

## **Из опыта Иконописно-реставрационной мастерской Святого Иоанна Дамаскина. Роспись храмовых интерьеров с использованием цельнояичной темперы**

Цельнояичная темпера в настоящее время является малоизвестным в среде современных художников материалом. Статья посвящена описанию опыта работы коллектива иконописцев Александро-Невской лавры по росписи одного храма с использованием воссозданной методики приготовления цельнояичной темперы. В тексте, помимо описания хода работ, размещена рецептура приготовления этой краски. Ознакомление практикующих художников-монументалистов с опытом лаврских мастеров может способствовать возрождению интереса к этому древнему и хорошо себя зарекомендовавшему способу стенописи.

*Ключевые слова:* цельнояичная темпера; иконописно-реставрационная мастерская; стенопись; изготовление цельнояичной темперы; долговечность цельнояичной темперы

Dmitry Mironenko

## **From the Experience of the Icon-Painting and Restoration Workshop of St John of Damascus. Painting of Temple Interiors Using Whole-egg Tempera**

Whole-egg tempera is a little-known material among contemporary artists at present time. The article is devoted to the description of the work experience of the icon painters of the Alexander-Nevsky Lavra in painting a temple using the recreated method of preparing whole-egg tempera. In the text, in addition to describing the process of work, there is a recipe for the preparation of this paint. Acquaintance of an artists with the experience of the Lavra's masters can

contribute to the revival of interest in this ancient and well-established method of wall painting.

*Keywords:* whole-egg tempera; icon-painting and restoration workshop; wall-painting; technology of whole-egg tempera; durability of whole-egg tempera

С момента возникновения изобразительного искусства, и стенописи как одного из его видов, художники стремились достичь наилучшей сохранности и долговечности своих произведений, для чего они скрупулезно изучали материалы и экспериментально выявляли наилучшие связующие, пигменты и покрытия. Эволюция искусства и художественных технологий придала справедливому забвению многие ненадежные способы живописи. Вместе с тем не мало хорошо зарекомендовавших себя древних живописных технологий со временем оказывались невостребованными у художников, предпочитавших им более удобные и доступные в употреблении краски. К числу несправедливо забытых художественных средств для живописи можно отнести цельнояичную темперу.

Очевидно, что уже во времена Античности были известны способы настенной живописи по-сухому (*a secco*), которые применялись либо на завершающих слоях просохшей и карбонизированной фрески, либо как самостоятельный стенописный метод. Об употреблении таких приемов есть сведения в трактате «Книга об искусстве...» Ченнино Ченнини. Многоопытный автор подчеркивает, что для наилучшей адгезии с фреской и долговечности красочного слоя следует приготовлять темперу из яичного желтка и белка вместе [5, с. 39–40]. Во множестве памятников античной, романской, византийской и русской стенописи в случае проведения тщательных химико-технологических исследований с завидным постоянством выявляются следы использования такого художественного материала.

Зная это, коллектив мастеров Иконописно-реставрационной мастерской Святого Иоанна Дамаскина в Александро-Невской лавре еще с конца 90-х гг. XX в. стал проводить эксперименты по воссозданию технологии приготовления и использования в живописи цельнояичной темперы. Полезные, хоть и не полные сведения по рецептуре приготовления этой краски были изучены в доступных

источниках [1, с. 63–79; 4, с. 259]<sup>1</sup>. По счастливому стечению обстоятельств к моменту успешного воссоздания методики приготовления этой краски обрелись объекты, на которых у иконописцев Лавры представилась возможность испробовать этот материал. На примере росписи домовой церкви Святителей Иннокентия и Софрония Иркутских (работы с 1999 по 2010 г.) в Духовском корпусе Александро-Невской лавры будут изложены основные характеристики, методики и результаты работы с цельнояичной темперой.

Новый домовый храм в Лавре обустроен в небольшом помещении в здании середины XVIII в. посреди монашеских келий на втором этаже братского корпуса. В нем нет алтарной преграды, а престол и жертвенник расположены в единственном четверике храма (*ил. 1*). Источник света – большое фасадное окно расположено в небольшом притворе. Само помещение под роспись являлось неплохо вентилируемым, с толстыми кирзовыми стенами и сухим климатом, что позволило осуществить роспись с использованием темперы.

