

Кирилло-Белозерский историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник
Государственный научно-исследовательский институт реставрации

Ферапонтовский сборник

VIII



Москва
Ферапонтово
2010

Коллектив авторов
Ферапонтовский сборник. VIII

«Индрик»

2010

УДК 73/76
ББК 85.1

Коллектив авторов

Ферапонтовский сборник. VIII / Коллектив авторов — «Индрик»,
2010

УДК 73/76
ББК 85.1

© Коллектив авторов, 2010
© Индрик, 2010

Содержание

Предисловие	6
Вокруг Ферапонтова	8
О. В. Лелекова	8
Д.С. Головкова	15
М.Л. Шаромазов	19
Д.С. Першин	31
Е.И. Силин	35
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Ферапонтовский сборник

VIII

- © Вздорнов Г. И., составление, 2010
- © Подвигина Н.Л., редакция текстов, 2010
- © ГосНИИР, 2010
- © Кирилло-Белозерский музей, 2010
- © Издательство «Индрик», 2010

* * *

Предисловие

В текущем 2010 году исполняется 25 лет со времени издания первого «Ферапонтовского сборника». Несмотря на большие тиражи первых трех сборников, они давно стали библиографической редкостью, найти их практически невозможно. Мне, как инициатору их издания и фактическому издателю, чрезвычайно лестно, что такое специальное издание нашло свою читательскую аудиторию. Постепенно, от сборника к сборнику, мы расширяли их тематику, охватывая уже не только Ферапонтово и окрестности, но весь Русский Север. Тем самым «Ферапонтовские сборники» перешли в разряд общероссийского периодического издания.

За 25 лет в «Ферапонтовских сборниках» опубликовано около 150 статей и материалов, подготовленных авторами из десяти городов: из Москвы, Петербурга, Сергиева Посада, Вологды, Кириллова, Екатеринбурга, Ростова Великого, Ярославля, Калуги, а также, конечно, из Ферапонтова. Приходится сожалеть, что инициатива издания сборника была проявлена не сотрудниками Музея фресок Дионисия, а Государственным научно-исследовательским институтом реставрации, который с 1982 года вел реставрационные работы в Ферапонтове. Инертность Ферапонтовского музея понятна, поскольку долгое время вся его деятельность была направлена исключительно на экскурсионное обслуживание посетителей, и только с середины 90-х годов прошлого века стали постепенно формироваться музейные фонды, обозначившие никогда ранее не существовавшие в Ферапонтове подразделения. А эта фундаментальная научная библиотека, коллекция старо печатных изданий XVI–XIX веков, собрания живописи и графики, замечательная коллекция предметов крестьянского искусства, архивные фонды. Так началась новая научная жизнь Ферапонтова и новые направления музейной работы: периодические выставки, издания каталогов, соучастие музея в работах других музейных и научных учреждений.

Именно открытость Музея фресок Дионисия, готовность поддерживать все новые начинания определила состав VIII «Ферапонтовского сборника», где наряду с чисто ферапонтовской тематикой присутствуют три статьи Н.В. Мальцева о древностях Русского Севера (в частности об Успенском соборе в Великом Устюге и Кенозерской экспедиции Русского музея) и большая работа о растительном мире в окрестностях Ферапонтова. Сборник совсем небогат архивными материалами, которые определяли VII «Ферапонтовский сборник», но и здесь публикуется неизданный отчет Е.И. Силина о поездке в 1920 году в Кириллов и Ферапонтов монастыри, а также никогда ранее не публиковавшийся некролог Е.И. Силина, написанный в 1927 году О.Н. Бубновой.

Очередной «Ферапонтовский сборник» выходит в условиях общероссийского экономического кризиса, что не могло не сказаться на его формировании и публикации. Резко затормозились прежде всего исследования, конкретно связанные с изучением и реставрацией фресок, икон и зданий Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей-музеев. Эта тематика отражена только в половине статей, помещенных в сборнике. Тем не менее все другие статьи тоже посвящены памятникам искусства и культуры Русского Севера, что вполне согласуется с новой общей концепцией «Ферапонтовских сборников».

Музей фресок Дионисия, свято храня бесценные росписи выдающегося художника, постоянно пополняет и другие находящиеся здесь коллекции. С момента выхода VII «Ферапонтовского сборника» в 2006 году заметно увеличилась научная библиотека музея, причем наиболее активными дарителями явились наследники известного филолога-германиста Александра Викторовича Михайлова и историка Георгия Суреновича Паповяна, из личных библиотек которых в музей поступили книги по литературоведению, по искусству, археологии и архитектуре, по всеобщей истории и истории России, по философии и религиоведению, причем значительную долю в этих поступлениях составляют переводные работы 1980 – 1990-х

годов. Мы можем теперь уверенно сказать, что в научной библиотеке музея представлены все лучшие издания классиков мировой научной мысли. Столь же внушительно увеличилась коллекция старопечатных изданий: если на 2003 год в музее их числилось 730, то на конец 2009 года коллекция возросла до 1420 экземпляров (!). Наибольшую заботу о пополнении фондов старопечатных изданий взял на себя давний друг музея ярославский антиквар и коллекционер Александр Васильевич Ильин.

Согласно неписаной концепции развития Ферапонтовского музея, его интересы распространяются и на памятники народного, точнее – крестьянского искусства. Именно этот раздел музея достиг за последние годы настоящего расцвета. Формируясь за счет экспедиционных находок в 1990-х годах, он позже пополнялся и пополняется до сих пор за счет даров и закупок, иногда целых коллекций, и теперь это настоящий музей в музее, привлекающий всех посетителей Ферапонтова. Выдающийся вклад в создание этого отдела музея внес вологодский общественный деятель и коллекционер Михаил Васильевич Суров.

Рано или поздно, периодические издания заканчивают свой век. Не сомневаюсь, что и «Ферапонтовские сборники» не переживут отмеренного им срока. VIII «Ферапонтовский сборник» – последний в моей 25-летней работе по их составлению и редактированию. Если Музей фресок Дионисия проявит, наконец, интерес к их изданию, сборники будут жить и дальше. Но такая задача требует от дирекции музея серьезного подхода к делу; время, связи, постоянные контакты с учеными и реставраторами, с другими музеями могут, конечно, поддержать издание сборников, но, повторяю, сотрудники музея должны пересмотреть планы и сосредоточить усилия на фундаментальных направлениях своей деятельности. Я же удовлетворен тем, что «Ферапонтовские сборники» были и остаются образцовым научным изданием и что они вызвали к жизни периодические издания других столичных и провинциальных музеев.

Есть, однако, одна чрезвычайно интересная и полезная задача: составить дайджест, куда бы вошли наиболее существенные публикации из восьми «Ферапонтовских сборников», не потерявшие своей актуальности за четверть века. А это статьи В.Д. Сарабьянова, Н.И. Федышина, О.В. Лелековой, М.Н. Шаромазова, Н.В. Мальцева и других авторитетных авторов. Определить содержание дайджеста не трудно, издать его под силу самому музею. Такой сборник лучших работ из «Ферапонтовских сборников» достойно завершил бы их долгую историю.

Новое поколение исследователей Русского Севера не знает героической истории Ферапонтовского музея за последние двадцать лет. Параллельно с научной реставрацией фресок Дионисия и публикацией «Ферапонтовских сборников» исключительно трудами двух – трех наиболее деятельных сотрудников музея произошло качественное изменение его облика. Ныне это не просто желанный объект интереса многочисленных туристов, а еще и известное научно-исследовательское учреждение культуры. Сельский музей общероссийского масштаба!

VIII «Ферапонтовский сборник» был полностью подготовлен к печати Наталией Львовной Подвигиной, скончавшейся в августе 2009 года. Ее светлой памяти и посвящается этот сборник. Мы сочли также уместным опубликовать ее краткие воспоминания о новгородской археологической экспедиции 1958 года. Хотя воспоминания были подготовлены ею для «Новгородского исторического сборника», они настолько хорошо рисуют облик самой Н.Л. Подвигиной, что было бы жаль не увидеть их и в «Ферапонтовском сборнике».

Г. Вздорнов

Вокруг Ферапонтова

О. В. Лелекова

Особенности колорита росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря – широко известный и хорошо изученный памятник древнерусской живописи. Ему посвящены исследования не одного поколения ученых, тем не менее еще остаются некоторые аспекты, до сих пор не затронутые специалистами. Так, только в конце 1980-х годов началось технологическое исследование красочного слоя росписи, которое с тех пор проводится одновременно с консервационными работами на памятнике. К настоящему времени технология росписей собора изучена так полно, как ни в одном другом памятнике..

Ранее красочный слой изучали как обычно – визуальными методами, принятыми в искусствоведении. Общим для всех исследований было заключение об удивительной красочной гармонии росписей. Так считали и художники и искусствоведы. Ферапонтовская роспись, по общему мнению, является самой сохранной среди одновременных памятников, она дошла до нас практически в полном иконографическом составе, без поновлений и значительных реставрационных вмешательств. Конечно, время, условия содержания и использование храма оставили свои следы: есть разнообразные локальные утраты и повреждения живописи, особенно в нижних ярусах, но они многократно компенсируются хорошо сохранившимися частями росписи, так что о колорите и технических приемах письма можно судить с уверенностью.

