а с другой стороны – голая, то испарение влаги идет в основном только с тыльной стороны. Эта сторона дает наибольшую усадку, и если доска изгибается, то только выпуклостью в сторону живописи. В этом случае говорят: «икона на бочке».

Если основа иконы склеена из нескольких досок, то при короблении доски разъединяются в местах склеек. Образуются трещины, разрывающие левкас, а иногда и паволоку на местах стыков.

Для уменьшения влагообмена часто тыльную сторону и торцы покрывали дегтем, олифой, масляной краской или воском, иногда даже левкасили. Такие иконы сохранялись намного лучше.

Помимо влаги серьезным врагом доски являются жуки-точильщики. Наиболее широко распространен мебельный точильщик – это маленький черный жучок длиной около 4 мм. Многие его видели в помещениях: он всегда почему-то летит к окнам и там погибает. Самка откладывает яйца в трещины древесины и летные отверстия. Личинка, питаясь древесиной, прогрызает в ней ходы, затем, не выходя на поверхность, она окукливается недалеко от поверхности. Через несколько недель народившийся жук прогрызает летное отверстие и выходит наружу. Сами жуки древесиной не питаются.

В XIX в. кроме деревянных изредка встречаются иконы на медных или латунных листах, но они оказались непрактичны – краска держится плохо.

2.2. Паволока и левкас

Паволокой заклеивали или всю поверхность доски, или, чаще, только места, наиболее подверженные растрескиванию: на стыках досок, на сучках и вдоль верхнего и нижнего края. При короблении иконы паволока, даже отрываясь от основы, предохраняла левкас и живопись от разрыва.

На дешевых иконах XIX в. вместо ткани наклеивали бумагу.

После просыхания паволоки на доску наносили меловой или, реже, гипсовый грунт.

Связующим веществом грунта служил обыкновенно животный глютиновый клей типа желатины, который получали при выварке кожи и костей животных. Никакой химии и синтетики типа современной ПВА в прежние времена не существовало. Часто для придания грунту большей плотности он приготавливался на эмульсии из клея и олифы.

Нанесенный на доску левкас разравнивали ножом и деревянным брусом, а затем шлифовали пемзой и стеблями сухого хвоща.

Существует немало икон, особенно XIX в., часть поверхности которых украшена рельефами по левкасу. Иногда это оттиск матрицы с узором, который наносили на еще не просохший левкас. Реже применялась резьба по гладкому сухому левкасу перед золочением. Но чаще всего орнамент наносился уже после золочения с помощью металлических чеканов.

Как уже говорилось, первой причиной разрушений левкаса является усадка древесной основы иконы, притом что размеры грунта остаются неизменными. В результате происходят отслоения и вздутия левкаса и красочного слоя.

Другой не менее важной причиной является деятельность микроорганизмов: бактерий и плесневых грибов, для которых связующее левкаса – животный клей – в условиях повышенной влажности, а влажность помещений в прежние времена была очень высокой, являлось прекрасным питательным веществом. Белковые вещества клея разлагались, сгнивали и теряли клеящие свойства. В результате грунт разрыхлялся, растрескивался и шелушился.

Разрыхление грунта, его пористость присутствует почти у всех старых икон.

Мы уже не говорим о тех случаях, когда икона некоторое время находилась в разрушенном храме, или на чердаке, или в сарае, и на нее с крыши стекала вода, вымывавшая клей из грунта.

2.3. Рисунок

Работа над изображением начиналась с нанесения на левкас контурного рисунка. Сначала выполняли первую прорисовку углем, а затем черной или коричневой краской. Потом контуры рисунка и складки одежды прочерчивались в левкасе специальной иглой, называемой «графья». Полученные на левкасе процарапанные линии также называются графьей. Графья облегчала работу иконописцу, так как она была видна сквозь слой краски, и благодаря ей нельзя было потерять первоначальный контур.

Здесь надо сказать, что письмо иконы, как правило, выполнялось не отдельным иконописцем, а целой артелью с разделением труда по отдельным операциям. Человек, наносивший рисунок, назывался «знаменщик», а сам процесс назывался «знаменить икону». Обычно это был опытный иконописец с хорошо набитой, твердой рукой и хорошим знанием иконографии различных сюжетов. Однако иногда линии графьи не полностью совпадают с готовым рисунком – значит, иконописец, работавший красками, внес свои коррективы.

Производство икон в таких крупных иконописных центрах, как Палех, Мстера или Холуй, было массовым. Здесь работали более 2 тыс. мастеров, выпускавших в год до 1 млн 800 тыс. икон,³ поэтому широко использовался переводной, а не авторский рисунок, что позволяло даже неумелым иконописцам повторять иконы с фотографической точностью.

