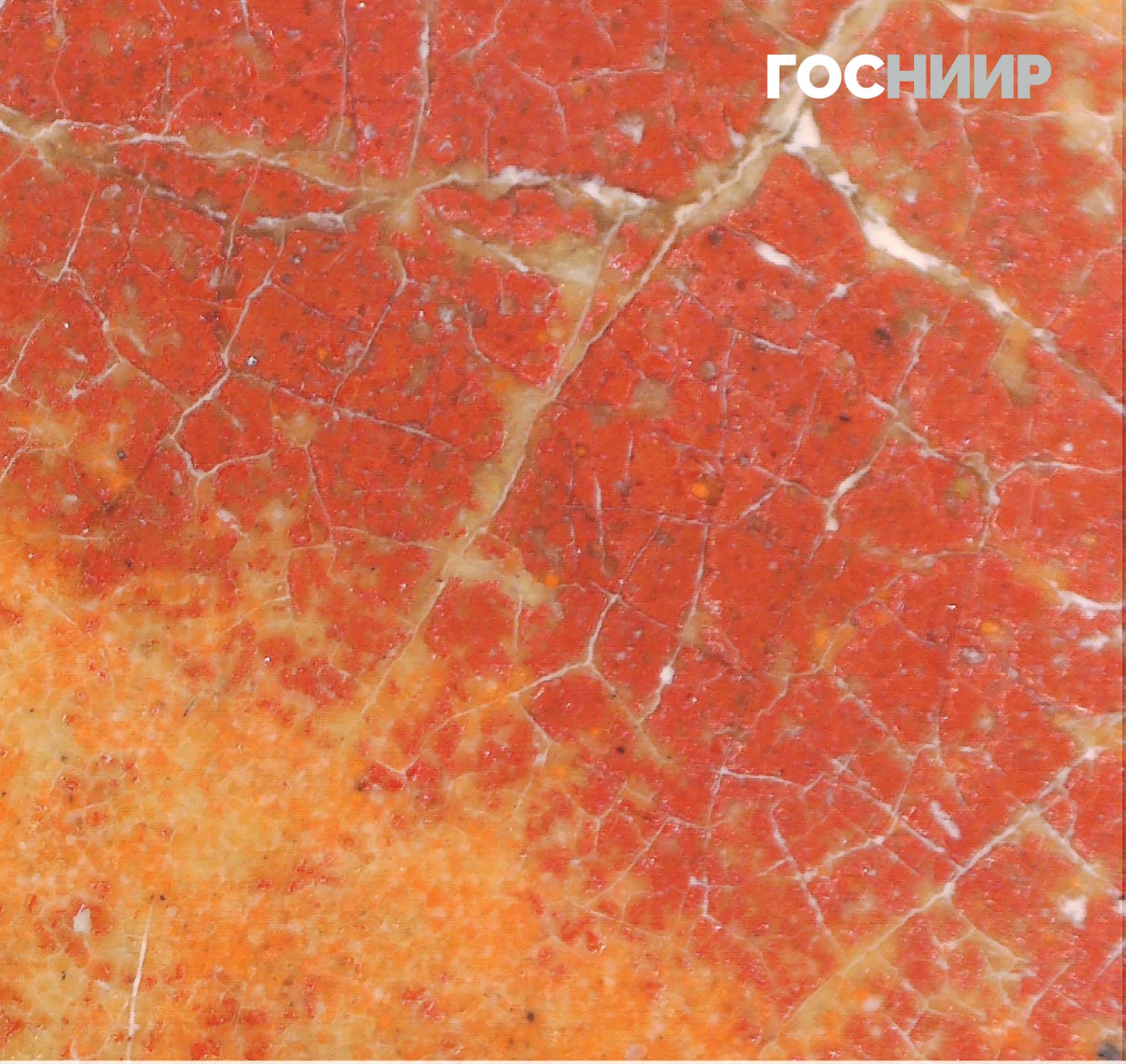


ГОСНИИР

Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение.

Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

№3 2024

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ РЕСТАВРАЦИИ» (ФГБНИУ «ГОСНИИР»)

Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение.

Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

Международное сетевое рецензируемое научное издание

№3 2024

МОСКВА 2024

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

THE STATE RESEARCH INSTITUTE FOR RESTORATION

Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение.

Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

An international peer-reviewed online scientific journal

No 3 2024

MOSCOW 2024

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:

Д. Б. Антонов

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА:

А. С. Макарова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

А. Н. Балаш, В. В. Баранов, С. И. Баранова, Г. И. Вздорнов, В. Г. Гагарин, М. Ф. Дубровин, В. В. Игошев, С. С. Ипполитов, С. А. Кочкин, А. В. Кыласов, Л. И. Лифшиц, Т. К. Мкртычев, А. В. Окороков, С. А. Писарева, И. Н. Проворова, И. Г. Равич, Н. Л. Ребрикова, Н. В. Синявина, С. В. Филатов, Н. Е. Шафажинская, О. В. Яхонт.

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ РЕДАКЦИИ:

О. Г. Кирьянова

РЕДАКТОР:

Г. И. Герасимова

Выходит 4 раза в год

Адрес редакции:
107014, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44 стр. 1
e-mail: journal@gosniir.ru
Сайт: http://www.journal-gosniir.ru/
Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ. № ФС77-82901 ОТ 14.03.2022
ISSN 2782-5027

© ФГБНИУ «ГОСНИИР», 2024
© Авторы статей, 2024

EDITOR-IN-CHIEF:

Dmitriy B. Antonov

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF:

Anastasia S. Makarova

EDITORIAL BOARD:

A. N. Balash, V. V. Baranov, S. I. Baranova, G. I. Vzdornov, V. G. Gagarin, M. F. Dubrovin, V. V. Igoshev, S. S. Ippolitov, S. A. Kochkin, A. V. Kylasov, L. I. Lifshic, T. K. Mkrtychev, A. V. Okorokov, S. A. Pisareva, I. N. Provorova, I. G. Ravich, N. L. Rebrikova, N. V. Sinyavina, S. V. Filatov, N. E. Shafazhinskaya, O. V. Yahont.

EXECUTIVE SECRETARY:

O. G. Kiryanova

EDITOR:

G. I. Gerasimova

Quarterly journal

Address:
44-1, Gastello St., Moscow, Russia, 107014
e-mail: journal@gosniir.ru
Web-site: http://www.journal-gosniir.ru/
Mass media registration certificate EL. № FS77-82901 from 14.03.2022
ISSN 2782-5027

© The State Research Institute
for Restoration, 2024
© Article authors, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Воспоминания о Ю. И. Гренберге 7

Антонов Д. Б.
Обращение к читателям 7

Бурый В. П.
Памяти Юрия Израилевича Гренберга 8

Косолапов А. И.
Ю. И. Гренберг 4.01.1926 – 12.01.2023 In memoria 9

Римская-Корсакова С. В.
Памяти Ю. И. Гренберга 10

Яхонт О. В.
Становление научно-технологических исследований в ГОСНИИР (памяти Юрия Израилевича Гренберга) 12

Беккер А. О., Дубровин М. Ф.
Типы выпуклых клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже», содержащих знак Поставщика высочайшего двора, представленные в Базе данных ГОСНИИР (Часть 2) 16

Денисов Д. В.
История изучения древнерусской монументальной живописи естественнонаучными методами в ГОСНИИР 30

Евсеева Л. М.
Лаборатория физико-химических исследований ГОСНИИР и Музей имени Андрея Рублева: годы сотрудничества 46

Кадикова И. Ф., Морозова Е. А., Колпакова О. В.
Исследование красочного слоя и грунта икон центрального иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря 65

Кирьянова О. Г.
Резные иконы из перламутра в собрании Церковного историко-археологического музея Костромской епархии 89

CONTENTS

Remembering Yury I. Grenberg 7

Antonov D. B.
Address to Readers 7

Buryi V. P.
In Memory of Yury I. Grenberg 8

Kosolapov A. I.
Yu. I. Grenberg 4.01.1926 – 12.01.2023 In Memoria 9

Rimskaya-Korsakova S. V.
In Memory of Yu. I. Grenberg 10

Yakhont Oleg V.
Establishing of the Scientific Technological Research at The State Research Institute for Conservation (in memory of Yuri Izrailevich Grenberg) 12

Bekker A. O., Dubrovin M. F.
Types of Convested Name Stamps of the Moscow Branch of the Company "K. Faberge", Containing the Sign of the Supplier of the High court, Presented in The State Research Institute for Restoration Database (Part 2) 16

Denisov D. V.
The History of the Study of Old Russian Monumental Paintings by Scientific Methods at The State Research Institute for Restoration 30

Evseeva L. M.
The State Research Institute's for Restoration Physicochemical Laboratory and The Andrei Rublev Museum: Years of Cooperation 46

Kadikova I. F., Morozova E. A. , Kolpakova O. V.
Study of the Paint Layer and Ground of Icons of the Central Iconostasis of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Monastery 65

Kiryanova O. G.
Carved Mother-of-pearl Icons in the Collection of the Church Historical and Archaeological Museum of the Kostroma Diocese 89

ВОСПОМИНАНИЯ О Ю.И. ГРЕНБЕРГЕ

Уважаемые читатели!