Когда живопись изучают и описывают на основании визуальных наблюдений, оперируют лишь общими характеристиками цвета. Исследователи воспринимают разные цвета по-разному. Кому-то необходимо сравнивать синий цвет с васильками, серый – с цветом воды в реке осенью и т. п. Например, В.Н. Лазарев писал, что в росписи «нежные голубые тона сочетаются с бледно-зелеными, золотисто-желтые – с розовыми, светло-фиолетовые – с бирюзовыми, белые – с вишневыми, серебристо-серые – с бледно-сиреневыми. Вся гамма предельно высветлена, и от этого она приобретает особую прозрачность и в то же время какой-то холодный, матовый оттенок»¹. Г.Н. Бочаров и В.П. Выголов отмечали, что «Дионисий всемерно высветляет свою коллористическую гамму... Он заменяет красный тон розовым или бледно-малиновым, зеленый – светло-зеленым, желтый – соломенно-желтым, синий – бирюзовым». Авторы перечисляют «нежнейшие розовые, рябиновые, пурпурные, вишневые, зеленые и прочие цвета»².

Все это – индивидуальное восприятие живописи. Но, как только начинается конкретизация и вместо нейтрального «зеленый» говорят «глауконит», вместо «синего» – «индиго» или «ультрамарин», вместо «красного» – «киноварь», часто возникают ошибки и путаница.

Настенная живопись по составу красочных смесей не менее сложна, чем икона. Нельзя визуальным образом выделить как одинаковые, так и разные пигменты, нельзя объяснить их отличия или сходство. Это нужно твердо знать и оставаться в границах своей компетентности. И реставраторы здесь не имеют преимуществ перед искусствоведами. Кстати, реставраторы даже чаще выходят за рамки своих возможностей при расшифровке пигментного состава красочного слоя живописи.

¹ Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. Великокняжеская Москва. М., 1973, с. 76.

² Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1979, с. 271–273.

В настоящей статье рассматривается пример того, как далеко от действительности может завести исследователя субъективное толкование состояния сохранности живописи на основании ее визуального восприятия. Это не типичный случай, но он чрезвычайно показателен, поскольку касается широко известного памятника настенной живописи – росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Статью можно рассматривать как материал для экспертизы состояния сохранности стенописей, поскольку принципиальных отличий в подходе к исследованию и экспертизе станковой и настенной живописи не существует.

* * *

Изучение росписей Дионисия на протяжении длительного времени их консервации и технологический анализ красочного слоя позволили выявить приемы, с помощью которых художникам удалось достичь исключительной гармонии колорита. В надписи на северном портале упоминается «Дионисий с чады», то есть с двумя сыновьями – Феодосием и Владимиром, и ничего не говорится о «неких с ними». На первый взгляд, роспись, действительно, выполнена как будто одной рукой, в одной манере, одной палитрой красок. Такое представление не покидает исследователя, как бы долго он визуальное ни изучал роспись. И только подробные технологические исследования позволяют постепенно заглянуть «внутрь» красочного слоя. Тогда вместо умозрительных догадок, предположений, вольных и произвольных сравнений появляется твердая основа для объективного анализа художественных особенностей стенописи. Полученные при этом данные о природе красок точны, поэтому можно с уверенностью выявить отличия, которые раньше не были заметны.

До начала исследования настенной росписи Дионисия нами уже был накоплен большой опыт технологического изучения иконостасов и других иконных комплексов, а также миниатюр средневековых рукописей. Одним из важных результатов изучения ряда иконных ансамблей стало выяснение некоторых принципов организации иконописных дружин.

Обычно каждый исследователь на основании стилистического анализа выделяет в ансамбле иконы лучшие и иконы более «слабые», составляет группы икон, близких по колориту, выразительности, рисунку. Часто между иконами, приписываемыми одному мастеру, стремятся найти буквальное сходство. При этом выявляются и сравниваются «одинаковые» и «разные» краски, которые каждый определяет по-своему. Выводы исследователей одного и того же иконостаса часто не совпадают, и, если суммировать разные мнения, то оказывается, что число исполнителей живописи неправдоподобно возрастает. Так, например, на основании визуального изучения иконостаса Успенского собора 1497 года Кирилло-Белозерского монастыря предполагалось, что количество индивидуальных манер, а следовательно, и число художников-исполнителей, превышало 20. Между тем технологический анализ красочного слоя позволил разделить все иконы иконостаса (около 60) на три технологически четко обособленные группы. Каждую группу характеризует свой особый набор пигментов, причем некоторые из пигментов одной группы икон (произведений одного художника) не встречаются в другой (у другого мастера). Различны также способы приготовления и использования одинаковых пигментов (охра, уголь) в разных группах. Оказалось, что каждый иконописец в дружине работал своими красками. Но несмотря на это иконостас смотрится как цельный ансамбль, потому что иконы одного художника стояли не рядом, а чередовались с иконами другого исполнителя.

В случае с Кирилловским иконостасом можно было предполагать, что для его создания из разных мест собрали мастеров, ранее никогда вместе не работавших. Однако известно, что ядро дружины, расписывавшей собор Ферапонтова монастыря, составляли три человека: Дионисий, отец и учитель, и два его сына-ученика. Удивительно было обнаружить при исследовании, что и здесь по технологическим признакам роспись распадается на несколько крупных

зон: 1) верх (барабан, паруса, подпружные арки и ряд композиций верхнего яруса); 2) стены и столпы четверика; 3) алтарь. Таким образом, оказалось, что и в мастерской Дионисия существовала творческая свобода исполнителей, работавших над одной и той же росписью. Каждый художник был свободен в выборе художественных средств, что не нарушало цельность росписи. Визуально технологические отличия не заметны: например, зеленые краски есть наверху, в четверике и в алтаре. Визуально их не разделить, но они совершенно различны по своей природе. В той зоне, где обнаруживается один пигмент, другой либо вовсе не встречается, либо обнаруживается как исключение.

В верхней зоне зеленые краски исключительно смесевые: состоят из смесей азурита с охрой в разных соотношениях. В четверике и на столпах абсолютно преобладает псевдомалахит (смесь азурита с охрой обнаружена только на изображении узкой полоски позема на западной стене). В алтаре встречается исключительно глауконит и совершенно отсутствуют псевдомалахит и смесь азурита с охрой.

По мере накопления данных о материалах красочного слоя становилось ясно, что внутри этих трех больших зон росписи есть участки, которые написаны в русле определяющей технологии стенописи этой части собора, но в то же время обнаруживались и специфические особенности, характерные только для данного участка зоны. Например, северо-западный компартимент по основным признакам включается в четверик, но в то же время имеет отличия, которые не встречаются ни в четверике, ни в алтаре, ни вверху собора (азурит в санкире, особого оттенка розовая охра).

Медальоны на арках сводов перед жертвенником и перед Никольским приделом отличаются от медальонов подпружных арок. Они состоят не из трех, а четырех концентрических кругов, написаны многокомпонентными красочными смесями плохо очищенных пигментов, которые не встречаются в других местах росписи, здесь соседствуют одинаковые по цвету медальоны и одежды, чего нет на подпружных арках. Отличающиеся своеобразием участки расположены компактно, ограничены по площади и не повторяются в других местах росписи.

Отличия между основными зонами стенописи и участками внутри этих зон не сводятся, конечно, лишь к набору пигментов, но проявляются также и в колорите, рисунке, пропорционировании фигур, в характере ликов. Эти отличия мы объясняем участием в расписывании собора других мастеров. Таким образом, можно говорить о том, что состав дружины Дионисия не ограничивался тремя художниками, их было больше, не считая помощников, которые подготавливали стены для письма и выполняли другие подсобные работы.

Как показывают исследования, помимо технологических отличий, характерных для каждого из основных исполнителей росписей, существовали и общие приемы письма. Так, например, поземы везде написаны смесью искусственных медных зеленых пигментов, которые для всей росписи готовили из исходного сырья прямо в соборе, о чем свидетельствуют специфические особенности этих пигментов³. При исследовании красочного слоя поземов на столпах были обнаружены зеленые медные пигменты: искусственный малахит, искусственный атакамит и искусственный познякит – пигмент, впервые выявленный как в станковой, так и в настенной живописи в России и за рубежом.

Другая редкая особенность ферапонтовских росписей – отсутствие открытой киновари. Этот пигмент все художники применяли либо в смеси с известью, либо перекрывали ее слоем чистых белил или той же смесью извести с киноварью. Характерной особенностью колорита стенописей Дионисия является то, что традиционно изображавшиеся в иконописи одежды мучеников и других персонажей, завесы, велумы, подушки на тронах, а также разгранки в

³ Зеленые медные пигменты, аналогичные обнаруженным в соборе Рождества Богородицы, в росписях других памятников пока не обнаружены.

соборе – не красные, а розовые. «Ни одна краска не употреблена им (Дионисием – *О.Л.*) в резком простом виде, но всегда смягченная, пригашенная», – отмечал В.Т. Георгиевский⁴.

