
РЕСТАВРАЦИЯ И АТРИБУЦИЯ ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ» (Новое приобретение византийского собрания Эрмитажа)

**Андрей Крупенко
Юрий Пятницкий**

Ключевые слова: Богоматерь Умиление, Поствизантийская иконопись, ксилография, Местные иконные мастерские XIX века, Балканский полуостров.

Государственный Эрмитаж обладает прекрасной коллекцией поствизантийской живописи, то есть памятниками, созданными после падения Константинополя в 1453 году, когда некогда могущественная Византийская империя прекратила свое существование. Исчезновение империи вместе с тем не означало полного уничтожения художественного творчества. В различных регионах бывшей империи продолжали существовать местные художественные школы живописи, которые не только сохраняли традиции византийской иконописи, но и развивали их, обогащая современными иконографическими и техническими новшествами. Можно считать, что поствизантийская живопись практически продолжает существовать и сегодня, о чем свидетельствуют, например, работы замечательного греческого мастера Манолиса Бетинакиса (1946-2015) (Виллинбахова 2015). В истории поствизантийской иконописи второй половины XV-XXI веков существуют периоды бурного расцвета и относительного спокойствия; периоды, привлекавшие внимание специалистов-искусствоведов, и те, которые их мало интересовали. К последним следует отнести иконопись середины – второй половины XIX столетия. В силу объективных причин на эти памятники не обращали особого внимания коллекционеры середины – второй половины XIX века: для них это были произведения почти современных «богомазов», не имевшие патины времени. В результате в Эрмитаже, чья коллекция греческих и балканских икон формировалась исключительно на частных, музейных и государственных собраниях, этот период был

представлен лишь отдельными, часто случайными, экземплярами. В последние годы были предприняты попытки пополнить данный раздел иконной коллекции, приобретая произведения у частных лиц. Таким образом поступили интересные иконы мастерских Святой Горы Афон, работы палестинских и балканских живописцев, образцы локальных мастерских Ионических островов (Пятницкий 2014, 165-189; Пятницкий 2015, 252-282).

В 2013 году музей приобрел у частного лица небольшую Богородичную икону (40×30,8×3,2 см), которая получила инвентарный №I-560. По сведениям владельца, последние двадцать пять лет она находилась в их семье. Правдивость этой информации, к сожалению, проверить не представляется возможным. На иконе представлена Мария с Младенцем Христом на руках. Она изображена по пояс, поддерживая двумя руками Младенца, прижимающегося щекой к лицу Матери. Он обнимает Марию за шею двумя руками. В верхней части иконы, по углам, помещены на облаках ростовые фигуры архангелов Михаила и Гавриила, которые коронуют Богоматерь и держат в руках золотые медальоны с черными монограммами ее имени: «MP ΘΥ» («Матерь Божия»). Иисус Христос изображен в серо-лиловой рубашке и красном плаще, бурными складками развевающимися за его спиной. Мария – в темном синем платье и вишнево-пурпурном мафории с ярко-зеленой подкладкой. Края платья и мафория украшены широкой золотой каймой с драгоценными камнями. Голову Марии венчает золотая зубчатая корона, которую поддерживают архангелы. Корона украшена драгоценными камнями. Архангелы облачены в зелено-серые одежды с золотым декором и цветные плащи; Михаил – в красном, а Гавриил – в зеленом плаще. Над золотыми нимбами архангелов видны белые буквы: «М»

(«Михаил») и «Г» («Гавриил»). Фон живописный, голубоватого оттенка, с белыми курчавыми облаками, на которых стоят архангелы. По периметру иконы идет двойная обводка; по внешнему краю – тонкая черная полоса, а по внутреннему – толстая, золотисто-коричневая, ограниченная двумя тонкими белыми линиями. У Марии, Младенца и архангелов нимбы золотые, с радиальными линиями. На фоне справа от фигуры Младенца имеются белые монограммы «IC XC» («Иисус Христос»).

Перед приобретением икона прошла исследование в Отделе научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа. В результате было установлено, что иконный щит состоит из цельного куска кипариса (*Cupressus*); шпенок или их следов не выявлено.