Этот номер журнала открывает серия мемуаров, посвященных памяти выдающегося исследователя и одного из старейших сотрудников ГОСНИИР — Юрия Израилевича Гренберга.

Ю. И. Гренбрег работал в институте с 1959 по 2023 г., последовательно занимая должности ученого секретаря, заведующего отделом научной информации и переводов, заместителя директора по научной работе, заведующего лабораторией физико-химических исследований, ведущего научного сотрудника.

Сложно перечислить все профессиональные достижения Ю. И. Гренбрега. Отмечу, однако, что именно он в 1960 г. создал первое в СССР научное издание, посвященное вопросам исследования, реставрации и консервации художественных ценностей. Данное издание, ранее носившее название «Сообщения ВЦНИЛКР», выходит и сегодня — в виде нашего электронного журнала «Художественное наследие: Исследования. Реставрация. Хранение. Art Heritage. Research. Storage. Conservation».

Уверен, что большинство наших читателей помнит Ю. И. Гренберга как создателя лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР и основоположника концепции химико-технологических исследований произведений живописи как метода их атрибуции. Ю. И. Гренберг — автор многочисленных публикаций, среди которых учебные пособия и монографии «От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи» (2003 и 2004), «Краски XX века и экспертиза произведений масляной живописи» (2010), «Анатомия русского авангарда» (2017) и многие другие.

В данном номере мы также посчитали возможным опубликовать отдельные статьи, материалы которых были впервые представлены научному сообществу в виде докладов на конференции, посвященной памяти Юрия Израилевича, которая прошла в стенах ГОСНИИР в октябре 2023 года.

Директор ГОСНИИР, Главный редактор журнала
Д. Б. Антонов

В. П. Бурый

ПАМЯТИ ЮРИЯ ИЗРАИЛЕВИЧА ГРЕНБЕРГА

Он был старше меня по возрасту, ярче как личность, масштабнее как ученый. Когда я появился во ВЦНИЛКР в 1971 году, я был начинающим реставратором-практиком и, по существу, понятия не имел о содержании настоящей научной деятельности. Постепенно у меня вырисовывались представления об уровне специалистов, которые окружали на новом месте работы. И в первую очередь я должен упомянуть Ю. И. Гренберга, Г. А. Кошеленко, Л. А. Лелекова, В. В. Филатова, Г. З. Быкову, А. В. Иванову.

Я сразу был поражен глубиной и обстоятельностью научных публикаций Юрия Израилевича. Он взял на себя большой труд: проработку и систематизацию накопившихся сведений о технике и технологии различных родов живописи, а также о сложившихся методах их исследования. И он делал эту работу много лет, фактически посвятил ей всю свою жизнь. Теперь уже становится ясно: это был огромный подвижнический труд… Много поколений художников и реставраторов будут обращаться к его книгам и статьям, черпая в них факты, всесторонне исследованные и аргументированно изложенные.

Во ВЦНИЛКР — ВНИИР многие отделы (в том числе и наш — монументальный) были разбросаны по Москве, профессиональные контакты были затруднены. И впечатление о Юрии Израилевиче как о личности и ученом сложилось у меня не сразу. Читая его публикации, я ощущал, что это целостный и непреклонный в достижении своих научных целей человек. Комплексное и доскональное исследование какой-либо проблемы или какого-либо объекта было характерно для него — достаточно назвать живопись церкви Рождества Богородицы в армянской Ахтале, фрагменты росписей XI века «Константин и Елена» в Софийском соборе Великого Новгорода и других памятников. Мне довелось быть с Юрием Израилевичем в многодневной командировке в Болгарии в 1984 году. Осталось впечатление о поездке как простом и светлом событии, и не в последнюю очередь это впечатление сложилось потому, что рядом был Юрий Израилевич Гренберг.

Сведения об авторе:

Бурый Владимир Прокофьевич — художник-реставратор высшей категории, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, ФГБУ ВО «РГХПУ им. С. Г. Строганова», преподаватель
Российская Федерация, 125080, г. Москва, Волоколамское ш., д. 9
E-mail: nat.bor1971@yandex.ru

Buryi Vladimir P. — PhD in Art Studies, restorer of the highest category, Professor, Honored Artist of Russia, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, teacher
9, Volokolamskoe highway, Moscow, 125080, Russian Federation
E-mail: nat.bor1971@yandex.ru

А. И. Косолапов

Ю.И. ГРЕНБЕРГ 4.01.1926 – 12.01.2023
IN MEMORIA

Музейная наука России понесла невосполнимую утрату — ушел из жизни Юрий Израилевич Гренберг. Нам, друзьям и ученикам трудно писать воспоминания, трудно отделить личные чувства и мысли от слов, которые важно прочитать людям, мало его знавшим. Тем не менее, я полагаю своим профессиональным и личным долгом написать эти строки.

Я познакомился с Юрием Израилевичем Гренбергом в далеком 1972 году, будучи начинающим сотрудником Государственного Эрмитажа. В те годы он был создателем и заведующим Лабораторией физико-химических исследований во ВНИЛКР и по праву считался пионером в области научно-технических исследований произведений искусства в нашей стране. Нужно сказать, что тогда Ю. И. Гренбергу удалось создать лучшую лабораторию музейного типа в России. Он собрал коллектив, состоявший из специалистов разных профилей, имена которых впоследствии стали общеизвестными в нашей области знаний. Среди этих людей нельзя не упомянуть М. П. Виктурину, В. П. Голикова, Л. А. Музеус, В. А. Бирштейна, Т. И. Берлин, М. М. Наумову, С. А. Писареву и многих других. Каждый из них достоин отдельного очерка вне рамок настоящего воспоминания.

Старые специалисты до сих пор помнят выпуски «Сообщений ВЦНИЛКР», всегда содержащие интересные публикации, а монография Гренберга «Технология станковой живописи» (М., 1982) многие годы была настольным учебником и справочником для всех музейных технологов России. Трудно переоценить его вклад в изучение источников по истории технологии и художественных материалов. Книги «Свод письменных источников по технике древнерусской живописи… в списках XV–XIX вв.» (СПб., 1995), «Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, производство» (М., 2010), «Анатомия русского авангарда» (М., 2017) привнесли много нового справочного материала, безусловно, полезного в работе музейных экспертов.

В течение жизни судьба много раз дарила мне встречи с Юрием Израилевичем. В памяти навсегда остались дни, проведенные вместе в моей квартире в Ленинграде перед защитой его докторской диссертации в Академии Художеств, совместная поездка на конференцию в Чехословакию и многое другое. С благодарностью вспоминаю его советы и отзыв на мою книгу «Физические методы исследования произведений искусства», отзыв на мою диссертацию. Человеческая благожелательность и, иногда, мягкая, но конструктивная и полезная критика отличали Ю. И. Гренберга, которого я бы назвал ученым и человеком «с большой буквы».

Горько сознавать, что Юрия Израилевича с нами больше нет. Увы, жизнь так устроена, что люди уходят. Но в памяти близких и друзей образы не стираются. В моей памяти Ю. И. Гренберг останется навсегда.