Разнообразие розовых оттенков в росписи достигнуто не увеличением набора пигментов, а с помощью технических приемов письма, одинаковых как для написания одежд, так и для разгранок и других деталей. Структура розового красочного слоя состоит преимущественно из нескольких слоев: на грунте лежит подкладочная охра (она может быть ярко-красной, красно-коричневой, коричневой, розовой). Подкладочный слой перекрывается завершающим разбеленным розовым слоем, состоящим в основном из извести с незначительным добавлением киновари или подкладочной охры, либо жидким слоем чистой извести (центральная апсида). В тех случаях, когда подкладочная охра перекрыта жидким слоем извести, подкладка просвечивает, и слой приобретает различные сиреневатые, сероватые оттенки в зависимости от цвета подкладки и толщины верхнего слоя извести. Не только в стенописи, но и в любой другой технике живописи красно-коричневый или коричневый слой, лессированный белилами, приобретает сиреневый или сероватый оттенок.

В ряде случаев (нижние разгранки западных столпов, одежды дев в «Притче о девах разумных и неразумных», в композиции «Похвала Богородице») на подкладочную охру неравномерно, мазками нанесена киноварь, образующая промежуточный слой, который перекрыт разбеленным слоем (известь с частицами киновари). В этих случаях розовый оттенок участка более яркий. Если розовый участок был написан с промежуточным внутренним слоем киновари, при утрате верхнего разбеленного слоя на подкладке можно видеть следы киноварных мазков или отдельные пятнышки киновари. Так, нижняя розовая разгранка на юго-западном столпе выполнена по промежуточному слою киновари. Верхний розовый слой хорошо сохранился, поэтому следов промежуточной киновари не видно, киноварь выявлена с помощью химического анализа. На соседнем северо-западном столпе верхний розовый слой разгранки стерт и видны следы отдельных промежуточных киноварных мазков, лежащих на красно-коричневой подкладке.

Линии складок на розовых одеждах, завесах, велумах, подушках изображали красной охрой с легкими прозрачными красноватыми оттенениями около линий рисунка. Наличие завершающего рисунка на розовых одеждах и деталях является бесспорным признаком сохранности авторской живописи на данном участке.

Живопись нижнего яруса более доступна для всякого рода вмешательств, очисток и т. п., чем роспись верхних ярусов, поэтому она, естественно, оказалась более поврежденной. До рефти утрачены позымы, повреждены все лики. До подготовительного слоя стерт разбеленный верхний слой на большинстве разгранок, а также на изображениях одежд св. Георгия (на юго-западном столпе) и св. Никиты (на северозападном столпе), персонажей Второго Вселенского собора и фигур нижнего яруса в композиции «Страшный суд». Однако на каждой из разгранок и на изображениях всех одежд остались фрагменты первоначальной живописи. На этих фрагментах на подготовительной охре лежит разбеленный слой, на котором сохранились красные линии рисунка складок, выполненные такой же красной охрой, как и на подкладочных слоях. Точно так же написаны складки на хорошо сохранившихся розовых одеждах и деталях на верхних ярусах (плат самарянки, завеса за престолом в сцене «Лепта вдовицы», розовые рубахи воинов на западных столпах, подушки на тронах Богородицы и др.). Некоторые розовые одежды (коленипреклоненная фигура в сцене «Исцеление дочери Иаира») написаны не в два слоя, как обычно, а непосредственно по грунту мономинеральной розовой охрой без добавления киновари и без подготовительного слоя.

Проведенный специалистами ГосНИИР (при участии М.М. Наумовой) химический анализ красочного слоя росписей на всех ярусах (разгранки, одежды и другие детали) не выявил

⁴ Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, с. 52.

отклонений от описанной выше системы построения розовых оттенков. Было установлено, что во всем соборе Рождества Богородицы нет открытой чистой киновари, ею выполнены только мелкие элементы деталей орнамента на медальонах полотенец нижнего яруса.

Мы не случайно столь подробно останавливаемся на проблеме использования киновари. В отличие от многочисленных исследователей росписей Дионисия, которые считают, что подлинная живопись в соборе хорошо сохранилась (а это подтверждается результатами многолетнего технологического исследования), существует и противоположное мнение. Мысль о том, что росписи Дионисия якобы претерпели серьезные изменения, в 1977 и 1985 годах впервые высказал И.А. Кочетков⁵. Свою точку зрения он отстаивает и в настоящее время, вновь, после длительного перерыва, обратившись к проблеме сохранности росписей собора Рождества Богородицы. Свои выводы исследователь строит только на основании собственного визуального наблюдения. Все заключения других специалистов о разбеленности, мягкости колорита живописи Дионисия он считает заблуждением, результаты технологических исследований, проводившихся сотрудниками ГосНИИР в процессе консервации росписей, его не убеждают.

Основной вывод И.А. Кочеткова: колорит росписей к настоящему времени значительно изменился, в частности, полностью исчезла киноварь, которой, по его мнению, первоначально были выполнены все разгранки, одежды мучеников, воинов, ангелов, велумы, подушки на тронах, одежды престолов и др. Верхний разбеленный слой на этих деталях росписи И.А. Кочетков воспринимает как переродившийся слой киновари, которая приобрела серые, сиреневые, розовые оттенки. Такое ответственное предположение требует объективных научных доказательств перерождения киновари в росписях. Необходимо объяснить, почему открытая киноварь не переродилась на элементах орнамента в ярусе полотенец, почему киноварь не претерпела никаких изменений в смесях пигментов, почему, наконец, сохранились киноварные пятнышки и мазки, лежащие на подготовительном слое охры. Никаких научных доказательств перерождения киновари ни в первых публикациях, ни в настоящее время не приводилось и не приводится.

Выше мы говорили, что отдельные пятнышки и следы мазков киновари являются остатками промежуточного киноварного слоя, с которого стерт завершающий слой извести (чистой или с добавкой других пигментов).

И.А. Кочетков фиксирует все отдельные пятнышки киновари и следы киноварных мазков, но проходит мимо главного. Если обследовать не выборочно и непредвзято отмеченные им участки на разгранках, то на каждой из них, кроме мест, где смыт завершающий разбеленный слой и обнаружены следы киновари, непременно будут находиться участки с завершающим разбеленным слоем без следов киновари – как на поверхности, так и внутри слоя. На разгранках нижнего яруса имеются многие десятки метров хорошо сохранившегося разбеленного слоя, и еще больше его можно видеть на разгранках, одеждах и других деталях на верхних ярусах росписей. Под белилами где-то могут быть и пятнышки, и мазки киновари там, где она была.

В верхних ярусах некоторые разгранки, закрашенные розовой охрой подготовительного слоя, так и остались без завершающей белильной лессировки, во всяком случае, следов ее не обнаружено. По цвету такие разгранки не отличаются от разгранок с темно-красным или коричневым подготовительным слоем, который перекрыт белильным слоем. По технике исполнения розовые одежды ничем не отличаются от розовых разгранок. Так написаны розовые рубахи воинов и плащ Георгия, одежды дев («Притча о девах разумных и неразумных»), одежда еретика («Второй Вселенский собор») на западных столпах собора, огненный сера-

⁵ Кочетков И.А. О первоначальном колорите росписей Дионисия. – Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977, с. 253–258; *Его же*. Наблюдения над техникой Ферапонтовской росписи. – Ферапонтовский сборник, I. М., 1985, с. 100–133.

фим, одежды Захарии, праведной царицы, геенна огненная, подушки на тронах Богоматери, велумы – на западной стене. Все такие одежды и другие детали сохранили линии завершающего рисунка или его фрагменты на разбеленном слое. Подготовительный слой охры интенсивно красного цвета на столпах и западной стене просвечивает сквозь верхний белильный слой. По-видимому, в XVIII веке этот белильный слой был грубо счищен с изображений плаща Георгия, геенны, одежд фигур на западной стене, но везде сохранились фрагменты первоначального слоя с красными линиями завершающего рисунка.

Кроме отдельных киноварных пятнышек на разгранках, в «углублениях» штукатурного шва, по которому идет разгранка, И.А. Кочетков отмечает более толстый слой красной краски. Его можно понять так, что «углубления» в штукатурных швах существовали изначально, и в них сохранилась киноварь. На самом деле «углублениями» штукатурных швов И.А. Кочетков называет разнообразные поздние механические повреждения – сколы левкаса или глубокие царапины по швам. Киноварь видна только в сколах и царапинах. Если же шов не нарушен, киноварь не видна.

Наличие киновари в глубине шва можно объяснить только тем, что краска была нанесена еще до того, как сформировали шов. Когда мастер заканчивал композицию, он срезал снизу остаток левкаса под косым углом и по этому скосу проводил киноварную линию (скос левкаса сейчас хорошо виден на порталной росписи под изображением архангела Михаила). Слой левкаса следующего участка присоединялся к верхнему заподлицо, закрывая и скос и киноварную полоску, поэтому в сколах швов видно, что слой киновари уходит вглубь, сверху вниз по скосу. Зачем художник делал киноварную «опушь» вокруг законченной композиции, мы можем сейчас только предполагать и искать аналогии, например, в иконописи. По мнению И.А. Кочеткова, киноварь затекла в шов сверху, с разгранки. Но тогда сначала в шов должна была бы затечь подготовительная коричневая краска и где-нибудь сверху, на краях шва, должны были бы также сохраниться следы киновари. А это не так – киноварь можно видеть только в местах утрат левкаса в глубине швов. Зачем такая опушь делалась на иконах многих древних иконостасов? Ведь сверху и снизу ее неизбежно скрывал паз тябла, в котором стояли иконы, а с боков – колонки или накладные декоративные планки. Не зная этого иконописцы не могли, и тем не менее «тратили» дорогую киноварь, не заменяя ее дешевой охрой.