Для получения такого перевода икону, взятую за образец, прописывали по контурам легко смываемой черной краской, затертой на меду или чесночном соке. Затем на поверхность иконы накладывали влажный лист бумаги и тщательно его притирали. Так на листе получался оттиск с зеркальным изображением – перевод.

Затем линии перевода освежались краской на чесночном соке, лист перевода накрывался чистым листом бумаги и притирался – на нем получалось прямое изображение – прорись. Далее этот рисунок прокалывался по контурам булавкой и накладывался на залевкашенную доску. По нему легонько проводили мешочком с толченым углем. Уголь просыпался сквозь проколы и давал на доске нужный контур, который уже обводился графьей. Этот метод назывался «припорох». Затем уголь стирали, и доска была готова к живописи.

³ См.: Россия. Полное географическое описание нашего отечества – настольная и дорожная книга для русских людей / Под ред. В. П. Семенова. СПб.: Девриен, 1899. Т. 1. С. 162.

2.4. Золочение и серебрение

Если некоторые участки иконы необходимо было покрыть золотом, то работа над изображением *всегда* начиналась с золочения или серебрения. Краски наносились позже. Это необходимо помнить реставратору. Если вы при изучении иконы под микроскопом увидели, что края золота кое-где заходят на изображение, значит, это золото более позднее, а не авторское.

В зависимости от предполагаемой ценности иконы ее покрывали разными материалами. Самые дорогие изделия золотились сусальным золотом, то есть тончайшими, в несколько микронов, листами драгоценного металла, которые даже пропускали свет. Поэтому попытки некоторых современных вандалов добыть золото из позолоты всегда обречены на неудачу: золота как металла там практически нет.

Иногда использовался так называемый двойник, то есть листки, одна сторона которых золотая, а другая серебряная.

Менее дорогие иконы покрывали серебром – оно всегда стоило во много раз дешевле золота. Иногда для решения художественных задач часть изображения покрывалась золотом, а другая часть – серебром. Надо сказать, что и само золото бывает разных оттенков, и это учитывалось при золочении.

Однако встретить икону, покрытую белым серебром, можно крайне редко – дело в том, что чаще всего серебро покрывали специальным желтым лаком, приготовленным из коры или ягод широко распространенного в России кустарника крушины, – шижгелем. Он настолько точно имитировал цвет золота, что иногда их с первого взгляда невозможно различить. Тем более невозможно отличить на иконе, висящей на стене. Только неравномерность покрытия, пятнистость и наличие участков с утраченным лаком выдают имитацию. Чаще всего серебрение с крушиновым лаком применялось для массовых народных икон XIX в. Надо заметить, что крушина под масляным лаком, которым всегда покрывались иконы, очень хорошо сохраняется и совершенно не выцветает.

Нашли иконописцы еще один способ имитации золота серебром: они особым образом коптели листики сусального серебра, и оно приобретало коричневато-желтый цвет, напоминающий цвет потемневшего золота на старой иконе. Такое серебро называлось *коптель* и применялось при написании *подстаринных* икон для старообрядцев, когда лики, фоны да и вообще весь тон иконы были темными, напоминающими состарившуюся к XIX в. дониконовскую икону.

Имитировать золото можно было и *поталью*. Это были разнообразные медные сплавы вплоть до почти чистой красной меди – из них также изготавливались листы наподобие сусального золота, но толще. Конечно, сходства с золотом было мало, но блеск был металлический, и это украшало икону.

Современная техника научилась очень хорошо имитировать золото с помощью дешевых сплавов. Например, поталь, которую сейчас можно купить в магазинах, внешне ничем не отличается от сусального золота, но она сделана на основе меди и со временем может позеленеть или почернеть. Поэтому в реставрации ее применять не следует, хотя она и стоит копейки.

Существовали следующие типы золочения в зависимости от связующего: водное – на полимент и на рыбьем или животном клею, неводное – гульфарба, мордан, масляный лак и даже скипидарный лак.

Самым древним способом золочения, и самым непрочным, было золочение на клею. Оно заключалось в следующем: на предназначенный для золочения участок доски наносился жидкий раствор теплого клея, и на этот клей специальной кистью, называемой лап-

кой, наносились листы сусального золота. Золото мгновенно схватывалось жидким клеем и хорошо прилипало к левкасу и держалось до тех пор, пока... пока через 100 лет не наступала пора отдать икону на поновление. А поновляли иконы в прежние времена, как уже говорилось, теплым щелоком. В результате чего золото смывалось, и теперь в залах древнерусского искусства в наших музеях мы видим иконы, словно написанные на слоновой кости, какими раньше они не были – все они были первоначально написаны на золоте.