Оборот покрыт тонким слоем грунтовки и коричневой краски. С лицевой стороны поверхность иконного щита ровная, без ковчега. Паволока не выявлена, однако по краям утрат просматривалась бумага, которая была использована вместо традиционной паволоки. Левкас многослойный, значительный по толщине. Икона написана в смешанной технике, с применением цветных лаков и восковой пропитки. Используются свинцовые белила с примесью цинковых и баритовых белил (применялись после 1830 года), охры, киноварь, зеленый хром (известен с 1837 года), желтый хром и золото. Техническая экспертиза показала, что первоначальный рисунок не подвергался позднейшим исправлениям и переделкам¹. Таким образом, исследование в Отделе научно-технической экспертизы позволило дать нижнюю границу датировки живописи: она не могла быть исполнена ранее 1837 года.

Сохранность иконы не идеальна: по нижнему краю имеются значительные утраты живописи с грунтом до доски; исчезла часть правой руки и одежд Марии, ножки Младенца. Сколы и выбоины на полях и фоне, точечные на нимбах; потертости в личном письме. В левом верхнем углу вертикальная трещина, проходящая через верхнее поле и нимб архангела Михаила, – следствие разрыва основы шириной около 0,25 см и глубиной до 5 см. Несмотря на эти утраты, в целом следует признать состояние живописи удовлетворительным.

¹ Заключение ОНТЭ ГЭ №1858 от 05.12. 2012 г.

Живописный красочный слой сохранился, включая притенения и разделки цветными лаками по золоту. Живопись находилась под загрязненным и потемневшим слоем защитного лакового покрытия, имелись следы подтеков и восковых брызг. По полям и нижней части изображения наблюдается сгнибленность лакового покрытия.

После приобретения и оформления документов икона получила инвентарный №I-560 и поступила на реставрацию, которая продлилась ровно год (с 6 июня 2013 по 5 июня 2014 года). Обычно памятники такого позднего времени реставраторы не очень охотно берут в работу. Дело не только в том, что это поздняя и иногда ремесленная живопись. Иконописцы в то время широко применяли «нетипичные» материалы, в частности цветные лаки, использовали водоразмываемые краски, экспериментировали с покровными лаками. В результате реставрация такого памятника нередко требует даже большего времени, тщательности и осторожности, чем произведения более высокого художественного достоинства. Работа с иконой «Богоматерь Умиление» (Инв. №I-560) была осуществлена в ЛНРСтЖ художником-реставратором А. Ю. Крупенко. Реставрационной комиссией было принято решение использовать данный случай для выработки методики и выявления наиболее оптимальных материалов при реставрации греческой иконописи середины – второй половины XIX века. Особое внимание было обращено на сохранение разделок и притенений, исполненных цветными лаками.

Реставрационная работа началась с удаления укрепительных заклеек и удаления грязи и копоти 2% раствором детского мыла и воды при помощи ватного тампона. Затем проводилось местное укрепление в местах расслоений и выкрошки красочного слоя и грунта. Укрепление осложнялось тем, что покрытие иконы имеет гидрофобную поверхность за счет лаковых наслоений и, как выяснилось в ходе работы, некоторые участки были укреплены необратимым синтетическим полимером. Живописный красочный слой (кроме личного письма) и поверхности, выложенные сусальным золотом (нимбы, поручи, корона Богоматери, рамка-опушь), покрыты пигментированным шеллачным спиртовым



лаком. Укрепление на этой поверхности проводилось методом «закрытой распарки» 3% раствором рыбьего клея с медом (1х1,5), путем напыливания поверхности красочного слоя и грунта, через кракелюрную сетку, а в местах выкрошки – с нанесением на поверхность укрепительной бумаги, с последующим разогреванием поверхности электрошпателем (температура 60-65 градусов) через термоленку «Milar». На рубашке Христа перед укреплением было выполнено утончение лаковых подтеков и восковых брызг, которые препятствовали укреплению. Утончение производилось механическим способом при помощи микроскальпеля, с последующим притиранием поверхности пиненом. Работа производилась под микроскопом «Leica MZ 6» с 25-х кратным увеличением. После укрепления последовал этап восполнения утраты основы в месте выпада сучка, заделка трещины и подвижных фрагментов 5% раствором рыбьего клея с медом (1,0х1,5) и опилками (1х2). Реставрационный грунт подводился в некоторых местах и по краям утрат – обмазка из 5% рыбьего клея с медом (1,0х1,5) и отмученного мела. Поскольку толщина авторского левкаса достаточно толстая, грунт наносился в два слоя.