Известно, что окружности медальонов в барабане, на подпружных арках, на сводах проводили с помощью циркуля. В центре многих медальонов в углублениях от ножки циркуля можно увидеть киноварь. Эти закрашенные киноварью углубления закрыты левкасом. Там, где левкас сейчас выкрошился, обнажились киноварные пятна. Или еще пример: на левкасе рисунок фигуры воина Федора Тирона на юго-западном столпе выполнен охрой, а граница нижнего края его голубого плаща на грунте отмечена киноварью, которая находится под красочным слоем. И вновь может возникнуть вопрос: чем объясняется наличие киноварных точек в медальонах, почему рисунок желтый, а пометы на одежде воина красные?

Что касается использования киновари, то обычно приводятся доводы о дороговизне пигмента и поэтому о нерациональности его применения там, где он не виден. Вряд ли эти доводы правомерны. Наш подход, наши современные представления нельзя свободно переносить в средневековье. Следует отметить главное: киноварь не затекла в штукатурный шов с поверхности, она была на этом месте еще до формирования шва. Это факт, и никакая интерпретация не может его устранить.

Необходимо добавить, что киноварь в глубине штукатурного шва была обнаружена нами при исследовании росписей XV века Успенского собора во Владимире. Специально мы этой проблемой не занимались, и не исключено, что где-то еще можно найти пример этого незнамого нам приема, впервые обнаруженного в ферапонтовских росписях Дионисия.

Свои заключения о том, что в живописи собора Рождества Богородицы первоначально доминировала открытая киноварь, И.А. Кочетков подкрепляет, как ему кажется, сведениями

о наличии киновари в других росписях, в частности, в некоторых новгородских памятниках. Однако нельзя по аналогии переносить что-то из одного памятника в хронологически другой, принадлежащий иной художественной культуре, созданный другими художниками. Памятник существует, и его нужно изучать не «примеряя» на него чужие «одежды».

Справедливости ради отметим, что в последнее время неколебимая уверенность И.А. Кочеткова в своей правоте, по-видимому, несколько ослабевает. Если раньше существовало только одно утверждение: киноварь переродилась, то теперь у него появилась новая идея по поводу исчезновения все той же киновари из росписи Дионисия – биологический фактор. Узнав, что колонии микроорганизмов способны образовывать маскирующий налет, полностью скрывающий живопись, И.А. Кочетков пытается отождествить белильные лессировки в росписях собора Рождества Богородицы с таким налетом. Но это означает, что не делается различий между биологическим налетом и красочным слоем. Налет биологического характера был обнаружен в соборе только в алтаре и только на определенном земляном пигменте. Подобная интерпретация состояния сохранности и техники исполнения росписей представляет собой характерный пример экспертизы живописи. С одной стороны, выводы, опирающиеся на технологические исследования, с другой – чрезвычайно вольное субъективное толкование одного и того же памятника, не имеющие между собой ничего общего. Из описанной ситуации следует однозначный вывод: нельзя на основании визуального наблюдения делать заключения о составе и природе изменений красочного слоя, особенно настенной живописи, которая в интерпретации сложнее, чем икона.

«Киноварная проблема» в росписях Дионисия – это сугубо индивидуальный предвзятый взгляд и подход одного исследователя. Этот взгляд не способен изменить давно сложившееся верное представление о природе колорита и хорошей сохранности подлинной росписи собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, подтвержденное подробными научными исследованиями пигментного состава красок и технологии росписей Дионисия.

Аннотация

Работа выполнена при финансовой поддержке

Российского гуманитарного научного фонда.

Проект № 06–04–00006а

Статья О.В. Лелековой посвящена проблемам исследования живописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Сопоставляются результаты пигментного состава и техники исполнения красочного слоя на основе специальных лабораторных исследований с визуальным восприятием живописи. Доказывается, что объективные данные о живописи можно получить только на основании специальных технологических исследований. Заключение, основанное на визуальном обследовании не дают адекватного представления о составе, технологии и сохранности красочного слоя росписей.

Д.С. Головкова

Икона «Богоматерь Неопалимая купина» из Ферапонтова монастыря и ее реставрация

Данная статья посвящена реставрации замечательного памятника русской иконописи XVI века – иконы «Богоматерь Неопалимая купина», принадлежащей Кирилло-Белозерскому музею-заповеднику (инв. № дж 848). Этот образ происходит из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Большинство ученых относит время создания иконы к середине XVI века, все предложенные варианты ее датировки, от 40-х до 60-х годов, не выходят за пределы второй трети XVI века. Таким образом, рассматриваемый памятник является одним из самых ранних сохранившихся образов с развернутой иконографией «Неопалимой купины». Благодаря времени создания, а также особенностям композиционного решения ферапонтовская икона является одним из ключевых произведений для изучения этого сюжета, чем обусловлен выбранный подход к раскрытию авторской живописи образа.

Работы по реставрации данного памятника велись со значительными перерывами. Они были начаты еще в начале 1970-х годов в Кирилло-Белозерском музее (тогда сотрудники temperного отдела ВЦНИЛКР раскрыли нижнюю четверть иконы и часть средника с изображением младенца Христа). В 1974 году памятник был передан во ВЦНИЛКР (сейчас ГосНИИР), и в начале 90-х годов реставрация была продолжена Ю.А. Рузавиным, который удалил потемневшее покрытие, записи и частично прописи с левой верхней четверти и центральной части иконы. Вновь работы по раскрытию авторской живописи были возобновлены в 2002 году автором данной статьи.

Сначала несколько слов о технологии иконы. Образ «Неопалимой купины» имеет размеры 132,5 × 102 × 3 см. Иконный щит состоит из трех липовых досок. Две врезные, встречные, сквозные шпонки выполнены из древесины хвойной породы. Ковчег иконы с необычно широкими полями (около 10 см), верхнее и нижнее поля почти одинаковой ширины с боковыми. Можно предположить, что основа специально изготовлена под определенный сюжет с соответствующими сценами на полях. Паволока использована льняная, саржевого плетения, с ромбообразным рисунком, она нанесена на всю поверхность лицевой стороны. Левкас меловой, достаточно рыхлый по структуре. Икона выполнена в технике яичной темперы с использованием сусального золота.



Икона «Богоматерь Неопалимая купина» из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Вторая треть XVI века. Музей фресок Дионисия

Памятник неоднократно поновлялся, два вмешательства были достаточно серьезными, поскольку икона промывалась и прописывалась. Имеются следы и других, менее значительных, чинков. Вскоре после написания золотой фон, а также нимбы Христа, Богоматери и святых были покрыты басмой. Мы предполагаем, что первое поновление было вызвано необходимостью скрыть повреждения, нанесенные образу при удалении басменного оклада во время Смуты. Известно, что тогда Ферапонтов монастырь подвергся разграблению⁶ (насколько можно судить по мельчайшим фрагментам басмы, оставшимся на некоторых гвоздиках, она была серебряной, позолоченной). Второй раз басма на фон, поля и нимбы персонажей в пророческих сценах не набивалась: гвоздевые отверстия, потертости и царапины перекрывались мелкодисперсной светлой охрой, а затем поля и нимбы были закрасены охрой другого оттенка. Напротив, многочисленные гвоздевые отверстия на нимбах Христа и Богоматери говорят о том, что венцы здесь набивались несколько раз. При промывке особенно пострадали золото на полях, изображение ангела в углу красного ромба, фон и изображение мафория в левой части синего ромба, облачные сегменты зеленого цвета, частично утрачен рисунок глаз Богоматери. Поврежденные участки живописи были прописаны, выполнены новые надписи.

Второе значительное поновление иконы могло быть произведено в конце XIX века, возможно в 1898 году, когда отмечался 500-летний юбилей со времени основания монастыря⁷. К нему относятся красно-коричневая запись фона средника и слой белой краски на полях и нимбах персонажей в медальонах, нимбе Спасителя в стенах града. Краска нанесена толстым слоем, чтобы выровнять поверхность живописи с многочисленными утратами как красочного слоя, так и покрытия. Нимб Христа и внутренняя часть полей от синей полосы с текстами до лужи были покрыты серебром (?). Тогда же еще были прописаны черным контуры изображений символов евангелистов и ангелов. Кроме того, киноварные надписи по периметру синего ромба, по контуру фигуры Богоматери, у медальона с изображением Моисея имеют

⁶ О разграблении монастыря: *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. М., 2001, с. 74.

⁷ Как предполагал Н.В. Перцев, описывая поновления на иконе «Богоматери Одигитрии» из того же местного ряда: *Перцев Н.В.* О новооткрытом произведении Дионисия. – Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970, с. 158.

следы незначительных правок, выполненных, очевидно, между первым и вторым поновлениями.