Сведения об авторе

Косолапов Александр Иосифович — кандидат технических наук, Государственный Эрмитаж, заведующий отделом научно-технической экспертизы произведений искусства
Российская Федерация, 190000, Дворцовая набережная, 34
E-mail: kosolapov.ai@hermitage.ru

Kossolapov Alexander I. — Ph.D., The State Hermitage Museum, Head of the Department for Scientific Examination / Authentication of Works of Art
34, Dvortsovaya nab., St. Petersburg, 190000, Russian Federation
E-mail: kosolapov.ai@hermitage.ru

С. В. Римская-Корсакова

ПАМЯТИ Ю. И. ГРЕНБЕРГА

В октябре 1970 года я пришла в Русский музей, чтобы попроситься в ученики к реставраторам-иконникам (перед тем я успела испортить дома пару старых икон, начитавшись романтического В. Солоухина). Однако, Евгений Константинович Кроллау — он был тогда Главным хранителем — предложил мне организовать в музее рентгеновскую лабораторию. В пользу моей кандидатуры с его точки зрения было не мое техническое образование, а тот факт, что муж мой был заведующим лабораторией в Радиевом институте. Кроме того, наличие двух детей предполагало, что в декрет я больше не пойду.

Посоветовавшись с мужем и заручившись его поддержкой, я согласилась на предложение Кроллау. Он объяснял, что музейная коллекция икон и картин хранит удивительные тайны, которые раскроются с помощью рентгеновских лучей.

Надо сказать, что периодически, когда возникала острая необходимость, музей приглашал из Эрмитажа рентгенологов. Под самой крышей в помещении без окон, где проводилась фотосъемка, размещалась и древняя рентгеновская установка, невесть откуда привезенная. Конечно, никакого паспорта или разрешения на съемку не было.

К счастью, у меня хотя бы был допуск к работе с высоковольтным оборудованием. Первым делом меня отправили на стажировку в Москву в ВХНРЦ им. Грабаря под крыло к Л.И. Большаковой. Именно от нее я услышала о Ю.И. Гренберге.

Какое счастье, что уже в 1968 году он начал публиковать в сборниках ВЦНИЛКР свой цикл статей о научно-технических исследованиях произведений искусства. Как авторитетно и компетентно прозвучал его голос! Такая эрудиция, ясность и полнота изложения не могли оставить никого равнодушным. Дело, за которое Гренберг так горячо ратовал, было новым и требовало своих пропагандистов. Как убежденно он писал о том, что «каждый музейный работник — реставратор, хранитель, историк искусства — должен не только иметь представление о возможностях… научно-технического исследования, но и знать, в каких случаях и с какой целью их можно или необходимо применять» (Сообщения ВЦНИЛКР. №21. 1968. С. 3).

Трудно представить, в какой растерянности я находилась, принимаясь за такое новое дело. С чего начать? В какую сторону смотреть? Кого слушать? Ю.И. Гренберг и явился тем компасом, стрелка которого всегда неукоснительно смотрела в правильную сторону. Он опирался в своих публикациях на опыт виднейших исследователей, давно использовавших в музейной работе научно-технические методы. Перечень прочитанной литературы поражал воображение. Гренберг постоянно учился сам и побуждал к этому других. Из моря статей, сообщений, монографий он выбирал лучшее и необходимейшее. Кроме того, Юрий Израилевич подробно рассматривал и все практические случаи использования на наших отечественных примерах. Это и были наши университеты! А какое счастье было достать книгу Б. Сланского или обзавестись собственным экземпляром Беленького и Рискина! Мы начинали в другую эпоху, когда не было Интернета…

Ю.И. Гренберг побывал у нас в гостях, когда мы уже превратились из рентгеновской сначала в физическую лабораторию, а затем и в отдел технологических исследований. Дружба с Радиевым институтом им. Хлопина, прямо скажем, не была бесплодной. Конечно, то, что к нам попадало, не было последним достижением науки, но все-таки мы сильно продвинулись.

Однако, Юрий Израилевич обратил внимание не на нашу техническую оснащенность. Он заметил, что мы находимся в чрезвычайно удачном положении, так как находимся физически рядом с мастерской реставрации живописи, а через площадку — с фондами музея. Мы имели доступ к главному сокровищу — эталонам, подписанным и датированным, — и могли со временем создать уникальную базу данных.

Этим мы и занимаемся последние 10 лет, с благодарностью вспоминая нашего первого учителя Юрия Израилевича Гренберга. Светлая ему память!

Сведения об авторе

Римская-Корсакова Светлана Викторовна — ФГБУК «Государственный Русский музей», ведущий специалист по технологическим исследованиям отдела технологических исследований
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4
E-mail: info@rusmuseum.ru

Rimskaya-Korsakova Svetlana V. — The State Russian Museum, leading specialist in technological research of the Scientific Research Department
4, Inzhenernaya St., Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation
E-mail: info@rusmuseum.ru

О. В. Яхонт

СТАНОВЛЕНИЕ НАУЧНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ГОСНИИР (ПАМЯТИ ЮРИЯ ИЗРАИЛЕВИЧА ГРЕНБЕРГА)

На 98-м году ушел из жизни Юрий Израилевич Гренберг — выдающийся отечественный исследователь произведений станковой и монументальной живописи. После окончания Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова в 1959 году он поступил в недавно созданную Всесоюзную Центральную научно-исследовательскую лабораторию консервации и реставрации (ВЦНИЛКР) Министерства культуры СССР. Начинал свою деятельность ученым секретарем. С 1968 года стал руководителем Отдела научной информации и переводов. Был заместителем директора по научной работе. С 1971 года, после защиты кандидатской диссертации, посвященной технико-технологическим исследованиям произведений станковой живописи с целью ее изучения, экспертизы и атрибуции, он возглавил Лабораторию физико-химических исследований, которой руководил практически до последних дней своей жизни (хотя с 2011 г. перешел в ведущие научные сотрудники). В 1986 году защитил докторскую диссертацию по истории технологии станковой живописи. Он активно выступал на отечественных и международных конференциях, был их координатором. В ряде вузов читал лекции для будущих специалистов музейного и реставрационного дела. Все годы работы в нашем учреждении — Государственном научно-исследовательском институте реставрации — Юрий Израилевич был активным и заинтересованным человеком в деятельности не только своей лаборатории, но и всей организации.

В возглавляемом им вначале отделе научной информации и переводов осуществлялся сбор материалов о проведенных реставрационных работах и исследованиях произведений искусства в прошлом и настоящем нашей страны. Помимо этого, сотрудники отдела (среди них были переводчики с европейских языков) выявляли зарубежные публикации по данной проблеме, переводили и часть из них публиковали в специально созданных регулярных «Сообщениях ВЦНИЛКР» (ныне «Художественное наследие»), членом редакции которых Ю. И. Гренберг был все годы. В сборниках этого издания специалисты постоянно информировались о наиболее важных реставрационных работах, научных исследованиях, их методах, разработке и внедрении новых материалов. В ряде публикаций были представлены переводы средневековых западноевропейских и византийских текстов по технологии живописи. В нескольких сборниках было опубликовано (утвержденное ИКОМом) учебное пособие Г. Дж. Плендерлайта (Г. Дж. Плендерлиса) «Консервация древностей и произведений искусства», суммировавшее методические и практические данные по консервации и реставрации. Публиковались материалы отечественных и международных реставрационных конференций. Все эти сведения расширяли знания отечественных специалистов, значительно повышали научный и практический уровень представлений о современных требованиях в области научных исследований, консервации и реставрации.

В результате публикации огромной научной информации естественно определился вопрос о необходимости формирования Лаборатории физико-химических исследований. Руководство подразделением было поручено Юрию Израилевичу как наиболее заинтересованному и информированному специалисту в этой области. В самом начале деятельность Лаборатории сопровождалась скептическими

замечаниями как среди искусствоведов, так и реставраторов. Их консервативная позиция объяснялась традиционными привычками опираться лишь на мнения, рекомендации и атрибуции (часто субъективных) авторитетных мэтров. Для них главными авторитетами были Д. Морелли, Б. Бернсон, М. Фридлендер, их методы и атрибуции. В основе оценок произведений искусства, их качества и подлинности многие столетия были приняты эстетические критерии.