В конце XVI в. появился и быстро завоевал популярность новый вид водного золочения – *на полимент*. Существовало много разных вариантов полимента, но основу всех их составляла жирная, хорошо отмученная красная глина – чаще всего армянский болюс. Красный цвет, слегка просвечивая сквозь листки золота, придавал позолоте более сочный оттенок. Несколько реже использовали желтую или золотистую охру или смеси разных пигментов.

В простейшем случае полимент состоял из одной глины типа современной золотистой или красной охры производства Петербургского завода художественных красок (это глинистые пигменты). Но обычно в полимент для придания пластичности добавляли еще мыло, пчелиный воск, свиное сало и даже ртуть.

Перед золочением берут необходимое количество полимента и разводят его на томленном яичном белке до тех пор, пока он не будет стекать с кисти густой струйкой. Полимент наносят кистью 3–4 раза, выдерживая каждый слой для просушки. После этого его шлифуют наждачной бумагой или хвощом и полируют суконкой для придания блеска.

Сусальное золото легко схватывается любой жидкостью за счет сил молекулярного сцепления, но использовать для этого воду нельзя, поскольку у нее большое поверхностное натяжение и она не растекается по поверхности, а скатывается. Поэтому при золочении на полимент используют водку, которую наносят кистью на место, предназначенное для золочения, и она растекается тонким слоем. Сюда сразу же кладут лапкой приготовленный заранее листочек золота.

Поскольку водка растекается всегда шире, чем отмеченные графьей на левкасе места для золочения, то и золото местами заходит на участки, где его не должно быть. Это неизбежный недостаток золочения на полимент. Если золото с этих мест не удалили, а это возможно только механическим способом, то часто здесь бывает шелушение красочного слоя, так как темпера плохо держится на металле.

Золочение на лаковой основе в иконописи применялось реже, чем на водных связующих, но все же достаточно часто, особенно в Новое время. Дело в том, что при этом способе золочения блеск получается меньшим, чем при золочении на полимент. Особенностью лака является быстрое, в течение нескольких часов, высыхание до стадии «от пыли» и долгое сохранение слабого отлипа. Масляный лак, который варили для этой цели, называется мордан.

Иногда иконописцы, за неимением мордана, использовали обычные масляные лаки типа покрывного или даже скипидарные лаки. Золото на них также хорошо держалось, но было склонно к растрескиванию.

Был еще один вариант масляного золочения – *на гульфарбу*. Гульфарба составлялась из мордана с примесью небольшого количества оранжевого крона, растертого на льняном масле, или другой какой масляной краски золотистого цвета. Место для позолоты прокрашивалось кистью жирным слоем гульфарбы, и после просушивания накладывалось золото. Таким образом, при этом способе как бы объединялись две операции: цветное грунтование под позолоту и нанесение мордана.

2.5. Краски русских иконописцев

Классические русские иконы в большинстве своем написаны яичной темперой, то есть красками, в которых красящее сухое вещество – пигмент – затерто на яичном желтке, представляющем из себя природную эмульсию. Однако цельный желток никогда не употреблялся, а всегда разбавлялся в соотношении 1:2 кислыми жидкостями: квасом, прокисшим сухим вином либо слабым виноградным или яблочным уксусом. Они способствовали консервированию эмульсии и нейтрализовали излишнюю жирность желтка. Без этих кислот краска после высыхания растрескивается.

Грубозернистые пигменты перед употреблением растирались с водой на ровной каменной плите курантом и пальцем смешивались с эмульсией в небольших сосудах так, чтобы краска получалась текучей, как вода. После высыхания такая темпера уже не размывается водой, поэтому письмо ею заключается в последовательном многократном нанесении одного тончайшего, незаметного для глаза слоя краски на другой. Письмо пастозными мазками, чем грешат многие современные иконописцы, здесь исключается. Краски никогда не смешивались на самой доске, а смешивались заранее в отдельных небольших сосудах, которыми обычно служили деревянные ложки с обломанными ручками.

Вместо желтковой эмульсии изредка использовался гуммиарабик (смола аравийской акации) в качестве связующего, а также вишневая или сливовая камедь, которая представляет из себя загустевший сок, вытекший из-под коры.

Поскольку камедь не растворяется в воде, а только набухает, ее измельчали и заливали водой на 12 дней. Тогда камедь частично растворялась, и ее процеживали через ткань.

Для орнаментальной росписи по золоту сухие пигменты затирали на лаках, бальзамах или олифе для получения прозрачных красок, которые хорошо держатся на металле. Иногда и одежды делались золотыми, а потом расписывались красками. Позолота при этом предварительно протиралась томленным белком либо соком чеснока или лука, чтобы краски хорошо приставали к позолоте.