Основа иконы претерпела следующие вмешательства: доски, между которыми на обороте образовались трещины, были скреплены над верхней и под нижней шпонками «ласточкиными хвостами». После этого оборот был заклеен грубым льняным холстом. Вероятно тогда же в торцы шпонок были вбиты деревянные клинышки. Сверху и снизу икона надставлена деревянными планками, каждая около 3 см шириной. Верхняя планка, прямоугольная в сечении, утрачена, вероятно, уже в XX веке, она крепилась деревянными шкантами. Нижняя планка выполнена «L»-образной в сечении, соответственно торец был обработан таким образом, что получилась «ступенька», и ширина нижнего поля уменьшилась на 1 см. Следует отметить, что на нижнем, сохранившем надставку, поле иконы не наблюдается никаких отставаний паволоки или левкаса, а на верхнем поле они многочисленны, наиболее значительными по краю и в местах сплочения досок.

Степень сложности реставрационных работ определялась как особенностями техники и технологии памятника, так и наличием разновременных поновлений, а также нерегулярным характером раскрытия иконы в последние десятилетия. Согласно реставрационному заданию, необходимо было максимально выявить авторскую живопись из-под позднейших наслоений, оставив в местах утрат прописи.

Этот классический музейный подход наиболее наглядно может быть продемонстрирован на таких фрагментах иконы как лик Богородицы, а также на изображениях ангелов и символов евангелистов, наиболее пострадавших при промывках. Описи глаз Богородицы буквально собраны из различных поновительских фрагментов и сохранившихся линий авторского рисунка. Раскрытие такого рода участков требует дополнительной документации – цветной макросъемки и схем с указанием разновременных фрагментов.

На небесных сегментах с изображением ангелов в верхней правой четверти и вдоль левого края иконы наблюдаются значительные потертости; так, сильно пострадал лик ангела в коричневом сегменте в верхней части иконы. Согласно решению Реставрационного совета, прописи на этом фрагменте максимально удалены. В результате пришлось оставить и поновительский рисунок глаз и поздний контур головы.

На изображении небесных сегментов зеленого цвета красочный слой сильно разрушен, около 50 % их площади составляют прописи, нанесенные на ослабленный промывками и сильно потертый красочный слой. Исследования, проведенные химиками, показали, что зеленый цвет составлен из желтой охры, натурального азурита и аурипигмента, а также незначительного количества свинцовых белил. В процессе раскрытия было обнаружено, что высветления на зеленых участках потемнели и приобрели коричневатый (серовато-коричневый) оттенок. Причины подобных изменений требуют тщательного изучения, это могут быть как последствия промывок агрессивными веществами, так и взаимодействие ослабленного ими красочного слоя с различными покрытиями. Подчеркнем уникальность состава зеленого колера (за многолетнюю работу химиков ГосНИИР, занимающихся исследованием древнерусской живописи, такая смесь еще не встретилась ни разу). Также на некоторых участках небесных сегментов темного тона (коричневого, темно-вишневого, зеленого цветов) и краях синего ромба хорошо заметен следующий эффект. Здесь первоначальная интенсивность белил сохранилась только вокруг линий кракелюра с приподнятыми краями, а в углублениях чешуек красочного слоя белила как бы погасли. Эти повреждения не связаны с механическими потерстями, так как в этом случае пострадали бы как раз белила по кракелюру, и был бы обнажен нижележащий красочный слой, более темный по тону. Предполагаем, что этот эффект также связан с названными выше причинами.

Одной из самых серьезных проблем представляло раскрытие авторского золота. На таких участках было необходимо избежать любого соприкосновения с поверхностью металла. Рас-

крытие золота на нимбе Богоматери осложнялось тем, что оно имеет поверхность с мелкими бугорками, возможно, из-за толстого клеевого слоя проклейки. По той же причине золотая кайма мафория и ассист на гиматии Младенца имеют очень неровную поверхность. Здесь на золоте оставался тонкий слой покрытия. Раскрытие фона иконы было осложнено тем, что золото значительно ослаблено промывкой, после которой перекрыто темперной записью охристого цвета без разделительного слоя. Также сильно пострадали контуры небесных сегментов, края медальонов, изображений фигур и растительных побегов, которые заходят на металл. Методика раскрытия таких участков сочетала использование органических растворителей и приемы раскрытия всухую. Предполагаем, что сохранность золота на полях связана также с технологией нанесения металла, недостаточной или неравномерной проклейкой под золото. Очевидно, что связь металла с подложкой более прочная на верхнем и левом полях иконы.

Принципиальное значение при реставрации имело сохранение всех разновременных надписей, поясняющих значение композиции. Бесспорно авторскими являются тексты на полях в синей ленте, это высококлассная вязь XVI века, для выполнения которой мог быть приглашен и профессиональный писец. Авторские: перекрестие на нимбе Младенца Христа, монограммы Христа и Богоматери, надпись над изображением Иисуса, надписи в углах красного ромба. Предположительно, авторскими частями являются и тексты по краям нимбов Христа.

Поновительскими являются киноарные надписи по краю синего ромба (они лежат по покрытию) и контуру фигуры Богоматери. Позже нанесены белые надписи по краям синего ромба, тогда же выполнены тексты над двумя верхними ангелами, в этом же слое надписи у левого верхнего медальона. Во время последнего поновления грубо выполнены черные надписи на полях.

Необходимость сохранения записей, имеющих важное символическое значение, может быть показано на фрагменте нижнего поля с «Древом Иисусовым». Авторские края куста, на фоне которого возлежит Иисус, утрачены при промывках, так как заходили на золото полей. Бездумное удаление записей в таких случаях может привести к потере смысла некоторых деталей композиции, что повлечет за собой неверную интерпретацию. Так произошло, например, с «Неопалимой купиной» из Соловецкого монастыря (ГМЗ «Коломенское»), когда появилась интерпретация рассматриваемой сцены как «Погребения Моисея»⁸.

⁸ Полякова О.А. Государственный музей-заповедник «Коломенское». Шедевры русской иконописи XVI–XIX веков. М., 1999, с. 146.

М.Л. Шаромазов Северодвинский мастер Степан Амосов

Около десяти лет тому назад вышла из печати книга М.В. Сурова о народном искусстве, в которой была опубликована необычная по сюжету росписи белофонная северодвинская прялка. Через несколько лет владелец подарил мне эту прялку, а я передал ее в музей (МФД 5109).

Композиционно лицевая сторона лопаски разделена по высоте на три регистра (става). Верхний традиционен: два желтофонных оконца, между ними – шестилепестковая ромашка, по сторонам от которой – две птицы с синими крыльями. Одна тянется к цветку, вторая, более крупная, оглядывается на первую.

Казалось бы, если вверху традиционная сцена, то и второй регистр должен был бы развивать привычную тему. Но здесь помещена непонятная сцена, которую первый владелец рассматривал как состоящую из двух частей – казнь и заточение в темницу. У левого края стоит фигура в подпоясанном светлом кафтане с треугольным вырезом, в высоких черных сапогах и островерхой красной шапочке с загнутыми вверх мягкими полями. На круглом лице – небольшая лохматая борода. Правой рукой, в которой у него то ли меч, то ли палка, он размахнулся и, чуть нагнувшись к стоящему на коленях мужчине в лиловой одежде и круглой красной шапочке с мягкими полями, левой рукой держит его за плечо. Руки коленопреклоненного пытаются схватиться за быстро уходящего вправо человека в черном кафтане и красной островерхой шапочке без полей, красных штанах и коротких черных сапожках. Он в свою очередь тянется к последнему в этом ряду персонажу, на котором красный подпоясанный кафтан, синие штаны и короткие черные полусапожки. Головной убор – как у первого. Одежда у всех одного покроя с характерным вырезом (двубортные кафтаны). У правого края яруса изображен плохо сохранившийся двухэтажный дом с высокой лестницей в крыльце и филанчатой входной дверью, которую распакивает персонаж в красной одежде. На первом этаже – две комнаты, на втором – комната с тремя окошками по фасаду. На крыше имеются чердачные окна.

В нижнем регистре, который занимает более половины лопаски, написана симметричная композиция, очерченная сверху аркой, а снизу – рядом четырехугольников, разделенных по диагонали и раскрашенных черной и белой краской. В центре под аркой изображено дерево с мощным вертикальным стволом оранжевого цвета. На верхних ветвях четыре птицы, а внизу два лихих всадника, мчащихся к центру композиции на красных конях, размахивая один, справа, сжатым в левой руке палашом, а другой, слева – неизвестно чем, так как его поднятая правая рука вышла за пределы композиции.

Обращаем внимание на то, что на лицевой стороне ножки изображен прямой стебель, а на обороте – вьющийся.

Существующая сейчас литература практически ничем не может помочь в атрибуции этой прялки. М.В. Суров не знал, как ее датировать, поэтому в одном месте пишет: «середина XIX века», в другом – «начало XIX века»⁹. Попробуем ответить на вопрос об авторстве росписи.

Прялки, расписанные близ пристани Борок в среднем течении Северной Двины (мы будем называть их просто северодвинскими, в отличие от пермогорских и ракульских росписей верхнего течения Северной Двины), после экспедиций 1950–1960-х годов ведущих исследователей народного искусства стали яркой и легко узнаваемой частью русского культурного наследия. Так сложилось, но после первичных публикаций С.К. Жегаловой¹⁰ и О.В. Кругло-

⁹ Суров М.В. Вологодчина: Невостребованная древность. Вологда, 2001, с. 144, 152.