Изначально стенописные работы в этом помещении не предполагались совсем, а на первом этапе имели несистемный характер. Вместо ковровой развески икон по стенам появилось предложение расписать только восточную прямую стену с примыкающим к ней престолом и жертвенником в соответствии с традиционной для христианского искусства Византии, и в частности Балкан, с характерным смешением романской и греческой традиций, программой алтарных апсид. Эта стена была поделена по горизонтали на два смысловых регистра. В нижнем расположилась композиция «Поклонение Агнцу, или Служба святителей». По центру изображен облаченный престол, на котором в развернутом дискосе лежит под покровцом Богомладенец. Над ним склонились два ангела в диаконских облачениях с рипидами, а по краям престола стоят четыре святителя: Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Двоеслов и Иаков, брат Господень. Каждый из этих святых мужей является автором одной из четырех существующих в Православной Церкви литургий. В верхнем регистре, опять же в соответствии с романской и византийской традициями, расположился тронный образ Божией

Матери с младенцем Христом. За Ее троном – два ангела, а далее центральный образ фланкируется фигурами двух святителей, чьей памяти посвящен этот храм. Святители Иннокентий и Софроний изображены молитвенно предстоящими перед Богомладенцем, восседающим на коленях своей Пречистой Матери (*ил. 1*).

Примерно за 14 месяцев эта роспись была выполнена. В работе приняли участие практически все сотрудники мастерской. Но вместо приемки работы коллектив получил задание украсить росписью прямой потолок храма и падуги, примыкающие к нему у северной и южной стен храма. Было решено на потолке разместить изображение большого равноконечного креста, украшенного камнями, на круглой небесной сфере со звездами. В углах прямоугольной композиции расположились символические изображения четырех евангелистов: орел, телец, лев и ангел. Падуги получили оформление в виде архитектурных аркатур (*ил. 1*).

Но и этот этап, продлившийся около года, не стал завершающим. По поручению наместника монастыря епископа Назария (Лавриненко) иконописная мастерская составила программу и выполнила макет в масштабе 1:10 для полной росписи всех стен храма. Спустя два года непрерывных работ только начался основной труд по росписи этого домового храма. По задумке авторов программы, северная и южная стены храма сохранили деление на два горизонтальных регистра. Границы композиционных блоков совпали с ранее установленным делением на восточной стене. В верхнем регистре расположились поясные образы шести святителей, чье земное служение было связано со Свято-Троицкой Александро-Невской лаврой, Духовной академией и Санкт-Петербургом: священномучеников Вениамина и Серафима Петроградских, священномученика Владимира Киевского, святителя Игнатия Брянчанинова, святителя Феофана Затворника, святителя Николая Японского. Нижний регистр боковых стен храма посвящен памяти преподобных. Это обусловлено в первую очередь тем, что сам храм является, по замыслу авторов, братским молельным местом. На северной и южной стенах попарно разместились следующие образы: преподобных Антония и Феодосия Печерских как основоположников монашеского

служения на Русской земле; преподобных Сергия Радонежского и Александра Свирского – основателей обителей, посвященных Пресвятой Троице; святых Александра Невского и Даниила Московского, отца и сына, в монашеской иконографии; преподобных Серафима Саровского и Серафима Вырицкого – двух святых соименников, особенно почитаемых братией монастыря. У западной стены этот ряд подвижников завершается образами вселенских святых монахов – преподобных Иоанна Дамаскина, выдающегося гимнографа Церкви и небесного покровителя лаврской иконописно-реставрационной мастерской, и Иоанна Лествичника.

Образ Иоанна Лествичника программно связан с композицией на западной стене храма, которая в отличие от всех остальных уже не имеет горизонтального деления на два регистра и целиком занята композицией «Лествица». Этот древний иконографический извод – иллюстрация одноименного богословского труда игумена Синайского монастыря преподобного Иоанна Лествичника (579–649), ставшего для множества поколений монахов драгоценным путеводителем в деле спасения души. Особенностью этой композиции является отсутствие изображения отверстого ада, обычно располагающегося в правом нижнем углу. В этом месте на западной стене храма находится выход-арка в застекленную галерею братского корпуса, обращенную в сторону города, наполненного для братии множеством соблазнов и искушений. Благодаря такой архитектурной особенности смысл древнего богословского труда получил несколько иное прочтение. Так, свергающиеся с небесной лествицы вниз монахи-подвижники погибают, влекомые открытым за аркой миром. Глубиной драматизма здесь особенно выделяется образ безымянного монаха, сорвавшегося и в ужасе закрывающего лицо (*ил. 2*).