Был еще один интересный способ художественной обработки позолоты – *проскрёбка*, при котором золото сперва полностью записывалось краской, а затем затупленной иглой с деревянной рукояткой – *цировкой* – краска процарапывалась до золота. Таким образом на иконе получался тонкий и четкий золотой рисунок из блестящих линий и штрихов.

В Новое время в иконописи помимо желтковой темперы стали применяться масляные краски, а также смешанная техника, когда икона сперва писалась маслом, а потом отделялась яичными красками. Был и обратный процесс: икона, начатая и почти оконченная темперой, прописывалась масляными красками. В XIX в. масляная живопись, зачастую в академической манере, очень широко использовалась в церковном иконописании. Как правило, это были иконы очень низкого ремесленного уровня.

В конце XIX в. помимо желтковой темперы стала применяться желтково-масляная и желтково-лаковая. В качестве связующего в этих красках к желтку добавлялись сгущенное на солнце льняное масло, а также масляные или скипидарные лаки. Эти новые темперы обладали рядом преимуществ: они лучше сохраняются при работе, обладают большей адгезией, меньше меняют тон при высыхании и покрытии лаком, а сам красочный слой более прочный. Эти темперы становятся нерастворимыми в более короткий срок, чем желтковые; они более эластичны и меньше растрескиваются. В начале XX в. появились эмульсии без яйца – казеиновая и гуммиарабиковая.

2.6. Последовательность работы красками

Русская темперная икона всегда писалась в определенной последовательности и всегда с применением одних и тех же приемов, которые надо знать реставратору.

Работа над иконой начиналась с *доличного* письма, то есть с письма одежд, зданий, пейзажей и фонов, и лишь затем уже другой мастер писал *личное*: лики святых, кисти рук и другие открытые части тела.

Первой стадией доличного письма была *роскрышь* – то есть нанесение основных тонов.

В поздних иконах краски на поверхность доски накладывались густо и равномерно, непрозрачным слоем; это достигалось нанесением одной и той же краски в несколько слоев, что было очень легко сделать, так как темпера сохнет быстро, прямо на глазах. Однако для более ранних икон характерно использование жидких прозрачных красок, сквозь которые слегка просвечивал левкас. Краска ложилась неравномерно, пятнами, и это придавало изображению особую жизненность и легкость. Такая пятнистость отнюдь не дефект живописи, как может подумать неопытный реставратор (фото 9). Характер наложения красок является важным признаком, который учитывается при атрибуции иконы.

В некоторых иконах можно заметить прием, аналогичный масляной живописи, а именно двухслойное наложение красок, когда сперва делается подмалевок, а по нему тонкий, прозрачный слой лессировки уже другой краской. Некоторые цвета на иконе можно получить только двухслойным методом и невозможно добиться смешением красок. Поэтому реставратор перед восполнением утрат должен внимательно изучить в микроскоп строение авторского красочного слоя. Растяжка цвета, например при письме голубого неба на фоне, когда один тон постепенно переходит в другой, также делалась лессировкой. Впрочем, этот термин русскими иконописцами не употреблялся, а говорили «прокрышь, тушевка, разбелка».

После роскрыши начинается вторая стадия доличного письма – *ропись*, то есть окончательная отделка.

Темными красками делали оконтуровку всех элементов композиции. Наносили листья деревьев, волны, облака, орнаментальные украшения построек. Для выявления объема делалась подплавка теневых частей изображения тоном темнее роскрыши.

На одеждах фигур наносились пробела на несколько тонов светлее роскрыши. На некоторые одежды писался парчовый орнамент. Пробела наносились или краской, или твореным (растертым в порошок) золотом.

Другой вид золотой росписи – золочение на *ассист* (клеящий состав на основе чесночного сока). Для его получения толченый чеснок отжимали через ткань и подсушивали для загущения. К соку необходимо добавить небольшое количество пигмента типа красной охры для его подцвечивания. Участок живописи, где будет золочение, слегка припудривали мелом, чтобы золото не прилипало там, где не надо. Затем смоченной в воде кистью брали ассист и прорисовывали места под позолоту. Небольшой кусок сусального золота брался хлебным мякишем и переносился на увлажненный дыханием участок живописи. Золото прижимали к поверхности, и оно хорошо прилипало там, где был нанесен ассист. После просыхания мел и лишние частицы золота смахивали мягкой кистью.

По окончании доличного письма икона передавалась мастеру-личнику. Он начинал с того, что все открытые части тела святых сперва заливал плотной и темной краской коричневатого или зеленоватого тона – эта краска называется *санкирь*. Она служила как бы подкладкой, роскрышью для письма ликов и рук.