¹⁰ См. статьи С.К. Жегаловой: *Жегалова С.К.* Экспедиции ГИМ на Северную Двину. – Советская этнография, 1960, № 4; *Художественные прялки. – Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву.* М., 1967, с. 123–132; Новые

вой¹¹ не появилось серьезных работ. Несколько особняком находятся статьи Н.В. Тарановской, обратившей внимание на неокончателность выводов первых публикаций; правда, и ее работы не лишены дискуссионности¹².

Первые исследовательницы датировали самые ранние борецкие прялки XVIII веком. Этой группе стилистически однородных памятников посвящены две последних публикации Н.В. Тарановской, после которых можно уверенно говорить, что неизвестно ни одной северодвинской прялки старше второй половины XIX века.

Выше по течению Северной Двины от пристани Борок находятся еще два центра росписи – село Пучуга и деревня Верхняя Жерлыгинская. О.В. Круглова, определяя различия между ними, обращала внимание, в первую очередь, на рисунок на ножке: «Различить борецкую и пучужскую прялки можно в первую очередь по узору на ножке. Вместо прямого стебля, который мы видим на всех борецких прялках, на пучужских обычно нарисован гибкий вьющийся стебель с листьями и заканчивается, как и в Борке, круглой розеткой»¹³. О росписи Третьяковых из Верхней Жерлыгинской на реке Тойма написано также просто и прямолинейно: «Характерной особенностью прялок Тоймы являются ярко раскрашенная токарная ножка и зеркальце, врезанное в центр той стороны лопасти, которая была обращена к пряхе»¹⁴.

Попробуем проверить правильность этих признаков на подписных прялках мастеров Борка и Тоймы. Работы мастеров Пучуги имеют столь характерный рисунок лошадей и декоративных завитков, что дополнительного анализа рисунка на ножке не нужно. В коллекции Музея фресок Дионисия хранится прялка с подписью старшего сына Матвея Гавриловича Амосова Степана (МФД 3246). Еще одна прялка этого мастера находится в коллекции Ольги и Александра Ильиных в Ярославле. Подпись в обоих случаях помещена на донце: «КРА. С.А.» или «КР. С.А.», то есть «красил Степан Амосов». На прялке Ильиных указана дата: «1882».

Роспись Степана Матвеевича несет характерные признаки стиля отца – мастера, работавшего художественный язык северодвинских прялок. Замечу, правда, – и это заслуживает отдельного разговора, – язык этот не уникален и, по-видимому, истоком своим обязан пермогорской росписи. Композиционно лопастка ферапонтовской подписной прялки разделена по вертикали на четыре регистра, каждый из них четко определен – оконца, птицы, врата рая (древо жизни) и выезд. Позже в работах его братьев и сестры второй и третий яруса сливаются. Мастер хорошо чувствует композицию, не мельчит: завитки декоративных ветвей соразмерны возникшему и поддерживают движение, подчеркивая его. Колорит сдержан, доминирует графическое начало.

Между окон верхнего яруса в круг вписаны три птицы с графичной разделкой оперения и реалистично решенными красными цветками на длинном стебле с узкими попарно расположенными красными и зелеными листьями. Сравнивая этот фрагмент со сценой на первой прялке, обращу внимание на то, что средник отделен от окон двумя красными стойками на обеих прялках. Как на первой прялке, так и на подписной прялке Степана Матвеевича верхний ярус от второго отделен цепочкой ромбов, но на первой они одного цвета.

материалы по истории северодвинской росписи. – Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 34–46; История одной экспедиции. – Пряник, прялка и птица Сирина. М., 1971; Русская народная живопись. М., 1975; Северодвинская роспись по дереву (народный мастер из Пермогорья Яков Ярыгин). – Русское художественное дерево. М., 1983, с. 117–148.

¹¹ Круглова О.В. Жанровые росписи Русского Севера. – Сообщения Загорского Государственного историко-художественного музея, вып. 3. М., 1960; Росписи Северной Двины. – Тезисы докладов к научной конференции «Народное декоративно-прикладное искусство Русского Севера». Л., 1965; Северодвинские росписи. – Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 19–33; Русская народная резьба и роспись по дереву. 4-е изд. М., 1983; На родная роспись Северной Двины. М., 1987.

¹² Тарановская Н.В. Росписи по дереву Нижней Тоймы. Мастера. – Народное искусство. Исследования и материалы. СПб., 1995, с. 7 – 24.; *Её же*. Об изобразительных мотивах в росписи северодвинских прялок. – В кн.: От средневековья к Новому времени. Сборник статей в честь О.А. Белоборовой. М., 2006, с. 482 – 492

¹³ Круглова О.В. Народная роспись Северной Двины. М., 1987, с. 21.

¹⁴ Там же, с. 23.

Рисунок выполнен в три приема. На первом этапе делался рисунок пером черной краской, он подробно описывал все детали. Затем делалась локальная заливка цветом, при этом краска могла заходить и за границу рисунка, как, например, на листьях у цветка у правого края композиции. На завершающем этапе рисунок описывался тонкой кистью коричневой краской. Возможно, так очерчивались не все детали. Интересной особенностью работы мастера являются «спиральки» – постепенно увеличивающиеся по высоте начерченные пером вертикальные штрихи, поверх которых положена цветная полоска.

Следующий регистр разделен на пять квадратов, их углы отделены так, чтобы в середине образовывался правильный восьмигранник. У боковых квадратов эти уголки цветные – попарно синие и зеленые. В среднем квадрате – плохо сохранившийся шестилепестковый цветок на золотом фоне. Вдоль изгибающегося стебля узкие листочки, два крупных завитка и четыре «спиральки». В оставшихся четырех квадратах – птицы. Их рисунок не повторяется: крайние обращены к боковым полям лопаски, одна чистит перья, друга я смотрит на зрителя. В первом и четвертом квадратах цветок около птиц изображен в профиль, во втором и третьем – распластан.

В среднике третьего яруса на золотом фоне – крупный восьмилепестковый цветок с оконтуренными лепестками, растущий из вазона простой формы. Ниже по сторонам главного цветка – два цветка, написанные в профиль. Ниже крупные завитки, похожие на завитки у цветка во втором ярусе. Углы отделены дугами, внутри которых растительный мотив («кустик»), построенный из крупных декоративных завитков, расположенных попарно, между ними зеленый картуш. На дугах нижних углов помещены крупные птицы, обращенные в центр.

Замечателен образ возничего в сцене выезда. Сани с загнутым передком, заканчивающимся простой решеткой. Контур крытого возка, вход в него и оконце имеют обрамление в виде цепочки небольших коричневых полукружий. Крупный возничий сидит на облучке, голова откинута назад, в руках вожжи, которыми он погоняет коня. Рисунок реалистичен и убедителен: крупный нос, всклокоченная борода на круглом лице, тесноватая одежда подчеркивает плотную фигуру, несколько декоративно решенные складки и уверенная посадка ярко характеризуют героя. Считаю важным обратить внимание на близость общего решения и деталей композиции ферапонтовской подписной прялки Степана Амосова к росписи прялки, с которой начал рассказ (особенно левого всадника в нижнем ярусе росписи), и обороту лопаски прялки из Музея этнографии (РЭМ 1721–4)¹⁵.

Интересной особенностью художественного строя рассматриваемой прялки представляется сочетание реалистично решенных цветочных мотивов (цветок между возничим и конем и стебли с крупными цветами, отходящие от крупной ветви, идущей из левого верхнего угла) и подчеркнута декоративной ветвью. Ствол намечен плавно изгибающейся линией, вдоль которой написаны попарно крупные завитки – стилизованные листья. Их форма напоминает барочные картуши – это ощущение усиливается при рассматривании формы, которую условно можно назвать «почкой». Подобного рода завиток – обязательный элемент рисунка многих прялок старшего поколения семьи Амосовых. Он есть и на прялках семьи Третьяковых, работавших на Нижней Тойме. Однако, в отличие от локальной заливки на прялке Степана Амосова, Третьяковы усложняют рисунок графичной разделкой. Локальная заливка подобных завитков на прялке с нетрадиционным сюжетом, с которой я начал настоящую заметку (МФД 5109), дали мне повод искать автора прялки среди мастеров семьи Амосовых.

Еще один декоративный элемент, использованный в рисунке ветви в сцене выезда и «кустиков» в углах третьего яруса, позволяет выявить характерные признаки стиля Амосовых – тонкая дужка с краями, загнутыми внутрь и крупным наплывом внутри. Безусловно, у Степана Матвеевича она лишь сопутствует «главному» завитку, но позже, в работах Кузьмы Мат-

¹⁵ Тарановская Н.В. Об изобразительных мотивах в росписи северодвинских прялок, ил. 3.

веевича и особенно Пелагеи Матвеевны и Павлы Васильевны, станут основой художественного языка. У мастеров Пучуги этот элемент полностью отсутствует, а на Тойме он потеряет свою грациозность, станет тяжеловеснее.

Решение росписи на ножке подписной прялки из Ферапонтова аналогично прялке с нетрадиционным сюжетом.