В дальнейшем предстояло удаление поздних наслоений в лаковом слое. Достаточно крепкое и равномерное покрытие авторского лака на основе шеллака обеспечило возможность беспрепятственного удаления поздних наслоений. В работе использовались составы на основе пинена и спирта. Замедлило работу удаление темной записи, располагавшейся в нижней части вдоль края утраченной живописи, на изображении левого рукава и частично поруча, а также правого поля. Удаление записи происходило механическим способом, с последующим притиранием поверхности раствором мастичного лака и терпентина (1х3); был выбран именно механический способ без применения растворителей, так как сохранность авторского слоя была под вопросом. Как показало раскрытие, запись скрывала авторскую живопись хорошей сохранности под слоем неравномерной поздней потемневшей олифы. Следующий слой утончался щадящими составами, как и в предыдущих случаях.

Более деликатного отношения потребовала работа с «личным» письмом, потому что иконописцем был нанесён на поверхность живописи лак на основе «натурального» воска (в красочном слое личного письма наблюдаются разложения связующего), который, скорее

всего, был растворён в скипидаре (терпентине). Кроме того, были выявлены поздние наслоения из невысыхающих и полувывсыхающих масел (лампадные) и стустков олифы. На протяжении многих лет личное письмо протиралось именно такими маслами, которые вбирали в себя пыль и копоть. Утончение и удаление поздних наслоений производилось при помощи микроскальпеля и ватного тампона, смоченного в спиртовых растворах; постоянно осуществлялся контроль под микроскопом. Одновременно с расчисткой стояла задача сохранить «патину времени».

Завершающим этапом было выполнение условных тонировок в местах подведения реставрационного грунта. Тонировки были восполнены близко к авторской живописи по цвету и тону, в два слоя: первый – акварелью «Санкт-Петербург», второй – красками «Maimeri Restauro Mastic».

Внимательное обследование иконы во время реставрации позволило прийти к выводу, что икона, видимо, была закрыта металлическим (скорее всего серебряным) окладом, который не сохранился. Возможно, именно металлический оклад усилил действие термоожога в нижней части иконы, что привело к утрате красочного слоя и левкаса вдоль нижнего поля. Утраты, скорее всего, вызваны открытым огнем (пламя свечей или лампы), а оклад усилил воздействие температуры. На термический ожог указывает обугленная бумага, которая использовалась вместо паволоки; она просматривается по всему краю утрат красочного слоя и левкаса.

На иконе представлена Мария с Младенцем Христом на руках в иконографическом типе «Умиление», в котором Младенец обнимает Мать за шею и касается щекой ее лица. Данная иконография хорошо известна в византийском искусстве с VII века, но наибольшее распространение она получила в XI–XII столетиях (Лазарев 1971, 275, 276, 282–290; Этингоф 2000). В качестве одного из знаковых примеров можно указать прославленную византийскую икону «Богоматерь Владимирская» первой трети XII века (Лазарев 1978, 9–29; Богоматерь 1995; Этингоф 2005, 588–594). Не менее популярен был этот иконографический извод в поствизантийское время. В XV–XVII веках его широко использовали мастера Крит-

ской школы, а в XVII–XIX столетиях – иконописцы Ионических островов и локальных центров Балканского полуострова (Baltoyanni 1994, Nos. 1–10, 39–49; Bentchev, Haustein-Bartsch 2000, 108–111, 114, 115, 134, 135). В поствизантийское время большое значение для распространения иконографии «Богоматерь Умиление» (в различных ее версиях) имели ксилографии и гравюры, имевшие широкое хождение на Православном Востоке.