Роспись трех стен храма с перерывами продолжалась около восьми лет. В работе приняли деятельное участие не только все сотрудники мастерской, но и ее стажеры, ученики и студенты иконописного отделения Санкт-Петербургской духовной академии, проходившие в Лавре практику по предмету «Основы стенописи». Работа на лесах этого храма стала не только превосходной

профессиональной школой для многих мастеров, но и отличной возможностью овладеть техникой цельнояичной темперы.

Любая профессиональная живопись начинается с подготовки основания. К сожалению, на первом этапе – работа по росписи восточной стены храма – иконописцы допустили серьезный просчет, доверившись опыту штукатуров, которым была поручена подготовка основания под роспись. Тяжелый слой без должной адгезии очень быстро растрескался. Новая штукатурка, призванная исправить допущенные ошибки и изъяны стены, получилась лучше предыдущей, но тоже оказалась несовершенной. В результате еще до живописных работ на поверхности появился кракелюр. Добиться еще одного исправления недостатков основания у иконописцев не получилось. И начались работы. Сперва поверхность стены была несколько раз пропитана разбавленной водой в соотношении 1:5 цельнояичной эмульсией. После того как стена перестала мелиться, мастера приступили к росписи. В первоначальных слоях живописи использовались колера, стертые на крепкой эмульсии. Для следующих слоев колера разбавлялись ослабленной эмульсией, смешанной с водой в соотношении 1:3. При многослойном письме (участки личного письма) завершающие слои выполнялись красками, которые разбавлялись только водой. В случае избыточного выбеливания живописной поверхности, а также по завершении всех работ поверхность пропитывалась эмульсией, разбавленной водой в соотношении 1:5.

На втором и третьем этапах – при росписи потолка и остальных стен храма – иконописцы лаврской мастерской не стали привлекать к их подготовке штукатуров и все работы выполняли самостоятельно. С третьего этапа росписей подготовка стены завершалась легкой пропиткой поверхности льняной олифой, сильно разбавленной уайт-спиртом. Это делалось для предотвращения излишнего поглощения стеной связующего из красочного слоя, а также для укрепления и пластификации самого основания под живопись. К этому лаврских иконописцев побудил опыт предыдущих двух лет работы с сильно впитывающими поверхностями и практика мастеров прошлого, которые чаще всего схожими способами готовили основание под стенопись с использованием темперных, масляных, воско-масляных красок

и оставили рекомендации в трактатах по технологии живописи [2, с. 558; 3, с. 417; 5, с. 71].

В тех же трактатах по технологии искусства не существует указаний о том, как связующее нужно приготавливать<sup>2</sup>. Многоопытные авторы текстов обращались к профессионалам, они изначально концентрировали внимание на самом сложном в художественной кухне – способах получения того или иного пигмента или колера, очередности нанесения красок и обработки поверхности. Драгоценный пергамент не тратился на описание всем понятных вещей.

Экспериментальным путем и на основании имевшегося опыта приготовления желтковой эмульсии иконописцы Лавры смогли воссоздать рецептуру цельнояичной темперы. Для тех, кто когда-либо делал желтковую темперу и писал этими красками, хорошо понятен процесс отделения желтка и смешивания его с винным или яблочным уксусом, сухим белым вином или водой (в зависимости от предпочтения). При этом попытка соединить обе части яйца с уксусом, вином или водой обречены на неудачу в связи с характерной неоднородностью яичного белка. Добиться равномерного соединения желтка с белком без их предварительного отделения друг от друга невозможно. Ключевой секрет методики приготовления цельнояичной эмульсии как раз и заключается в отделении желтка от белка на первом этапе, сепараторной обработке каждой части на втором и соединении обеих частей вместе на третьем этапе.