Потом черной краской прорисовывались тонкими линиями все черты лица и волосы, то есть выполнялась опись головы.

После описи белилами размечались глаза и нос, а на самых выпуклых местах лица и прядках волос наносились небольшие линии – движки, которые служили ориентиром для дальнейшей выплавки, то есть для нанесения телесного колера, которое называлось охрением, так как основной частью этой всегда составной краски была охра светлая или, чаще, сиена натуральная.

Охрение в личном письме производилось плавью в приплеску. Для этого в нужное место наносилась небольшая лужица краски, которая двигалась кончиком кисти, чтобы в одном месте охрение сходило на нет, а в другом получилось высветление.

После затвердения первого охрения выполнялось второе – более светлой краской. В наиболее простых и дешевых иконах этими двумя охрами и ограничивались. В лучших же высококлассных иконах (например, палехских) количество плавей красками разного тона доходило до шести. Причем это выполнялось так, что переход одной краски в другую был совершенно незаметен.

Надо сказать, что современные иконописцы этой техникой владеют плохо – у них почти всегда видны мазки, и от этого письмо кажется грубым.

Реставратору при восполнении утрат, как правило, приходится дописывать лишь небольшие пятна, и ему достаточно подобрать 2–3 охры. Но меньше двух охр никак нельзя – никакой лик не написать.

2.7. Повреждения красочного слоя

Иконный левкас обладает пористой структурой, поэтому некоторое количество связующего красочного слоя проникает внутрь левкаса и красочный слой хорошо держится. Однако темпера плохо сцепляется с металлическими поверхностями, и тогда возникают отставания, шелушения и утраты красочного слоя. Это почти всегда бывает, когда позолота выходит за пределы нимбов и золотых фонов. Кроме того, у маленьких икон обычно золотилась вся поверхность, а потом уже записывалась яичной темперой (фото 10). Масляные краски в таких случаях держатся гораздо лучше.

Иногда встречаются иконы с очень плотными, не впитывающими влагу масляными или полумасляными грунтами. Сцепляемость красочного слоя с таким грунтом слабая, и здесь тоже возможно шелушение.

Другой вид утрат красочного слоя возникал при древних, так называемых антикварных, реставрациях, когда икона промывалась горячим щелоком (веществом, имеющим щелочную реакцию и содержащим абразив – золу). При этой процедуре вместе с темным покровным лаком частично смывалась и живопись.

Был и сухой способ расчистки икон, когда потемневшая поверхность истиралась куском пемзы. Здесь также от живописи мало что оставалось.

Теперь рассмотрим изменения, которые происходят внутри самого красочного слоя по мере его старения.

Вообще желтковая темпера, которой и писались в основном иконы, вполне справедливо считается наиболее химически стойкой краской; она может сохранять цвет, яркость и насыщенность в течение многих веков, что выгодно отличает ее от масляной живописи, которая со временем темнеет. Но это только общее правило; существует же много исключений и нюансов.

Рассмотрим эту тему поподробнее.

За счет того что связующее темперы содержит в своем составе воду, которая испаряется при высыхании краски, сама высохшая краска представляет собой микропористое твердое вещество. Поэтому красочная поверхность не покрытой лаком темперы всегда матовая в отличие от масляной краски, в которой при высыхании идет не испарение связующего, а его окисление. Потому-то масляная живопись, даже не покрытая лаком, всегда блестит.

После написания все иконы обязательно покрывались масляным защитным лаком, который, как известно, со временем темнел, иногда очень сильно, до полной черноты. Но этот лак не весь оставался на поверхности: частично он проникал по микропорам внутрь красочного слоя, так же темнел, и за счет этого несколько темнел и сам красочный слой.

Надо сказать, что потемнение красочного слоя за счет его пропитки потемневшим лаком – незначительное, но его можно заметить, если при расчистке иконы был использован слишком сильный растворитель, который не только смывал с поверхности темный лак, но и вымывал его изнутри красочного слоя. Иногда это происходит при неосторожной реставрации, когда при подборе нужного реактива и времени его действия можно заметить после раскрытия иконы светлое пятно на месте более сильного компресса.

Помимо этого общего для всех красок свойства – пористости – некоторые пигменты обладают своей индивидуальной спецификой в отношении их сохранности.