Отличительной особенностью публикуемой иконы Эрмитажа являются две детали: положение Младенца и положение рук Богоматери. В традиционных изводах Иисус Христос сидит на руке или на коленях Матери, которая придерживает его за плечо. В нашем случае младенец находится как бы в лоне ее мафория; Мать придерживает его левой рукой за плечо, а правой – за ручку. Аналогичную композицию, когда Мария прижимает Сына двумя руками (одной за плечо, а другой за ручку), а Его щека касается лица Матери, можно видеть в греческой и болгарской графике первой половины – середины XIX столетия. Примеры были наиболее полно собраны в книгах Б. Папастрату и Е. Томова (Палаостратов 1986, 118–121, 188, 278, 307, 308, 312, 313, 314; Томов 1978, pl. 16, 17, 40, 48, 52, 89, 90; Гравюра 1997, кат. 21).

Среди гравированных чудотворных и местночтимых икон «Богоматерь с Младенцем» в иконографическом типе Умиление следует отметить образ «Богоматерь Госпожа Ангелов и Булканиотисса» третьей четверти XIX столетия (Палаостратов 1986, 188). Почитаемый оригинал этой богородичной иконы находился в Смирне в метохе монастыря «Булкану». Сам метод был основан монахами с Пелопоннеса, переселившимися в Малую Азию в последней четверти XVIII столетия. В иконографии иконы много черт, стандартных для поздней греческой и балканской живописи. К ним можно отнести архангелов на облаках, коронующих Марию; развернутые свитки с песнопениями в руках архангелов или медальоны Пелопоннеса с монограммами Богоматери, роскошную зубчатую корону, венчающую голову Марии, декорирование одежд золотой каймой с жемчугом и драгоценными камнями. В образах Божьей Матери и Христа подчеркивается умиленность, нередко переходящая в

слащавость. Недаром некоторые такие изображения сопровождаются эпитетом «Сладкое целование» (Томов 1978, рл. 16, 40, 48, 52). С иконографической точки зрения образ «Богоматерь Госпожа Ангелов и Булканиотисса» не полностью идентичен иконе, приобретенной Государственным Эрмитажем. Отличаются положение рук, Младенец держит в руке развернутый свиток, архангелы на облаках тоже со свитками, а не с медальонами, как на эрмитажном памятнике. Однако общая схема и отрешенно-умильное выражение ликов достаточно близки в обоих произведениях. Они являются созданием одной эпохи и одного эстетического направления. Этот же вывод может быть сделан и при сравнении с указанными выше многочисленными, в основном, афонскими гравюрами, особенно середины – второй половины XIX столетия. Мастера сохраняют общий принцип типа «Умиление» (щека к щеке) и «сладкое» выражение лиц, варьируя мелкие детали. В основном это касается положения правой руки Христа (он или благословляет ею, или обнимает Мать за шею), а также наличия или отсутствия архангелов.

Любопытно сравнить новую эрмитажную икону с ксилографией болгарского мастера из Самокова Николая Образопистца (1829-1915). Отпечаток имеет размеры 40×33 см и хранится в Региональном музее в Самокове (Томов 1978, 27, рл. 90). Наряду с Рильским монастырем Самоков являлся центром резьбы по дереву, ксилографии и гравюры, и, соответственно, оба центра являлись распространителями иконографических типов и создателями новых вариантов. В ксилографии Николая Образопистца изображение Марии с Младенцем помещено в овальный медальон, дополненный по углам растительными полурозетками. Мастер плотно вкомпоновал фигуры в медальон, поэтому исчезли и корона на голове Марии, и архангелы на облаках с монограммами – для них просто не было места. Вместо этого он поместил надписи по сторонам нимба Богоматери: «Матерь Божия Милост[ивая]» и «Помазан[ный] Спас Всед[ержитель]». Фигура Младенца немного больше развернута к Марии, а Его правая рука лежит на правом плече Матери (т. е. ниже, чем на эрмитажной иконе), а пальцы левой слегка сложены как бы в благословляющем жесте. В остальном же

изображения показывают большое сходство, вплоть до позы Христа «в мафории Марии», положения рук Богоматери и орнаментики одежд.