Поэтому неожиданными, но важнейшими стали высказанные во второй половине XIX века положения мюнхенского ученого Макса Петенкофера о необходимости рассматривать произведение искусства не только с традиционной эстетической позиции, но и как исторического материального предмета. Вследствие этого (по его мнению) с целью познания этого предмета и атрибуции произведение искусства должно также подлежать необходимым естественнонаучным исследованиям, изучениям, оценкам материальной структуры и тщательным документированиям полученных данных. Правота положений М. Петенкофера вскоре получила поддержку в открытии, применении и результатах рентгеновских, инфракрасных, ультрафиолетовых, химических и иных исследований, опровергнувших ряд эстетических атрибуций.

В ряде стран (Германии, Великобритании, СССР и др.) в то время начали формироваться химические лаборатории по исследованию материалов художественных произведений. В нашей стране в 1920–1930-е годы был создан Институт археологической технологии при Российской Академии истории материальной культуры (ИАТ–ИИТРАИМК), просуществовавший недолго и уничтоженный — как идеологически не соответствующий советской власти — в 1937 году. К сожалению, несмотря на множество полученных важных научных результатов, необходимость таких исследовательских работ с трудом утверждалась в консервативной музейной и реставрационной области. Лишь успешное разоблачение некоторых фальшивых картин, массово производимых в конце XIX – первой половине XX века, вынудили активизировать проведение необходимых естественнонаучных исследований.

Хотя в них в указанный период принимали участие выдающиеся ученые-энтузиасты Европы и России — В. Освальд, А. Лаури, Г. Гаспарец, Ф. Шеффер, Д. Киплик, В. Вайсенберг, Д. Менделеев, В. Щавинский, В. Фаворский, С. Потапов, А. Рыбников и многие другие, — необходимость постоянной систематической деятельности в этом направлении долго оставалась дискуссионной. Объяснялось это не только скептицизмом общества, но и необходимостью значительных затрат на оборудование и подготовку особого рода специалистов. Трудность заключалась также в разработке новых методик, формировании значительного банка данных о подлинных и фальшивых произведениях искусства, создаваемого на практике в течение большого времени. Скоротечных результатов, ожидаемых неспециалистами, подобные исследования не могли дать. Поэтому значительные успехи в этой области в ряде стран происходят лишь во второй половине XX века.

Для организации и стабильной работы такой лаборатории огромное значение имеет руководство знающего, увлеченного и настойчивого человека, который смог бы сформировать необходимый коллектив специалистов и успешно вести его в прокладывании пути познания неизвестного. В нашей стране в 1960-е годы таким оказался Юрий Израилевич Гренберг. На начальном этапе деятельность его и сотрудников Лаборатории вызывала в искусствоведческой среде иронические замечания. Но прошли годы, и коллектив руководимой им лаборатории за более

чем полсотня лет активной деятельности смог осуществить изучение и атрибуцию огромного числа произведений искусства из музеев и частных собраний. Результаты этих работ, апробированные методы были опубликованы во множестве научных статей и фундаментальных монографий. Автором был Ю. И. Гренберг и его коллеги. Эти книги стали настольными пособиями для музейных работников, научных сотрудников, реставраторов и коллекционеров. Среди изданий: «Технология станковой живописи. История и исследования», «Секреты живописи старых мастеров», «Греческие и южнославянские ерминии и типики в списках XV–XIX вв. о технологии иконописи, настенной живописи и рукописной книги», «Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв.», «От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи», «Краски XX века и экспертиза произведений масляной живописи», «Анатомия русского авангарда» и другие.

Мое знакомство с Юрием Израилевичем произошло в начале 1960-х годов, когда Виктор Васильевич Филатов, преподававший в МГУ курс техники произведений изобразительного искусства, познакомил нас — студентов — с рядом отделов ВЦНИЛКР. Помимо этого, удавалось тогда посещать некоторые реставрационные конференции, на которых я слышал доклады Ю. И. Гренберга; читать опубликованные статьи. Меня со студенческих лет интересовали проблемы технологии произведений искусства, методы их исследований и атрибуции. Позднее, работая в нашем институте, я не только слышал Юрия Израилевича на Ученом совете и конференциях, но и неоднократно беседовал с ним о различных, интересующих меня, проблемах. С некоторыми сотрудниками этого отдела — Майей Марковной Наумовой, Владимиром Алексеевичем Ивановым, Владимиром Сергеевичем Окуньковым — у меня сложились долголетние дружеские личные и творческие отношения. Помимо обсуждения различных тем, связанных с технологией и исследованием произведений искусства, они помогали консультациями и проведением анализов в отдельных моих реставрационных работах. Наиболее значительная помощь была связана с реставрацией белокаменной скульптурной иконы Святого Георгия 1464 года. Результаты этих анализов нередко обсуждались в присутствии Юрия Израилевича. При этом он был всегда заинтересован, хотя стремился в общении быть сдержанным; увлекался проблемой, ее решением, выдавая свою любознательность. Особенно это было заметно на Ученом совете при обсуждении результатов различных исследовательских работ. Тогда иногда проявлялось его критическое видение, нередко соединенное с ироничностью, сомнением. Ему было присуще чувство тонкого юмора. Но порой на Ученом совете он активно вступал в спор, отстаивая какие-то важные и принципиальные вопросы, или не соглашаясь с решением руководства. Его доводы были не только аргументированы, но и эмоционально высказаны, что нередко раздражало начальство. Чаще всего находил поддержку, вызывая досаду руководителей.

Как ученый и исследователь Ю. И. Гренберг был цельным, сосредоточенным человеком, постоянно работающим над поставленными проблемами, которые смог успешно решить в течение своей большой жизни. В последние десятилетия он стал достаточно авторитетен не только в ГОСНИИР, но и среди музейного и реставрационного сообщества. Научный и практический вклад Юрия Израилевича и руководимого им коллектива Лаборатории огромен и перспективен. Сделанное в течение более шестидесяти трех лет работы в нашем институте должно достойно быть оценено коллективом. Я считаю, долгую память о нем необходимо утвердить

проведением регулярных научных конференций по исследованиям и атрибуции произведений изобразительного искусства, на которые целесообразно приглашать заинтересованных специалистов России и других стран. Конференции в честь выдающегося исследователя и организатора этих работ должны носить название «Гренбергские чтения». Таким образом мы сможем определить свое понимание его роли и научного вклада в дело развития отечественной музейной и консервационно-реставрационной деятельности, дать достойную им оценку.

Сведения об авторе

Яхонт Олег Васильевич — кандидат искусствоведения, академик Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств РФ, Почетный реставратор г. Москвы, художник-реставратор высшей категории, ФГБНИУ «ГОСНИИР», ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации монументальной скульптуры
Российская Федерация, 107014, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
E-mail: natalyafomina@yandex.ru

Yakhont Oleg V. — Ph.D. in Art Studies, Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Honorary restorer of Moscow, restorer of the highest category, The State Research Institute for Restoration, leading researcher of the Department of Scientific Restoration of the Outdoor Sculpture
44-1, Gastello str., Moscow,107014, Russian Federation
E-mail: natalyafomina@yandex.ru

А. О. Беккер, М. Ф. Дубровин

ТИПЫ ВЫПУКЛЫХ КЛЕЙМ-ИМЕННИКОВ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ФИРМЫ «К. ФАБЕРЖЕ», СОДЕРЖАЩИХ ЗНАК ПОСТАВЩИКА ВЫСОЧАЙШЕГО ДВОРА, ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В БАЗЕ ДАННЫХ ГОСНИИР (Часть 2)

Информация, опубликованная в статье, полезна при проведении исследований, связанных с экспертизой и атрибуцией изделий декоративно-прикладного искусства из драгоценных металлов. Исследуются еще четыре типа выпуклых клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже», представленных в базе данных Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР), у которых в одном пуансоне объединены фамилия владельца — Карла Фаберже — и знак Поставщика Высочайшего Двора. Этим типам именников мы присвоили названия «Тип 3» – «Тип 6». Основное внимание уделяется сравнительному анализу оттисков клейм именников этих типов, что позволяет отличать подлинные клейма-именники фирмы «К. Фаберже» от фальшивых. Значительное внимание уделяется тому, как состояние оттиска клейма на предмете определяется условиями его простановки, декоративной обработкой поверхности, на которой оно проставлено, а также бытованием изделия. Статья имеет практическую ценность как для сотрудников музеев — хранителей изделий декоративно-прикладного искусства из драгоценных металлов, так и для специалистов, занимающихся экспертизой и атрибуцией подобных изделий. В статье также сравниваются фотографии оттисков именников «Тип 3» – «Тип 6» из базы данных ГОСНИИР с опубликованными в открытых литературных источниках. Информация, исследованная в статье, полезна как в научном плане (публикация фотографий оттисков клейм в хорошем качестве, возможность проведения их сравнительного анализа), так и в практическом (выявление фальшивых клейм). Авторы также показывают, что плохо сохранившееся или непривычно выглядящее клеймо далеко не всегда является фальшивым.