В качестве белой краски в иконописи применялись почти исключительно свинцовые белила, а они являются сильным сиккативом – веществом, которое вводится в масляные краски для ускорения высыхания. В результате в местах, где изображение написано чистыми белилами, масляно-лаковый покров окислялся и темнел особенно сильно. Сильно темнела и сама краска за счет ее пропитки лаком, о чем сказано выше. В результате этого же про-

цесса на поверхности самих белил образовывалась тончайшая темная пленочка, которую невозможно удалить, не смывая самой краски. Как следствие этого, даже после качественной расчистки иконы мы не увидим на ней чисто-белого цвета, такого, какой первоначально давали свинцовые белила, которыми пользовался иконописец. Все белые места на отреставрированных иконах имеют неяркий желтоватый или слегка коричневатый оттенок – это естественное явление. Не надо пытаться при раскрытии иконы доводить белила до чисто-белого состояния – вы их просто смоете. Таким образом, мы видим, что потемнение свинцовых белил происходит не в самом пигменте, а за счет масляного покровного лака, проникающего и в сам красочный слой.

Надо также сказать, что из-за этого сиккативного свойства лаковый покров с белил удаляется труднее, чем с других красок, не считая, конечно, медных.

Наиболее ненадежной группой красок, широко применявшихся в иконописи, были медные краски. Это весьма специфические пигменты, и им в этой книге посвящена целая глава.

Основные краски русских иконописцев – это разнообразные охры, которые дают цвета от желтого до красного и коричневого. Они очень стойки, не выцветают, не темнеют и не меняют свой цвет.

Широко использовался в иконописи свинцовый сурик, особенно в дешевых крестьянских иконах. Свежая краска имеет очень яркий, как бы светящийся оранжево-красный цвет. Однако в иконах вы никогда такого цвета не встретите. Сурик потемнел, слегка выцвел и потерял яркость – неизбежное явление для этой краски. Данный процесс необратим, но в результате краска стала даже лучше: уже не такая аляповатая, она приобрела в результате старения приятный светло-красный цвет.

До XIX в. в качестве желтой минеральной краски был известен в основном аурипигмент, склонный к потемнению и покраснению и к тому же ядовитый, из-за чего его использовали редко.

Очень непрочны и склонны к выцветанию многие краски органического происхождения. По этой причине профессиональные иконописцы их избегали, но теоретически можно встретить икону с использованием такой ненадежной краски.

2.8. Лаковый покров

Из литературы известно, что все иконы после написания обязательно олифили, то есть покрывали олифой. Однако здесь жаргон иконописцев и русский язык преподносят нам неприятный сюрприз.

Что такое собственно олифа? Это вареное льняное масло с добавлением сиккатива. Но таким составом иконы никогда не покрывались: *их покрывали только масляными лаками*, то есть олифой с растворенной в ней смолой. В качестве смолы использовали янтарь, копалы, мастикс, сандарак, но чаще всего – канифоль, которая на Руси почти ничего не стоила. В конце XIX в. появилась даммара.

Чаще всего использовали смесь двух смол: к дорогому янтарю могли, например, добавить дешевый мастикс или сандарак, а в иконах ремесленного производства к мастиксу почти всегда подмешивали канифоль, что являлось основной причиной потемнения лаковых покрытий. Встречаются иногда иконы, покрытые чисто канифольным лаком, – они настолько чернеют от времени, что невозможно даже угадать сюжет иконы: настоящие «черные доски» (фото 4).

Из перечисленных смол совершенно не темнеет даммара, но у нее другой недостаток – она «боится» воды (белеет от нее). Очень мало темнеют копалы, но это привозные смолы из дальних тропических стран, и появились они на Руси, вероятно, лишь в Новое время.

Покрытие из чистого вареного льняного масла, то есть собственно олифы, было мягким и непрочным и потому никогда не применялось. Конечно, отдельные иконописцы в случае крайней нужды и бедности могли покрыть икону и чистой олифой, но это не было правилом.

Поэтому, уважаемый читатель, встретив в литературе термины «олифление» или «покрытие олифой», не верьте глазам своим, потому что в дореволюционной русской иконописной среде под словом «олифа» понимали совсем не то, что думают многие современные теоретики иконоведения и что в настоящее время под этим названием продается в строительных магазинах.

Таким образом, именно потемнение смоляной составляющей покровного лака является главной причиной черноты нераскрытых русских икон. Сильное побурение старого лакового покрытия было также следствием использования свинцовых сиккативов, а других ускорителей сушки масел раньше не знали. К быстрому потемнению икон вело также их хранение в темных помещениях, ведь электрическое освещение до XX в. было редкостью.

Само по себе чистое льняное масло при высыхании также слегка темнеет, но становится всего лишь желтым, а уж никак не коричневым и тем более не черным.

Глава 3

Укрепление левкаса и красочного слоя

3.1. Общее

Любая реставрация должна начинаться с укрепления. Укреплять приходится все: доску, левкас и красочный слой, но начинать надо с укрепления левкаса – ведь на нем держится живопись. Рассмотрим сначала, что потребуется реставратору в процессе укрепления.