Подписная прялка Степана Матвеевича Амосова из коллекции Ильиных датирована 1882 годом. На ней использована та же четырехъярусная композиционная схема лицевой стороны лопаски, как и у ферапонтовской прялки, но отмеченные два стилизованных декоративных элемента использованы более последовательно, что позволяет датировать прялку из коллекции Музея фресок Дионисия более ранним временем.

В коллекции А.А. Германовича есть прялка, которую можно связать с именем Степана Амосова. Конечно же, ее строй может напоминать прялки Матвея Гавриловича, но рисунок коня и композиционная близость к подписным работам Степана позволяют приписать прялку этому мастеру. Использование только декоративных завитков, отсутствие птиц в сцене с деревом дает возможность датировать прялку временем, предшествующем ферапонтовской подписной прялке.

Думаю, что и прялка с нетрадиционными сюжетами на лицевой стороне (МФД 5109) должна датироваться так же, как и прялка А.А. Германовича.

Теперь рассмотрим композиции оборотной стороны. У всех четырех прялок оборот лопаски разделен на две части. Вверху – рамка, образованная вьющимися ветвями, образованными крупными дужками с краями, загнутыми внутрь. Нижнюю треть оборота лопаски занимает сцена со всадником или конь.

Эти сцены на подписных прялках Степана Амосова близки по композиции. Под дугой всадник, слегка откинувшийся назад. Одной рукой он держится за гриву коня, другая – отведена назад, в ней хлыст или короткий меч. Под ногами коня – птица. Фигура коня построена по трафарету. При наложении рисунок совпадает, но, по-видимому, при перенесении изображения на прялку трафарет сдвинули: если совпадает рисунок головы лошади, то не совпадают ноги и наоборот. Этот трафарет коня использован на лицевой стороне прялки из собрания А.А. Германовича и на нижнем регистре лицевой стороны прялки с нетрадиционными сюжетами из коллекции Музея фресок Дионисия.

За всадником на подписной прялке из Ферапонтова помещена полуфигура льва, преследующего всадника. Очень близкий по рисунку лев помещен на прялке, фрагмент которой опубликован М.В. Суровым¹⁶. Замечателен образ шарахающегося коня. Контраст между переполняющим его ужасом и львом удачно подчеркнут динамичной диагональной композицией. Тема охоты поддержана колоритом на контрасте оттенков красного и темного синего, а также зеленого пигментов. На ферапонтовской подписной прялке лев не является центром композиции – он лишь дополнительный штрих к характеристике бравого всадника. Бравурности сцены вторят растительные мотивы, которые рассыпаны по фону как ракеты салюта.

Настроению и колориту прялки М.В. Сурова близка композиция на обороте прялки А.А. Германовича, но на ней мастер не помещает льва: летящая фигура коня занимает центр сцены, его окружают крупные стилизованные ветви, изгибы которых и колорит создают тревожное настроение.

На обороте прялки с нетрадиционным сюжетом вновь использован тот же трафарет, что и на прялках из собраний М.В. Сурова и А.А. Германовича, но присущего им напряжения ни композиция, ни колорит не создают. Динамичность изображенного в движении коня приглушается спокойным рисунком растительного орнамента. Можно видеть, как мастер приходит к пониманию, что сцена на обороте лопаски должна быть более лаконичной и менее много-

¹⁶ Суров М.В. Вологодчина: Невостребованная древность, с. 151 (рис. 76).

словной. Поэтому он изображает либо всадника, либо только коня, обрамляя фигуры ветвями стилизованного и превращенного в орнамент растения.

Подводя итог, попробуем поставить описанные прялки в хронологическом порядке. Самой ранней, по-видимому, является подписная прялка Степана Амосова из Ферапонтова, затем – прялка, опубликованная М.В. Суровым, и прялка из коллекции А.А. Германовича. Далее – прялка с нетрадиционным сюжетом (на смысле происходящего мы не остановились, но он, скорее всего, относится к предсвадебной обрядности), прялка из Музея этнографии и последней в этом ряду стоит прялка, принадлежащая О. и А. Ильиным. Правда, нужно подчеркнуть, что построенный эволюционный ряд имеет между крайними прялками временной интервал в пять-семь лет.

Итак, при изучении подписных прялок Степана Амосова выявлены характерные для этого мастера признаки, благодаря чему удалось связать с ним еще три прялки, которые демонстрируют эволюцию художественных приемов. Кроме того, следя за развитием творчества мастера, мы становимся свидетелями формирования стиля росписи северодвинских прялок.



1. Прялка с нетрадиционным сюжетом. Мастер Степан Амосов. Начало 1880-х годов. Музей фресок Дионисия (5109)



2. Прялка с нетрадиционным сюжетом. Мастер Степан Амосов. Начало 1880-х годов. Фрагмент. Лицевая сторона лопаски. Музей фресок Дионисия (5109)



3. Прялка с нетрадиционным сюжетом. Мастер Степан Амосов. Начало 1880-х годов. Фрагмент. Обратная сторона лопаски. Музей фресок Дионисия (5109)



4. Подписная pryalka Ильиных. Мастер Степан Амосов. 1882. Собрание Ольги и Александра Ильиных (Ярославль)



5. Подписная pryalka Ильиных. Мастер Степан Амосов. 1882. Фрагмент. Верхние два яруса лицевой стороны лопаски. Собрание Ольги и Александра Ильиных (Ярославль)



6. Подписная прялка Ильиных. Мастер Степан Амосов. 1882. Фрагмент. Сцена «выезда» на лицевой стороне лопаски. Собрание Ольги и Александра Ильиных (Ярославль)



7. Подписная прялка Ильиных. Мастер Степан Амосов. 1882. Фрагмент. Обратная сторона лопаски. Собрание Ольги и Александра Ильиных (Ярославль)



8. Подписная прялка из Ферапонтова. Мастер Степан Амосов. Вторая половина 1870-х годов. Музей фресок Дионисия (3246)



9. Подписная прялка из Ферапонтова. Мастер Степан Амосов. Вторая половина 1870-х годов. Фрагмент. Лицевая сторона лопаски. Музей фресок Дионисия (3246)



10. Подписная pryalka из Ферапонтова. Мастер Степан Амосов. Вторая половина 1870-х годов. Фрагмент. Обратная сторона лопапки. Музей фресок Дионисия (3246)



11. Pryalka «Ах, как преславно. Ах, как бесподобно». Мастер Степан Амосов. Первая половина 1880-х годов. Фрагмент. Обратная сторона лопапки. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург (1721–4)



12. Прялка. Мастер Степан Амосов. Вторая половина – конец 1870-х годов. Лицевая сторона лопаски. Собрание А.А. Германовича (Москва)



13. Прялка. Мастер Степан Амосов. Вторая половина – конец 1870-х годов. Фрагмент. Обратная сторона лопаски. Собрание А.А. Германовича (Москва)



14. Прялка. Фрагмент оборотной стороны лопаски. Мастер Степан Амосов. Вторая половина – конец 1870-х годов. Собрание М.В. Сурова (Вологда)

Д.С. Першин

Реставрация прялки из музея фресок Дионисия в Ферапонтове

В конце 2005 года в отдел реставрации темперной живописи ГосНИИ реставрации из Музея фресок Дионисия поступила расписная прялка, являющаяся частью большой коллекции. Собрание музея насчитывает около полутора тысяч прялок, куда входит более 20 региональных видов¹⁷. Проведя небольшой сравнительный анализ типологии формы и орнамента¹⁸ можно сделать вывод, что прялка выполнена в традициях северодвинских художественных промыслов середины XIX века.

Данная прялка изготовлена из цельного куска древесины хвойной породы (ель) и относится к типу «коренных»: её ножка и лопасть являются комлевой частью ствола, а неширокое донце – частью корневища. Размеры прялки составляют по высоте и длине 82 × 53 см. Лопасть имеет прямоугольную, слегка расширяющуюся книзу форму, верх которой украшен пятью круглыми сомкнутыми городками, а низ – парой серёжек такой же формы. Боковые стороны лопасти по всей длине имеют вырезанные пологие зубцы. Ниже уровня серёжек лопасть постепенно заужается и переходит в четырёхгранную ножку с перехватами. По следам обработки можно заключить, что мастер пользовался топором, полукруглой и плоской стамесками и ножом, для окончательного выглаживания лопасти использовался абразив (кварцевый песок).

Роспись, покрывающая ножку и лопасть, выполнена по подготовке, представляющей собой очень тонкий слой жёлтого пигмента, втёртого в фактуру дерева. Для росписи были использованы пигменты грубого помола, придавшие красочному слою шероховатость. Анализ пигментного состава, проведённый М.М.Наумовой, выявил использование пигментов искусственного происхождения: жёлтый хром (подложка под роспись), искусственный малахит, искусственный ультрамарин, свинцовый сурик. Первоначальный колорит орнамента был ярким, контрастным, построенным на соотношениях чистых цветов: красного, жёлтого, синего, зелёного, белого. Композиционно лопасть разбита на три горизонтальных и три вертикальных ряда так, что крайние, более узкие ряды образуют своеобразную рамку. Главными мотивами росписи являются большие розетки с полукружиями и изображения дерева, расположенные вдоль вертикальной оси. Орнамент складывается из простых геометрических элементов: треугольники, волнистые и ломаные линии, круги и полукруги. Верхний ряд занимают условно изображённые птицы. На внутренней стороне в самом основании лопасти помещено крохотное силуэтное изображение пряжи. Примечательно, что декор обеих сторон лопасти практически равнозначен; обычно внутренняя сторона там, где помещалась кудель, имела более простую роспись или не имела её вовсе. Краски наложены заливками или короткими пастозными мазками по предварительно сделанной разметке. Иногда (на изображениях птиц) тонкие чёрные линии разметки приобретают роль контура и рисунка. Завершающим этапом росписи была белильная обводка геометрических элементов розеток и крупных листьев. Расписанная прялка была покрыта олифой золотистого оттенка.