Ключевые слова: база данных, Московское отделение фирмы «К. Фаберже», клейма-именники, типы клейм-именников, подлинные и фальшивые клейма, сравнительный анализ клейм, изделия декоративно-прикладного искусства из драгоценных металлов.

A. O. Bekker, M. F. Dubrovin

TYPES OF CONVESTED NAME STAMPS OF THE MOSCOW BRANCH OF THE COMPANY “K. FABERGE”, CONTAINING THE SIGN OF THE SUPPLIER OF THE HIGH COURT, PRESENTED IN THE STATE RESEARCH INSTITUTE FOR RESTORATION DATABASE (Part 2)

The information published in the article is useful when conducting research related to the examination and attribution of items of decorative and applied art made of precious metals. The article examines four more types of convex name stamps of the Moscow branch of the K. Faberge, presented in the database of the State Research Institute for Restoration, which combine the surname of the owner, Carl Faberge, and the sign of the Supplier of the Supreme Court in one punch. These types We assigned the name “Type 3” – “Type 6” to the names. The main attention is paid to the comparative analysis of imprints of the name stamps of these types, which makes it possible to distinguish genuine name stamps from the K. Faberge from fake ones. Considerable attention is paid to how the state of the stamp imprint on an object is determined by the conditions of its affixing, the decorative treatment of the surface on which it is affixed, as well as the life of the product. The article has practical value both for museum employees who keep items of decorative and applied art made of precious metals, and for specialists involved in the examination and attribution of such products. The article also compares visual information about names “Type 3” – “Type 6” from the State Research Institute of Infrastructure Research

and database and published in open literary sources. The information published in the article is useful both scientifically (publication of photographs of stamp impressions in good quality, the possibility of conducting a comparative analysis of them) and practical (identifying fake stamps). The authors also show that a poorly preserved or unusual-looking brand is not always fake.

Keywords: Database, Moscow branch of the company "K. Faberge", name stamps, types of name stamps, genuine and fake stamps, comparative analysis of stamps, decorative and applied art products made of precious metals.

В 2023 году ГОСНИИР продолжил работу по Госзаданию, темой которого является «Исследование клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже». В нашей статье мы продолжим рассмотрение типов выпуклых клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже».

Естественно, исследования мы начали с изучения имеющейся на текущий момент визуальной информации об именниках Московского отделения фирмы. Самая ранняя информация — это прорисовки именников в работе М. М. Постниковой-Лосевой с соавторами[1], вышедшей в 1968 году (*ил. 1*).

Ил. 1.
Прорисовки оттисков клейм Московского отделения фирмы «К. Фаберже». Реальный размер. Фото из кн.: *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. М. : ЮНВЕС; ТРИО, 1995. С. 203*

В конце XX – начале XXI века появился ряд работ с фотографиями, интересующих нас именников, наиболее интересны для нас три[2]. Опубликованные в них фотографии дают представление о графике этих клейм; но, к сожалению, размеры и качество фотоснимков не позволяют использовать их в качестве аргументов при возникновении спорных моментов в процессе исследования и атрибуции изделий Московского отделения фирмы «К. Фаберже». Например, фотографии клейм в издании 2019 года[3] ненамного больше их реальных размеров. Для устранения указанных выше недостатков при исследовании оттисков клейм в ГОСНИИР уже 30 лет ведутся исследования по созданию и пополнению базы данных «Российские клейма на изделиях декоративно-прикладного искусства из драгоценных металлов» (в дальнейшем — база данных). Она содержит как фотографии оттисков клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже», так и текстовую информацию о клеймах, в том числе о времени их использования.

Сразу необходимо отметить, что, несмотря на тридцатилетнюю работу по созданию базы данных, мы не претендуем на абсолютную полноту информации о клеймах-именниках Московского отделения фирмы «К. Фаберже». В данной статье рассматривается информация, полученная на основании как собственных исследований, так и анализа приведенных в различных источниках сведений об этих клеймах.

В предыдущей статье[4] мы опубликовали результаты исследования нами клейм, которым мы присвоили название «Тип 1» (*ил. 2*).

Ил. 2.
Клеймо-именник Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 1», датируется 1894 г.*

* Иллюстрации 2 – 9 взяты из базы данных.

Затем нами было начато изучение следующего типа клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже» (*ил. 1, №2607*) (Надпись и знак Поставщика объединены в одном пуансоне, а щиток знака Поставщика имеет круглую / округлую форму).

В ходе исследования фотографий оттисков клейм, соответствующих №2607, представленных в базе данных, выяснилось, что существует несколько типов клейм, оттиски которых соответствует прорисовке на *ил. 1, №2607*. Причем они могут значительно различаться как по графике надписи и изображений, так и по размерам; поэтому, кроме изученного нами клейма, соответствующего *ил. 1, №2607*, с присвоенным названием «Тип 2» (*ил. 3*), были исследованы еще несколько типов (см. ниже). О результатах изучения оттисков клейма «Тип 2» также написана статья[5].

Ил. 3.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 2», датируется 1895 г.

В этой работе мы публикуем результаты проведенных нами исследований оттисков именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже» — как подлинных, так и фальшивых клейм, соответствующих прорисовке (*ил. 1, № 2607*), представленных в базе данных, а также фотографий клейм этих типов, опубликованных в литературных источниках.

Следующим оттискам именников, принципиально отличающимся от оттисков «Тип 1» и «Тип 2», мы присвоили названия «Тип 3» и далее.

Именники, представленные на *ил. 4–5*, проставлены на шкатулке №1500, имеющей фирменный инвентарный номер 14759 (инвентарный номер, как правило, процарапывался на изделии фирмы при поступлении его в магазин и заносился в «книгу поступлений», но это тема отдельных исследований). Клейма Московского пробирного надзора[6], проставленные на этой шкатулке, датируются периодом

1899 – 1908 гг., а не конкретными годами простановки, как у клейм пробирных мастеров, применявшихся до 1896 года. Клеймо на *ил. 4* поставлено на поверхности, доработка которой впоследствии не проводилась. Именник на *ил. 5* проставлен более слабым ударом. Впоследствии поверхность была обработана гладилом. Рабочую часть этого инструмента (наконечник) «…делают из закаленной стали или "кровавика" (окись железа), наконечники имеют разнообразную форму (копья, зуба, полушара, языка и проч.) и закрепляется в деревянных ручках»[7]. Такая технология полировки является обработкой давлением, в отличие от полировки с использованием абразива, то есть обработки резанием. При полировке гладилом происходит выглаживание поверхности; в результате такого воздействия буквы и Государственный герб Российской империи в клейме (*ил. 5*) деформируются, их изображения «расплющиваются» (поэтому мы видим значительные изменения оттиска клейма).

Ил. 4.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Ил. 5.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Именник, представленный на *ил. 6*, проставлен на внешней поверхности навершия кувшина с хрустальным туловом, №2072. Инвентарный номер не обнаружен. Поверхность, на которой проставлено клеймо, впоследствии не дорабатывалась. Мы видим, что как графика, так и рельеф букв и знака Поставщика, не претерпели изменений. Сравнительный анализ оттисков (*ил. 4–6*) показывает их идентичность.