Прежде всего нужно иметь папиросную бумагу. Раньше она широко использовалась машинистками для машинописи и продавалась в канцелярских магазинах. За неимением папиросной ее можно заменить специальной реставрационной *микалентной* бумагой. Это очень тонкая, но прочная полупрозрачная бумага из хаотично переплетенных хлопковых нитей. Микалентную бумагу используют в тех же случаях, что и папиросную, но там, где требуется большая прочность. В остальных случаях она менее удобна.

В качестве клеящего вещества при иконной реставрации обычно используется техническая, или фото-желатина. За неимением ее можно взять пищевую желатину. Однако если есть возможность, лучше всего брать осетровый, или рыбий, клей. Это вещество дорогое и дефицитное, но его обязательно надо иметь. Особенностью этого клея является то, что он застывает, то есть становится студнем, при более высокой концентрации клеящего вещества, чем желатина, и менее вязок. Поэтому рыбий клей лучше впитывается в склеиваемые поверхности и лучше проникает в микропоры и трещины. Качество склейки при этом улучшается. И желатина, и осетровый, и мездровый и костный клеи относятся к глютиновым, или коллагеновым, клеям. Все это – натуральные белковые вещества.

В продажу рыбий клей поступает не в виде готового к употреблению вещества, а в виде высушенных плавательных пузырей осетровых рыб, которые похожи на кусочки прозрачной тонкой кожи. Для получения из них клея надо сделать следующее.

Размочить пузыри в холодной воде в течение примерно полусуток. При этом среди пузырей могут оказаться посторонние примеси, например рыбье мясо и другой мусор. Все это удалите. Затем слейте воду и разомните пузыри деревянной толкушкой. Должна получиться тестообразная масса. Добавьте в нее небольшое количество воды и поставьте на водяную баню. На дно большой кастрюли с водой положите несколько толстых гвоздей или гаек, чтобы дно меньшего сосуда с клеем не касалось дна кастрюли, иначе клей пригорит. Поставьте водяную баню на огонь, доведите до кипения воду во внешнем сосуде. Кипятить надо не более 15 минут. Все время помешивайте содержимое внутреннего сосуда.

Чтобы клей в дальнейшем не прокис и не покрылся плесенью, в него надо обязательно добавить антисептик в небольшом количестве: примерно 0,5 % от веса сухих пузырей. В качестве антисептика годятся многие вещества: катамин АБ, хлорамин, тимол, пентахлорфенолят натрия, трихлорфенолят натрия, фенол (карболка). Несколько хуже борная, салициловая кислоты, сулема, хромпик.

Получившуюся жидкую клейкую массу процедите через один слой марли и разлейте по широким емкостям с плоским дном слоем глубиной в полсантиметра.

Застывает рыбий клей медленно. Через сутки он будет готов. Тогда разрежьте ножом получившийся студень на кубики по 5 мм. Выложите клей на полиэтилен и поставьте высыхать при комнатной температуре.

Обязательно потребуются при укреплении икон чугунные утюги (которые повсеместно использовались нашими предками до второй половины XX в. и которые сегодня

можно приобрести во многих антикварных лавках) (фото 11). Понадобятся один или два обычных больших утюга и один маленький, «детский» утюжок. Гладильная поверхность утюгов должна быть абсолютно ровной и гладкой, без ржавчины и заусениц. Электрические утюги для целей реставрации совершенно непригодны.

Необходимо достать один или лучше несколько стеклянных шприцев объемом 2 куб. см., так как от высокой температуры воды они иногда трескаются, и надо иметь запасные. Пластиковые одноразовые шприцы непригодны, так как приходится работать при высокой температуре, вызывающей их деформацию.

К шприцам необходимо иметь набор игл разнообразного размера: от самого маленького, в 2 см, и тонкого, до 8 см, но тоже тонкого (фото 12). Для удобства в работе иглы необходимо изогнуть под углом 45°. К иглам необходимо иметь стальные проволочки – турундочки, для прочистки канала, так как иглы часто засоряются.

Очень полезна будет длинная и тонкая сплошная игла, лучше с рукояткой, для проколов левкаса.

Поскольку необходимо очень точно соблюдать рецептуру укрепляющих растворов, вам понадобятся лабораторные весы с миллиграммовым и граммовым разновесом. Такими весами надо уметь пользоваться, поскольку они очень точные и чутко реагируют на внешние воздействия. Приобретя весы, следует очистить чашечки и рычаги весов от грязи, если она была. Затем на каждую чашечку необходимо вырезать по одному кружку из кальки и загнуть края. Положить кружки на чашечки и посмотреть, какой из них перевешивает; его надо чуть-чуть обрезать и снова посмотреть, перевешивает ли он. Так придется делать до тех пор, пока весы не уравновесятся и стрелка не будет колебаться вокруг центральной оси. Надо запомнить или отметить, какой бумажный кружок принадлежит какой чашечке.