Для получения качественного связующего на первом этапе желток отделяется от белка и оба компонента помещаются в отдельные емкости. На втором этапе в желток вводится примерно половина чайной ложки льняного масла (лучше полимеризованного) или линяной олифы, а в идеале – специально подготовленного масляно-смоляного состава, состоящего из полимеризованного линяного масла или олифы (40%), лавандового масла (40%), копалового лака (20%). За счет естественных эмульгирующих качеств желтка масляный состав превосходно с ним соединяется. Отделенный белок следует взбить до состояния средней по плотности пенки и дать ему отстояться. Когда под шапкой взбитого белка образуется

достаточное количество жидкости, он готов к соединению с желтком. Приходит очередь третьего этапа. Отстоявшийся белок аккуратно, без попадания в эмульсию пены, вводится в уже подготовленный желток. Теперь оба компонента легко смешиваются, образуя однородную эмульсию. Процесс приготовления эмульсии для цельнояичной темперы завершается смешиванием полученного состава с качественным натуральным винным уксусом в соотношении 1:1. Введение в эмульсию не сухого вина или воды, а именно винного уксуса обеспечивает очень долговечную консервацию и сохранность краски. Экспериментально многократно подтверждена продолжительная сохранность таких красок в закрытой таре без использования холодильника. На этой эмульсии затираются курантами колера или отдельные пигменты и выполняется живопись на стене.

В заключение хочется поделиться особым удовлетворением художника от этого материала, удобного в использовании, позволяющего добиваться желаемых художественных задач, а главное – получать прочную поверхность произведения. Помимо этого, красочный слой обладает глубокими оптическими свойствами, широчайшим цветотональным диапазоном и бархатистостью.

Все это в полной мере позволило добиться желаемого результата во время работы над образами храма Святителей Иннокентия и Сорфрония Иркутских. В качестве наиболее удачных примеров использования цельнояичной темперы при росписи домовой церкви можно выделить изображения преподобных Серафима Вырицкого и Иоанна Дамаскина, а также тронный образ Божией Матери. При их написании использовались совершенно разные приемы живописи: полупрозрачная лепка (образ Серафима Вырицкого) (ил. 3), смешанный подход при написании одежд и лика (образ Иоанна Дамаскина) (ил. 4), корпусная и фактурная моделировка (тронный образ Божией Матери) (ил. 1).

В сравнении с очень мягкой и за счет этого крайне ранимой желтковой темперой, у цельнояичной, из-за присутствующего в ее составе белка, приобретается солидная устойчивость к механическому повреждению поверхности. Но у этого качества наряду с очевидным достоинством есть и один недостаток: любое исправление неудачного участка живописи, предусматривающее удаление краски

с поверхности, по прошествии нескольких дней становится очень сложным делом. Хорошо просохший красочный слой (2–3 дня) образует совершенно необратимую и очень крепкую поверхность, напоминающую за счет минеральных пигментов каменный наждак. Смыть водой невозможно, а при попытке механически счистить отвердевший красочный слой скальпелем на поверхности образуется металлический след.

Автор этой статьи уже более двадцати лет активно пользуется цельнояичной темперой не только в стенописи, но и при написании станковых икон, а также книжных миниатюр. Помимо накопления профессионального опыта, весь этот период ведется непрестанное наблюдение за произведениями, написанными цельнояичной темперой, и пока результаты только подтверждают ее уникальные художественные, оптические и технико-технологические качества.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В большинстве публикаций XIX–XX вв. под понятием *яичная темпера* авторы чаще всего подразумевают краску, сделанную из желтка и белка куриного яйца. Для самой распространенной сейчас краски в среде иконописцев в этих публикациях существует отдельный термин – *желтковая темпера*.

<sup>2</sup> Вероятно, когда писались эти труды, любой подмастерий (возможно, и обыватель) умел приготовить связующее из куриного яйца для створения краски.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бергер Э.* История развития техники масляной живописи / пер. с нем. А. Н. Лужнецкой ; под ред. А. А. Рыбникова. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935.
2. *Виннер А. И.* Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Стенная, плафонная и декоративная живопись / под ред. С. А. Торопова. М. : Искусство, 1953.
3. *Киплик Д. И.* Техника живописи. М. : В. Шевчук, 2011.
4. *Сланский Б.* Техника живописи. Живописные материалы / пер. с чеш. М. С. Гольштейн. М. : Изд. Академии художеств СССР, 1962.
5. *Ченнино Ч.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи / пер. с итал. А. Н. Лужнецкой ; под ред. и вступ. ст. А. А. Рыбникова. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.



1. Интерьер домового храма Святителей Иннокентия и Софрония Иркутских. Общий вид



## 2. Образ «Лествица» на западной стене храма. Фрагмент

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:  
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



3. Образ прп. Серафима Вырицкого на северной стене храма. Фрагмент



3. Образ прп. Серафима Вырицкого  
на северной стене храма. Фрагмент