Довольно близка эрмитажная икона и к ксилографии другого болгарского мастера из Самокова – Анастаса Карастоянова (Томов 1978, 19-23, рл. 48, 52). Творчество мастеров семьи Карастояновых, как отмечают специалисты, сложилось под сильным влиянием афонской графики. Расцвет творчества Анастаса приходится на 1840-1850-е годы. Ксилография «Богоматерь Сладкое целование», размером 360×270 см (вариант 280), имеет прямоугольный вертикальный формат. Фигуры довольно близки к представленным на эрмитажной иконе; совпадает даже ряд мелких деталей: положение рук Младенца, Его поза – сидящая фигура развернута в три четверти, но находится как бы в «лоне мафория»; голову Марии венчает корона; по сторонам медальоны с монограммами; периметр ограничен двойной рамкой. Из композиции исчезли архангелы на облаках, но добавился букет цветов на фоне и надпись под ним – «Сладкоцеловательная». Ксилография была исполнена в 1840-х годах, наиболее вероятно, в конце десятилетия.

1845-м годом датируется гравюра на меди, размером 57×42 см, исполненная иеромонахом Даниилом. Экземпляры этой гравюры имеются в музее в Самокове и в монастыре Дионисиу на Святой Горе Афон (Паластратов 1986, cat. 100). Иконография довольно близка к эрмитажной иконе, так же как и общая стилистика образов. В отличие от предыдущих примеров, здесь присутствуют все элементы композиции нашей иконы, включая ангелов. Вместе с тем, имеются и отличия: монограммы Христа заключены в медальоны, на фоне около плеча Марии появилась греческая надпись в картуше «Н ОДНГНТΡΙΑ» («Одигитрия»), а сверху иконы, на бандероли двойная греческо-славянская надпись «Н ГЛУКОΦΙΛΟΥСА». Эпитет «Одигитрия» противоречит иконографическому типу; видимо он был либо скопирован с какого-то образца, либо был помещен здесь как замена слова «Богоматерь» («Н ΠΑΝΑΓΙΑ»).

Прямая лицевая поверхность доски с двойной живописной рамкой по периметру, зелено-си-

ним с облаками фоном, белыми монограммами и буквами по фону наблюдается в произведениях Димитрия из Созополя, зографа Константина, Николая Сотириади из Константинополя, хранящихся в Археологическом музее Варны, Болгария (Попова 2008, кат. №45, 46, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 80, 91). Эти иконы датируются 1839 - 1840-ми годами. Архангелы, коронуемые Марию и держащие медальоны с монограммами на иконе «Богоматерь Портаятисса Иверская» 1815 года из того же музея в Варне, чрезвычайно близки по композиционному приему изображению на эрмитажном памятнике (Попова 2008, кат. 90).

В середине – второй половине XIX века в греческой и балканской иконописи были особенно распространены цветные лаки по золоту. Применяться они стали еще с начала XVIII столетия, однако повсеместное широкое распространение наблюдается именно в XIX веке. На эрмитажной иконе цветными лаками исполнены красно-вишневые тени по золоченым элементам (корона, декор одежд, рамка). Крупные выразительные лики с большими «телесными», активно освещенными поверхностями; чрезвычайно профессионально исполненные сложные складки и детали одежд; приемы золочения нимбов с «радиальным свечением» – все это свидетельствует, что перед нами весьма профессиональное и, несомненно, художественное произведение одной из локальных школ XIX столетия. Какой именно – пока сказать сложно.

Если техническая экспертиза указывает, что по использованным пигментам эрмитажная икона могла быть создана не ранее 1837 года, то иконографические параллели показывают, что подобный тип изображения Богоматери с Младенцем стал особенно распространенным в 1840-х годах. Хотя он был уже известен в первом десятилетии XIX века, а использовался в течение всего XIX столетия. Вместе с тем, середина XIX столетия является наиболее возможной датой создания эрмитажного памятника. В определении региона следует на нынешнем этапе изучения отдать предпочтение одному из локальных центров Балканского полуострова, не уточняя национальную принадлежность мастера.

Изучение иконописных центров XIX века и их локализация начались относительно недавно. Опубликованный материал еще недостаточен для выводов по каждой появляющейся в поле зрения исследователей иконе этого времени. Следует также учитывать значительную миграцию художественных сил в данное столетие, когда ради заказов и заработка мастера в буквальном смысле «исходили» все регионы Балкан, Малой Азии и островов Средиземноморья. Вместе с тем, интерес к памятникам XIX века, столь активно проявляющийся в последние десятилетия среди искусствоведов, коллекционеров и антикваров, свидетельствует об осознании важности этих памятников иконописи в истории искусства.