Ил. 6.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Следующий именник (*ил. 7*) находится на внутренней поверхности крышки чернильницы с хрустальным туловом, №2147. Инвентарный номер не обнаружен. Поверхность, на которой проставлено клеймо, впоследствии не дорабатывалась.

Место для простановки клейма неудобное, поэтому оттиск имеет слабо выраженный рельеф. Мы видим, что графика букв и знака Поставщика соответствует изображениям на *ил. 4–6*.

Ил. 7.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Ил. 8 представляет оттиск клейма на внешней поверхности черпа́ла / лопасти столовой ложки №2483. Инвентарный номер не обнаружен. Именник проставлен сильным ударом, но из-за сложной поверхности в этом месте разные части клейма пробились на различную глубину, поэтому дальнейшая полировка поверхности черпа́ла по-разному задела поверхность букв и практически не затронула знак Поставщика. Графика букв и знака Поставщика соответствует изображениям на *ил. 4–7.*

Еще один именник (*ил. 9*) проставлен на внешней поверхности чарки в виде фигурки сидящего медведя, №3556. Инвентарный №15067. Поверхность фигурки вся прочеканена с целью имитации шерсти зверя и практически на поверхности изделия нет гладких участков. Клеймо выглядит очень непривычно, но тем не менее в результате исследований оно было признано подлинным. Оттиск клейма соответствует изображениям на *ил. 4–8*.

Ил. 8.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Ил. 9.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

На *ил. 10* представлены фотографии из каталога Т. Н. Мунтян[8]. Это №89 — портсигар; №155 — чайник; №157 — кольцо для салфетки; №245 — нож для рыбы. Все 4 предмета датируются периодом 1899 – 1908 гг. Как видим, период применения именника «Тип 3», упоминаемого Т. Н. Мунтян[9], хорошо согласуется с информацией из базы данных.

Ил. 10.
Именник «Тип 3». Реальный размер фотографий. *Фото из кн.: Мунтян Т. Н. Произведения ведущих ювелирных фирм XIX – начала XX века // Фирма Фаберже. Каталог собрания. М. : Музеи Московского Кремля, 2019. С. 406, 424, 432*

Наряду с оттисками подлинных именников «Тип 3», в базе данных представлены оттиски фальшивых клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже».

Ил. 11.
Оттиск фальшивого клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 3». Время простановки неизвестно**

** Иллюстрации 11 – 19 взяты из базы данных.

Так, на нижнем бортике оклада №2633, стоит именник (*ил. 11*). Рядом с ним проставлено фальшивое клеймо, имитирующие пробирное клеймо Московского окружного пробирного управления периода 1908 – 1926 гг.[10]

Следующим оттискам именников мы присвоили название «Тип 4».

Оттиски именников, представленные на *ил. 12–13*, проставлены на столовых вилках №№1591 и 1591/1 на поверхностях самой вилки, которые потом были отполированы механически, с использованием абразива. Одно из клейм (*ил. 13*) проставлено более сильным ударом молотка, поэтому оно оттиснуто глубже, и поверхность букв на этом клейме в меньшей степени затронута полировкой.

Следующий именник (*ил. 14*) проставлен на жардиньерке №2470, изготовленной в Европе. На предмете стоит российское таможенное клеймо для импортируемых изделий[11], датируемое периодом 1899 – 1908 гг.

Ил. 12.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 4». Датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Ил. 13.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 4», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Ил. 14.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 4», датируется периодом 1899 – 1908 гг.

Сравнительный анализ оттисков нескольких именников (*ил. 12–14*) показывает идентичность изображений клейм.

В базе данных, наряду с оттисками подлинных именников «Тип 4», представлены оттиски фальшивых клейм, имитирующих именники Московского отделения фирмы «К. Фаберже».

«Фантазийный» именник (*ил. 15*) стоит на небольшом подносе №1444, на котором пробиты также «фантазийные» клейма, имитирующие клейма пробирного надзора Москвы (см. *ил. 16*). Других клейм на подносе не обнаружено. Скорее всего, этот предмет изготовлен в Европе.

Фальшивые (три отдельных оттиска) клейма (*ил. 16*) имитируют клеймо-тройник пробирного мастера Рудольфа Андреевича Вюрста[12].

На *ил. 17* представлено подлинное клеймо этого пробирера, проставленное на окладе иконы №2998. Хорошо видна разница в графике букв, цифр и изображения Георгия Победоносца на *ил. 16–17*. Кроме того, клейма на *ил. 16* являются фальшивыми еще и по той причине, что набор из трех пробирных клейм, каждое из которых пробито отдельно, в Московском пробирном учреждении в 1892 г. уже

не применялся. Последние раздельные клейма пробирных мастеров в базе данных датируются 1877 годом; все раздельные клейма с более поздними годами простановки были признаны нами фальшивыми.

Ил. 15.
Оттиск фальшивого клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 4». Время простановки неизвестно

Ил. 16.
Оттиски трех фальшивых клейм, имитирующих тройник Московского пробирного надзора. Время простановки неизвестно

Ил. 17.
Оттиск тройника московского пробирного мастера Р. А. Вюрста, датируемого 1891 г.

В литературных источниках клейма-именники Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 4» нами не выявлены.

Следующим оттискам клейма-именники Московского отделения фирмы «К. Фаберже» мы присвоили название «Тип 5».

На *ил. 18* — именник, проставленный на туалетной коробке №2994/1. Инвентарный номер на этом предмете не обнаружен. В качестве клейма пробирного надзора проставлено городское клеймо — двойник[13] (цифры пробы «84» и знак удостоверения Московского пробирного надзора — Георгий Победоносец, повернутый влево). Датированные клейма пробирного надзора на коробке отсутствуют. Мы считаем, предметы, где пробиты такие двойники пробирного надзора, а датированные клейма пробирного мастера отсутствуют, следует датировать концом XIX века, но до 1899 года. Возможно, их допустимо датировать периодом 1897 – 1898 гг., но доказательной базы у нас пока нет.

Клеймо, представленное на *ил. 19*, проставлено на подстаканнике №3543. Инвентарный номер не обнаружен. На предмете также пробито только городское клеймо — двойник[14], поэтому по аналогии датируем подстаканник также концом XIX века, но до 1899 года.

Ил. 18.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 5». Датируется концом XIX века, но до 1899 г.

Ил. 19.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 5». Датируется концом XIX века, но до 1899 г.

Сравнительный анализ оттисков именников (*ил. 18–19*) показывает идентичность изображений клейм, что указывает на использование при их простановке одного пуансона.

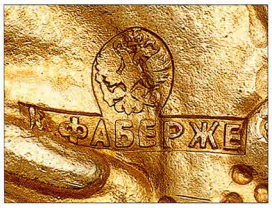
Фальшивые именники Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 5» в базе данных ГОСНИИР отсутствуют.

На *ил. 20* представлены фотографии из работы[15]. Среди них: №133 — кофейник, датируется 1890-ми годами; №134 — чайник, датируется 1890-ми годами; №139 — банка с крышкой, датируемая концом 1890-х годов; №№159, 160 — соусники, датируемые периодом 1899 – 1908 гг.

Кат. № 133
Клеймо фирмы К. Фаберже; большой двойник Московской городской пробирной части

Кат. № 134
Клеймо фирмы К. Фаберже; двойник Московской городской пробирной части; фирменный инвентарный номер

Кат. № 159–160
Клеймо фирмы К. Фаберже; тройник Московского окружного пробирного управления



Кат. № 139
Клеймо фирмы К. Фаберя

Ил. 20.
Именник «Тип 5». Реальный размер фотографий. *Фото из кн.: Мунтян Т. Н. Произведения ведущих ювелирных фирм XIX – начала XX века // Фирма Фаберже. Каталог собрания. М. : Музеи Московского Кремля, 2019. С. 416, 418, 425*

На фотографии в левом верхнем углу клейма сфотографированы под углом (не в фронтальной плоскости), поэтому изображения клейм искажены. Чем вызвано искажение клейма-именника на фотографии в нижнем правом углу, мы сказать не можем. Чтобы ответить на этот вопрос, следует исследовать предмет.