Состояние экспоната на момент начала реставрационных работ было неудовлетворительным: красочный слой имел многочисленные шелушения и утраты, а прялка в целом покрыта толстым слоем загрязнённой сгрибленной олифы. В процессе бытования первоначальная олифа потемнела и загрязнилась, местами покрытие стёрлось до красочного слоя или

¹⁷ Государственный Русский музей. Русские прялки. Автор текста Н. Тарановская. СПб., 2001.

¹⁸ Государственный Русский музей. Народное искусство. Исследования и материалы. Сост. И.Я. Богуславская. СПб., 1995.

было утрачено вместе с ним (на нижней части лопасти, обращенной к пряхе, и на боковых кромках). Позже прялку вновь покрыли ещё более толстым слоем олифы, причем поверх старого загрязнённого слоя. Высыхание нового покрытия, видимо, проходило медленно, из-за чего к нему прилипло много копоти, растительных волокон, домашней пыли и песка. Данный слой также протёрся в вышеуказанных местах. Общим итогом является неравномерная, толстая, сгребившаяся корка разновременных олиф и загрязнений тёмно-коричневого цвета, сильно искажающая цвета и полностью скрывающая элементы росписи, выполненные белилами. Многие краски, лежащие под олифой, изменили свой цвет: синий и ярко-зелёный казались почти чёрными, белила, лежащие на подложке из жёлтого хрома, вовсе изменили свой цвет на красно-коричневый. Кроме естественных разрушений, на нижних углах внутренней стороны лопасти сделано два пробных «раскрытия», результатом которых стали потёртости орнамента, написанного синей краской, и утрата белильных элементов росписи. Положительным в данной ситуации можно считать то, что ввиду неудовлетворительного результата пробной расчистки дальнейшая промывка прялки не проводилась. Причина подобного поведения, возможно, объясняется тем, что орнамент, лежащий в угловых сегментах, представляющий собой два горизонтальных ряда ломаной зигзагообразной линии и находящийся под тёмным слоем олифы, ошибочно приняли за текст. В данном случае перед нами факт непрофессионального подхода к реставрации данного рода памятников, технический и художественный уровень которых специфичен и, зачастую, примитивен. В связи с тем, что прялка является не только памятником декоративно-прикладного искусства, но и предметом крестьянского быта, её реставрация представляет собой совершенно особый, своеобразный комплекс проблем¹⁹.

Сначала весь аварийный красочный слой был укреплен 3 % мездровым клеем, после чего проводились остальные реставрационные мероприятия. Визуальное изучение материалов и техники исполнения росписи, отработка методов раскрытия и осуществление контроля качества проводимых работ велось с помощью бинокулярного микроскопа МБС-10 при увеличениях 8-32 крат. Работа проводилась автором статьи под руководством реставратора высшей категории Е.М.Кристи.

Первым и главным принципом в реставрации данной прялки стало удаление слоя загрязнений и *утонышение* олифы, так как полное удаление её сразу невозможно без повреждения фактуры слабого красочного слоя. Более того, сам цвет олифы является главным слагаемым колорита росписи. Поэтому в большинстве случаев олифа утоньшалась до получения золотистого оттенка. Там, где олифная плёнка утрачена или сильно истончена, проводилось только удаление наслоений копоти и грязи.

Пробные раскрытия делались в местах наилучшей сохранности живописи и покровного слоя в верхней части внутренней стороны лопасти. Первые пробы показали, что чистые органические растворители и их смеси для раскрытия не подойдут. Сложный характер загрязнений не позволял равномерно утоньшать олифу, которая в первую очередь растворялась между сгребливаниями. Таким образом, были опробованы пинен, этанол, этилцеллозольв, толуол в различных пропорциях и комбинациях. Предложенный руководителем состав смеси, содержащий в своём составе воду, ПАВ и органические растворители, должен обладать комплексным воздействием на подобные сгребливания. Дальнейший подбор велся с учётом последних требований. Компоненты смеси подбирались путём проб по следующему принципу: скорость размягчения олифы должна быть медленнее скорости размягчения загрязнений. Раскрытие велось смесью следующего состава (объёмные части):

Вода 25

«Прогресс» 2,5

Глицерин 0,5

¹⁹ Народное искусство в усадьбе Гальских. Сост. Н.А. Шестакова, М.Н. Шаромазов. М., 2009.

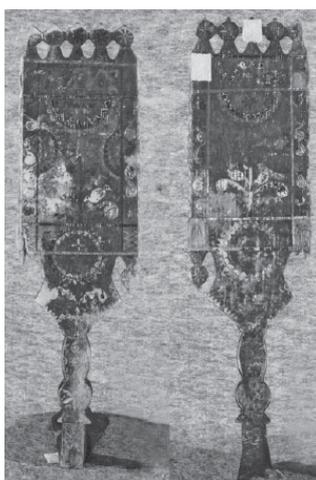
Толуол 10

Изопропанол 3,5

Этилцеллозольв 2,5

Раскрытие велось в два этапа: на первом этапе при помощи компресса, смоченного данным составом, сгребливания размягчались и срезались скальпелем. В зависимости от плотности корки операция могла проводиться один или два раза. Второй этап раскрытия, представляющий собой механическое выравнивание олифы и довыборку сгребливания микроскальпелями при постоянном подмачивании тем же составом, проводился спустя значительный промежуток времени (3–4 часа), который был необходим для стабилизации олифного слоя. Подобная схема работы обусловлена несколькими факторами – состав, давая медленное набухание слоя загрязнённой олифы, размягчал также и тонкие покровные слои между буграми сгребливания. Кроме того, применение тампона как инструмента раскрытия в большинстве случаев исключалась довольно глубокой фактурой древесины, которая была слегка протёрта грунтовочной краской жёлтого цвета. Поэтому выборка олифы из рельефа древесины проводилась при помощи микроинструментов с различной формой лезвия. И главное: поэтапное раскрытие – это возможность отслеживания скрытых элементов орнамента, написанных жидкой краской, невидимых под слоем старой олифы. Именно по этой причине были бесследно утрачены части орнамента в угловых сегментах лопасти, о которых упоминалось в начале статьи. Работа осложнялась также наличием песка как в толще покровных слоев, так и в текстуре дерева, из-за чего инструмент, изготовленный из хирургической стали, быстро тупился. Для работы был поэтому изготовлен специальный инструмент из высокоуглеродистой стали.

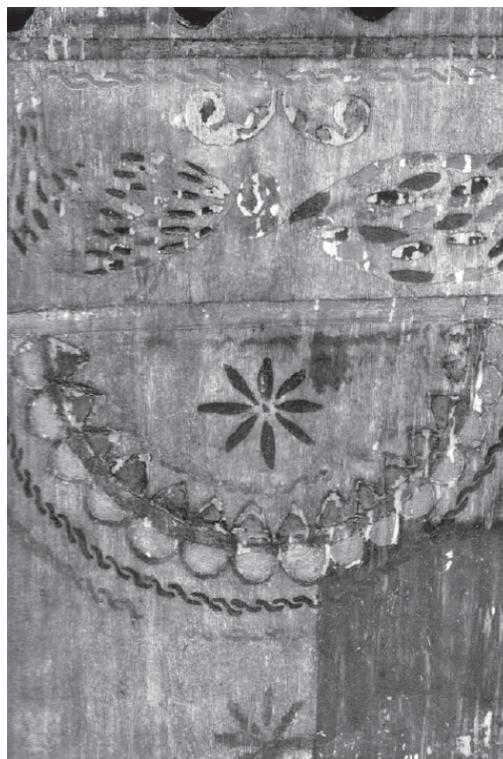
В заключение можно сказать, что работа с расписными предметами крестьянского быта требует не менее скрупулёзного подхода, чем станковая живопись. Перед началом работ важно изучить специфику техники и технологии живописи, её старения и разрушения. Особенное внимание следует обратить на покровный слой и наслоения стойких поверхностных загрязнений, состав которых не позволяет проводить грамотного раскрытия без использования микроскопного контроля. Составы связующих красок и защищающих живопись покрытий пока мало изучены, поэтому выбор растворителя и метода расчистки является наиболее ответственной частью реставрационных работ.



1. Прялка. XIX век. Лицевая и оборотные стороны до реставрации. Музей фресок Дионисия в Ферапонтове



2. Прялка. XIX век. Лицевая и оборотные стороны после реставрации. Музей фресок Дионисия в Ферапонтове



3. Прялка. XIX век. Деталь оборотной стороны в процессе реставрации. Музей фресок Дионисия в Ферапонтове

Е.И. Силин
Ферапонтов монастырь в 1920 году

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.