Библиография

- Богоматерь 1995:** Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сборник материалов. Каталог выставки (Москва 1995).
- Вилинбахова 2015:** «Нерукотворенные те образа...». Манолис Бетинакис: [буклет выставки]. Сост. и вступит. ст. Т.Б. Вилинбаховой (Санкт-Петербург 2015).
- Гравюра 1997:** Гравюра Греческого мира в московских собраниях. Каталог выставки (Москва 1997).
- Лазарев 1971:** В.Н. Лазарев, Этюды по иконографии Богоматери. В: В.Н. Лазарев, Византийская живопись (Москва 1971), 275-329.
- Лазарев 1978:** В.Н. Лазарев, Византийская икона комниновской эпохи. В: В.Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы (Москва 1978), 9-29.
- Попова 2008:** Т. Попова, Варненски икони (Варна 2008).
- Пятницкий 2014:** Ю.А. Пятницкий, Список иконы «Богоматерь Млекопитательница» из скита Святого Ильи на Святом Афоне в коллекции Государственного Эрмитажа. В: Вспомогательные исторические дисциплины: сб. статей, т. XXXIV (Санкт-Петербург 2014), 165-189.
- Пятницкий 2015:** Ю.А. Пятницкий, Список афонской чудотворной иконы «Богоматерь Ἀξιὸν Ἐοτιν» в собрании Государственного Эрмитажа. В: (Ред. Л.А. Герд) *Spicilegium Byzantino-Rossicum*. Сборник статей к 80-летию члена-корреспондента РАН И.П. Медведева (Москва-Санкт-Петербург 2015), 252-282.

Этингоф 2000: О.Е. Этингоф, Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков (Москва 2000).

Этингоф 2005: О.Е. Этингоф, Византийские иконы VI - первой половины XIII века в России (Москва 2005).

Baltoyanni 1994: Ch. Baltoyanni, Icons Mother of God (Athens 1994).

Bentchev, Hausteин-Bartsch 2000: I. Bentchev, E. Hausteин-Bartsch, Muttergottesikonen. Museen der Stadt Recklinghausen (Recklinghausen 2000).

Παλαστратου 1986: Ντορη Παλαστратου, Χαρτινες Εικονες, τ. 1 (Athens 1986).

Томов 1978: E. Томов, Estampes de la Renaissance Bulgare (Sofia-Press 1978).

Restaurarea și atribuirea icoanei „Maica Domnului *Înduioșare*” (o nouă achiziție a colecției bizantine din Ermitaj)

Cuvinte-cheie: „Maica Domnului *Înduioșare*”, pictură de icoane post-bizantină, xilografie, ateliere locale de pictură de icoane din secolul al XIX-lea, Peninsula Balcanică.

Rezumat: După căderea puternicului Imperiu Bizantin (1453), zugravii de aici au păstrat și au extins tradițiile picturii bizantine de icoane prin inovări tehnice și iconografice. Aceste tradiții post-bizantine dăinuie până în prezent, despre aceasta mărturisind lucrările faimosului zugrav grec Manolis Betinakis. În istoria picturii de icoane post-bizantină din a II-a jumătate a secolului al XV-lea și până în secolul XXI, operele de artă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea n-au prea atras atenția specialiștilor în studiul artelor.

Pentru colecționarii de până la revoluția rusă din 1917, icoanele din această perioadă erau considerate lucrări contemporane, iată de ce colecția de icoane a Ermitajului, care s-a constituit exclusiv din piese particulare, de muzeu și publice, conține un număr modest de lucrări din atelierele Greciei și ale Peninsulei Balcanice, datate din secolul al XIX-lea. În ultimele decenii această deficiență este completată prin achiziții de la persoane particulare a unor icoane atractive, executate în mănăstirile de pe Muntele Athos, din Palestina, din Balcani și din atelierele de pe Insulele Ionice.

Una dintre aceste icoane – „Maica Domnului *Înduioșare*” a fost achiziționată în anul 2013, pe ea fiind reprezentată Fecioara Maria, până la brâu, cu Pruncul în brațe, care își lipește obrazul de fața Maicii Sale. În registrul superior al icoanei, Maica Domnului este încoronată de Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, reprezentați în statură plină, ținând în mâini medalioane aurite cu monograma numelui ei „MP ΘΥ”, de culoare neagră. Nimburile aurite ale arhanghelilor sunt marcate cu siglele „M” și „G”, iar în dreapta Pruncului este înscrisă monograma „IC XC”.