Следующим оттискам именников мы присвоили название «Тип 6».

На *ил. 21* видим клеймо-именник, проставленное на оправе вазы для фруктов №1170. Инвентарный №39447. На предмете также пробито клеймо Московского окружного пробирного управления[16]. Этот тип клейм использовался с начала 1908 г., и применяли его до 1926 г., когда система проб была переведена из золотниковой в метрическую. Так как фирма «К. Фаберже» просуществовала до 1918 г.[17], мы датируем клейма этим периодом, хотя, скорее всего, это основание вазы было изготовлено до 1914 года. Именник «Тип 5» (*ил. 21*) проставлен поверх другого именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже», имеющего вдавленный рельеф букв и знака Поставщика. Этот тип клейм будет исследован и описан позже. Клеймо проставлено сильным ударом, поверхность после простановки клейма не дорабатывалась

Именник, опубликованный на *ил. 22*, проставлен на оправе вазы для фруктов №2967. Инвентарный №35505 или 35595 (частично стерт) Клеймо проставлено сильным ударом, но поверхность после простановки клейма была прошлифована абразивным инструментом, поэтому верхняя поверхность букв и знака Поставщика — плоская.

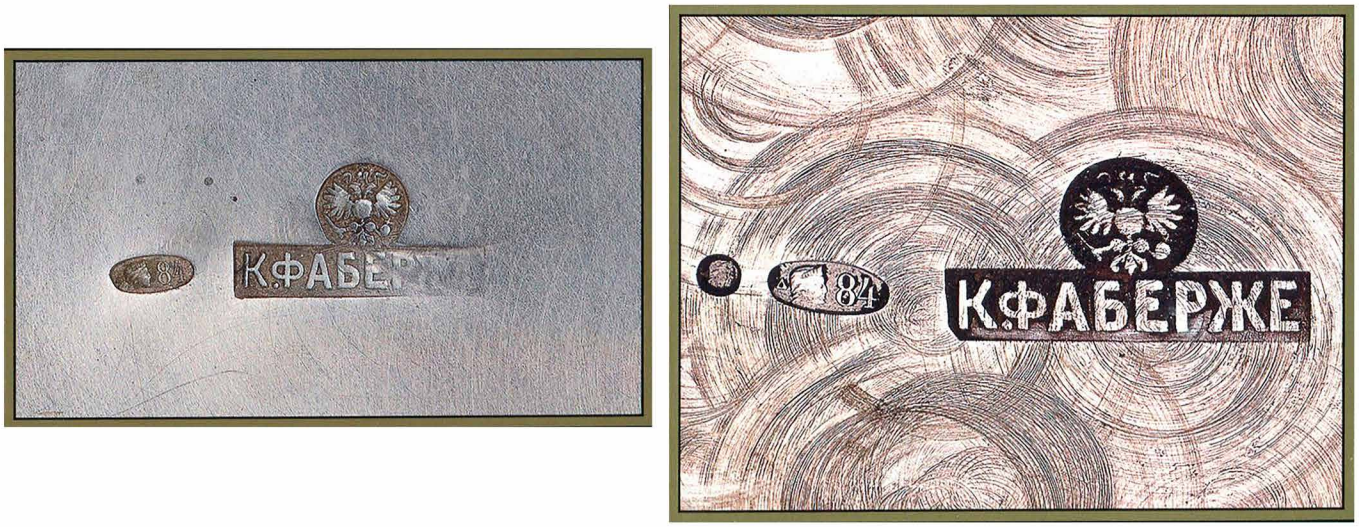
Именники, представленные на *ил. 23–24*, проставлены на оправе вазы для фруктов №3095. Инвентарный номер не обнаружен. Клейма проставлены сильным ударом, поверхность после простановки клейма была прошлифована абразивным инструментом. По этой причине верхняя поверхность центральных букв и частично у знака Поставщика — плоская, в отличие от клейма (*ил. 22*), проставленного на поверхности, не затронутой дополнительной обработкой.

Ил. 21.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 6». Датируется периодом 1908 – 1918 гг.***

*** Иллюстрации 21 – 23 взяты из базы данных.

Ил. 22.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 6». Датируется периодом 1908 – 1918 гг.

Ил. 23.
Оттиск клейма-именника Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 6». Датируется периодом 1908 – 1918 гг.



Ил. 24.
Именник «Тип 6». Реальный размер фотографий. *Фото из кн.: Федор Рюкерт & Карл Фаберже. М. : Изд. Ревякин, 2016. С. 67, 122*

Сравнительный анализ оттисков (*ил. 21–23*) показал их идентичность.

Фальшивые именники Московского отделения фирмы «К. Фаберже» «Тип 6» в базе данных ГОСНИИР отсутствуют.

Обратимся к *ил. 24*. Именник, изображенный на левой фотографии, проставлен на кубке №67. Именник, изображенный на правой фотографии, проставлен на ковше №122. Оба предмета Т. Н. Мунтян датирует периодом между 1908 и 1917 годами.

На *ил. 1* представлены еще два типа выпуклых клейм №№2604 и 2606. Мы сейчас изучаем клейма этого типа, по результатам исследований будут опубликованы новые статьи.

Выводы

В процессе изучения клейм в рамках темы «Исследование клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже»: анализ существующей информации, типы клейм, время их применения, подлинность» были исследованы шесть типов выпуклых клейм-именников, представленных в базе данных ГОСНИИР:

- именник «Тип 1» отсутствует в издании 1995 г.[18],
- но опубликован в музейных каталогах[19];
- именники, соответствующие прорисовке (*ил. 1, №2607*), существуют в виде пяти типов («Тип 2» – «Тип 6»), отличающихся как графикой надписей и изображений, так и размерами;
- выявлены и опубликованы как подлинные клейма-именники Московского отделения фирмы «К. Фаберже», так и фальшивые;
- проведен сравнительный анализ изображений клейм из базы данных ГОСНИИР и опубликованных в литературных источниках;
- на одном предмете, изготовленном Московским отделением фирмы «К. Фаберже», могут быть одновременно проставлены различные виды именников, в том числе как выпуклые, так и вдавленные клейма;
- определены дальнейшие направления работ на 2024 – 2025 годы.

Примечания

1. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV – XX вв. М. : ЮНВЕС; ТРИО, 1995. С. 203.

2. Карл Фаберже и эпоха русского ренессанса. Каталог выставки / Ред. О. Афанасьева. М. : Гос. ист. музей, 2019. — 423 с.; *Мунтян Т. Н.* Произведения ведущих ювелирных фирм XIX – начала XX века. Фирма Фаберже. Каталог собрания. М. : Музеи Московского Кремля, 2019. — 415 с.; Федор Рюкерт & Карл Фаберже. М. : Изд. Ревякин, 2016. — 612 с.

3. Карл Фаберже и эпоха русского ренессанса.

4. Беккер А. О., Дубровин М. Ф. Исследование одного из типов клейм московского отделения фирмы «К. Фаберже» // Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение. Art Heritage. Research. Storage. Conservation. Международное сетевое рецензируемое научное издание. М. : ГОСНИИР, 2023. №2. С. 17–28. — URL: https://journal-gosniir.ru/ru/archive/2023-2/ (дата обращения: 01.12.2023).

5. *Беккер А. О., Дубровин М. Ф.* Типы выпуклых клейм-именников Московского отделения фирмы «К. Фаберже», содержащих знак Поставщика Высочайшего Двора, представленные в Базе данных ГОСНИИР» // Там же. 2024. №2. С. 7–18. — URL: https://journal-gosniir.ru/ru/archive/2024-2/ (дата обращения: 19.07.2024).

6. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Указ. соч. С. 259, №3878.

7. *Андрющенко А. И.* Руководство золотых и серебряных дел мастерства. М. : Изд-во В. Шевчук, 2004. С. 80.

8. *Мунтян Т. Н.* Указ. соч. С. 406, 424, 436.

9. Там же.

10. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Указ. соч. С. 259, №3887.