Так вы сделали первоначальное уравнивание весов, но это не надолго. Через несколько недель весы от загрязнений и колебаний влажности и температуры могут снова расстроиться. Тогда надо на ту чашку весов, которая окажется легче, положить маленький кусочек плотной бумаги, чтобы снова уравновесить весы.

Разновес, то есть гирьки, кладут всегда на правую чашку весов, а на левую – то, что взвешивают. Перепутывать чашки не следует. Хранить весы необходимо в каком-нибудь футляре или коробке.

3.2. Укрепление левкаса

Редко попадаетеся икона, которая совсем не требует укрепления, и можно начинать сразу со следующих этапов: расчистки и восполнения утрат.

Даже если икона внешне выглядит вполне благополучно, надо прежде всего внимательно рассмотреть ее всю сантиметр за сантиметром: нет ли где вздутий левкаса и красочного слоя. В случае сомнения надо надавить на подозрительное место кончиком ногтя – тогда движение частиц краски сразу обнаружится. Место, подлежащее укреплению, надо сразу же обвести мелом.

Иногда никаких вздутий на левкасе нет – икона ровная и гладкая, но это вовсе не значит, что она крепкая. Надо обязательно простучать всю поверхность кончиком ногтя или костяшками пальцев. Тогда по разности звука можно найти места отставаний левкаса от доски и также обвести их мелом. Там, где левкас хорошо держится на доске, звук звонкий, там, где отстал – глухой.

В реставрационной практике могут встретиться самые разнообразные степени разрушений. Возьмем для начала крайний случай: вам необходимо транспортировать на большое расстояние до реставрационной мастерской сильно разрушенную икону, на которой левкас еле держится и может осыпаться в любую минуту.

Тогда нужно сделать предварительную временную профилактическую заклейку с помощью желтковой эмульсии. Возьмите куриное яйцо, аккуратно разбейте его с тупого конца. Осторожно вылейте на ладонь желток, так чтобы не порвать его пленочку.

После этого проткните желток и дайте ему стечь в сосуд типа стопки. Отмерьте двойное по отношению к желтку количество холодной кипяченой воды и тщательно смешайте с желтком – получится эмульсия. Если в ней окажутся пленки или жгутик от яйца, их надо удалить. В качестве мерки можно брать яичную скорлупу – ее объем примерно равен двойному объему желтка.

Полученной эмульсией надо мягкой кистью или пульверизатором обильно смочить лицевую сторону иконы и наложить на нее папиросную бумагу. Если икона была сильно запылена, то эмульсия может не пристать к доске, а будет скатываться. Тогда перед нанесением эмульсии надо смочить икону водкой из пульверизатора или кистью. Водка хорошо растекается по всей поверхности. Когда папиросная бумага высохнет, икону можно упаковать и транспортировать куда надо.

Хранить икону, заклеенную желтком, долго нельзя, так как высохшая эмульсия довольно быстро теряет обратимость, то есть перестает растворяться. Поэтому необходимо в течение месяца снять профилактическую заклейку. Для этого надо теплой (не горячей) водой с помощью широкой кисти постепенно смачивать заклейку, начиная с одного из краев или углов. Другой рукой в это время надо очень медленно и аккуратно, так, чтобы не оторвать краску, снимать с доски папиросную бумагу, подцепив за край. Лучше всего ее при этом не поднимать от доски, а перегибать в обратную сторону.

Описанный выше процесс собственно к укреплению еще не относится – это всего лишь способ транспортировки сильно разрушенной иконы.

Укрепление левкаса – процесс многоступенчатый, он очень зависит от степени и характера разрушений. Чтобы описать все типичные приемы, возьмем некую условную сильно разрушенную икону и последовательно опишем все, что надо с нею делать.

В главе о повреждениях уже говорилось, что при неправильном хранении микроорганизмы разрушают связующее левкаса – его клеевую часть. Левкас становится рыхлым и мягким. Поэтому первой задачей реставратора является насыщение грунта клеем.

Для этого нужно приготовить 4 % раствор желатины или рыбьего клея. Делается это так: на лабораторных весах взвешивается необходимое по расчету количество сухого клея, высыпается в мензурку и добавляется нужное количество холодной кипяченой воды. Клей будет в этой воде набухать. Желатина набухает за несколько часов, а рыбий клей гораздо дольше – до суток.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.