Icoana conține pierderi majore de strat pictural și grund, o crăpătură pe verticală și mai multe fisuri. Din considerentele că pictorii din secolul XX utilizau deseori materiale „atipice” experimentând cu vopsele solubile în apă și lacuri color, Comisia de Restaurare a Ermitajului a hotărât de a folosi acest prilej pentru elaborarea metodicii și stabilirea materialelor optime în restaurarea picturii cretane și a celei balcanice de la mijlocul sec. XIX și a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În icoana din colecție, se disting trăsăturile artei cretane și ale celei balcanice. Comparativ cu tipul iconografic tradițional „Maica Domnului *Înduioșare*”, celebru în arta bizantină din secolul al VII-lea, în icoana discutată diferă poziția Pruncului și a mâinilor Născătoarei de Dumnezeu. Din punctul de vedere al compoziției și al detaliilor iconografice în icoana se disting multiple analogii cu lucrările meșterilor bulgari din secolul al XIX-lea. Se remarcă și tangențe dintre icoanele zugrăvite cu xilografiile și gravurile în care este reprezentată această imagine. Pornind de la rezultatele expertizei tehnice a pigmentilor și din analogiile iconografice, icoana a fost zugrăvită la mijlocul secolului al XIX-lea într-un atelier din Peninsula Balcanică.

Restoration and attribution of *The Virgin of Tenderness* (a new acquisition of the Byzantine collection of the Hermitage Museum)

Keywords: The Virgin Tenderness, Post-Byzantine icon-painting, woodcut, local icon workshops of the 19th century, Balkan Peninsula.

Abstract: After the once mighty Byzantine Empire ended its existence in 1453, the masters of the local artistic schools from different regions of the former empire preserved and developed the traditions of Byzantine icon painting, enriching them with contemporary innovations in both iconography and technique. These post-Byzantine traditions have continued to live up to the present, as shown, for example, in works of the remarkable Greek artist Manolis Betinakis.

In the history of post-Byzantine icon painting from the second half of the 15th century until the 21st, the period of the mid - second half of the 19th century is among those that did not attract much attention of art historians. For fine art connoisseurs, icons of this period were works of practically contemporary painters, and, as a result, the Hermitage Museum, whose icons collection has been formed solely out of acquisitions of private, museum, and state collections, possessed only a few works of Greek and Balkan workshops. During the last decade, the purchase of icons from private persons, this lacuna became filled with interesting works made at Mount Athos, Palestine, the Balkans, and Ionian islands.

One of these icons, *The Virgin of Tenderness*, was acquired in 2013. The icon depicts the waist-high Virgin Mary holding the Child cuddled up with the cheek to the Virgin's face. Two life-size figures of Archangels Michael and Gavriil are placed in the upper corners; they crown the Virgin with one hand and hold the gold medallions with black monograms of Her name in the other, "MP ΘY". White letters "M" and "G" are visible over the gold halos of archangels. On the background, to the right from the figure of the Child, there are white monograms "IC XC"

The icon had some significant losses of coating and paint, a vertical crack, and chips. Taking into account that in the 19th century the artists often applied "atypical" materials experimenting with water solvent paints and varnishes, the restoration committee decided to use the case for the development of the methodology and choice of optimal materials for the restoration of Greek icon painting of the mid - second half of the 19th century.

The Hermitage icon bears many features typical for the late Greek and Balkan painting. From the traditional iconographic type of *The Virgin of Tenderness*, well-known in Byzantine art from the 7th century, the icon differs by the pose of the Child and position of hands of the Virgin. By its composition and iconographic details the icon finds numerous parallels in works of Bulgarian masters of the 19th century.

According to the results of the technical expertise of the pigments used and iconographic parallels, the icon was painted in the mid-19th century in one of the local workshops of the Balkan Peninsula.

23.04.2016

Андрей Крупенко, Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., 34, RU-190000 Санкт-Петербург, Россия
Юрий Пятницкий, Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., 34, RU-190000 Санкт-Петербург, Россия,
e-mail: pyatnitskiy1@yahoo.comz