11. *Иванов А. Н.* Пробирное дело в России (1700–1946). М. : «Рус. нац. музей», 2002. С. 261.

12. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Указ. соч. С. 205, №2123.

13. Там же. С. 203, №2019.

14. Там же.

15. *Мунтян Т. Н.* Указ. соч. С.416, 418, 425.

16. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Указ. соч. С. 259, №3887.

17. Там же. С. 219.

18. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Указ. соч.

19. Карл Фаберже и эпоха русского ренессанса; *Мунтян Т. Н.* Указ. соч.

1. *Postnikova-Loseva M. M., Platonova N. G., Ul`yanova B. L.* Zolotoe i serebryanoe delo XV – XX vv. M. : YuNVES; TRIO, 1995. S. 203.

2. Karl Faberzhe i e`poxa russkogo renessansa. Katalog vy`stavki / Red. O. Afanas`eva. M. : Gos. ist. muzej, 2019. — 423 s.; *Muntyan T. N.* Proizvedeniya vedushhix yuvelirny`x firm XIX – nachala XX veka. Firma Faberzhe. Katalog sobraniya. M. : Muzei Moskovskogo Kremlya, 2019. — 415 s.; Fedor Ryukert & Karl Faberzhe. M. : Izd. Revyakin, 2016. — 612 s.

3. Karl Faberzhe i e`poxa russkogo renessansa.

4. *Bekker A. O., Dubrovin M. F.* Issledovanie odnogo iz tipov klejm moskovskogo otdeleniya firmy` «K. Faberzhe» // Xudozhestvennoe nasledie. Issledovaniya. Restavraciya. Xranenie. Art Heritage. Research. Storage. Conservation. Mezhdunarodnoe setevoe recenziruemoe nauchnoe izdanie. M. : GOSNIIR, 2023. №2. S. 17–28. — URL: https://journal-gosniir.ru/ru/archive/2023-2/ (data obrashheniya: 01.12.2023).

5. *Bekker A. O., Dubrovin M. F.* Tipy` vy`pukly`x klejm-imennikov Moskovskogo otdeleniya firmy` «K. Faberzhe», soderzhashhikh znak Postavshhika Vy`sochajshego Dvora, predstavlenny`e v Baze danny`x GOSNIIR» // Tam zhe. 2024. №2. S. 7–18. — URL: https://journal-gosniir.ru/ru/archive/2024-2/ (data obrashheniya: 19.07.2024).

6. *Postnikova-Loseva M. M., Platonova N. G., Ul`yanova B. L.* Ukaz. soch. S. 259, №3878.

7. *Andryushhenko A. I.* Rukovodstvo zoloty`x i serebryany`x del masterstva. M. : Izd-vo V. Shevchuk, 2004. S. 80.

8. *Muntyan T. N.* Ukaz. soch. S. 406, 424, 436.

9. Tam zhe.

10. *Postnikova-Loseva M. M., Platonova N. G., Ul`yanova B. L.* Ukaz. soch. S. 259, №3887.

11. *Ivanov A. N.* Probirnoe delo v Rossii (1700–1946). M. : «Rus. nacz. muzej», 2002. S. 261.

12. *Postnikova-Loseva M. M., Platonova N. G., Ul`yanova B. L.* Ukaz. soch. S. 205, №2123.

13. Tam zhe. S. 203, №2019.

14. Tam zhe.

15. *Muntyan T. N.* Ukaz. soch. S.416, 418, 425.

16. *Postnikova-Loseva M. M., Platonova N. G., Ul`yanova B. L.* Ukaz. soch. S. 259, №3887.

17. Tam zhe. S. 219.

18. *Postnikova-Loseva M. M., Platonova N. G., Ul`yanova B. L.* Ukaz. soch.

19. Karl Faberzhe i e`poxa russkogo renessansa; *Muntyan T. N.* Ukaz. soch.

Сведения об авторах

Беккер Альберт Оттович — ФГБНИУ «ГОСНИИР», художник-реставратор отдела научной реставрации произведений из металла
Российская Федерация, 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
E-mail: 113metal@gmail.com

Дубровин Михаил Феликсович — кандидат технических наук, ФГБНИУ «ГОСНИИР», ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации произведений из металла
Российская Федерация, 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
E-mail: 113metal@gmail.com

Becker Albert O. — The State Research Institute for Restoration, Artist-Restorer of the Department of Scientific Restoration of Metal Works
44-1, Gastello St., Moscow, 107014, Russian Federation
E-mail: 113metal@gmail.com

Dubrovin Mikhail F. — Ph.D., The State Research Institute for Restoration, Leading Researcher of the Department of Scientific Restoration of Metal Works
44-1, Gastello St., Moscow, 107014, Russian Federation
E-mail: 113metal@gmail.com

Д. В. Денисов

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫМИ МЕТОДАМИ В ГОСНИИР

В статье дается обзор 50-летней истории изучения древнерусской монументальной живописи в лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР. В ней рассматриваются стенописи памятников ЮНЕСКО и Федерального значения XII – XVIII вв. Среди них — Софийский собор в Новгороде, Рождественский собор Ферапонтова монастыря, церковь Николы Надеина в Ярославле и другие сохранившиеся и утраченные храмы Новгорода, Калязина, Ростова, Ярославля и Москвы. Также приводятся некоторые результаты, представленные в неопубликованных отчетах лаборатории. Все эти достижения были сделаны благодаря специалистам ГОСНИИР и особенно Ю. И. Гренбергу — основоположнику исследовательской деятельности в этом направлении, стоявшему у истоков естественнонаучных методов исследования богатого стенописного наследия Древней Руси. При этом отмечается, что одним из важных элементов исследования монументальной живописи было и остается не только определение материалов и техники исполнения, но и источниковедческие изыскания, а также изучение иконографических и стилистических особенностей памятников.

Ключевые слова: древнерусская монументальная живопись, естественнонаучные методы исследования, пигменты, технология монументальной живописи, стенные росписи, фрагменты монументальной живописи, художественные материалы.

D. V. Denisov

THE HISTORY OF THE STUDY OF OLD RUSSIAN MONUMENTAL PAINTINGS BY SCIENTIFIC METHODS AT THE STATE RESEARCH INSTITUTE FOR RESTORATION

This article gives an overview of the 50-year history of the study of Old Russian monumental paintings in the laboratory of physicochemical research at the State Research Institute for Restoration. It covers mural paintings dated from the 12-th to the 18-th centuries in buildings of federal importance and those included in the UNESCO World Heritage List, such as the St Sophia Cathedral in Novgorod, the Nativity Cathedral of the Ferapontov Monastery, the Church of the Nicholas Nadein in Yaroslavl, as well as other temples, both survived and lost in the areas of Novgorod, Kalyazin, Rostov, Yaroslavl, and Moscow. The article also presents some research results captured in unpublished reports of the laboratory. This was achieved by the specialists of the State Research Institute for Restoration, with special recognition of Yu. I. Grenberg, the founding father of this area of research, namely the use of scientific methods in the study of Old Russian wall murals. In addition, the article draws attention to the idea that source studies and art history research along with stylistic observations have been and still are essential complements to the identification of materials and techniques.

Keywords: Old Russian monumental paintings, scientific methods of research, pigments, murals, wall paintings, fragments of monumental painting, art materials.

Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР) проводит изучение монументальной живописи естественнонаучными методами уже более 50 лет. За это время были исследованы росписи наиболее значимых храмов, хронология которых составляет несколько веков: от XII до XVIII.

Начало этому научному направлению во ВЦНИЛКР (Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей до 1979 г.; Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации (ВНИИР) до 1992 г., ныне — ГОСНИИР) положил Ю. И. Гренберг, который организовал и долгое время возглавлял лабораторию физико-химических исследований. Важными задачами лаборатории были разработка и внедрение методики изучения технологических особенностей монументальной живописи не только как важного направления в изучении индивидуальных приемов работы древних монументалистов, но и как основы для последующей научной реставрации памятника. Методика предполагала использование целого комплекса доступных на тот момент аналитических методов. Так, важной частью работы были физико-оптические исследования, которые проводились непосредственно на памятнике. Росписи изучали в различных диапазонах электромагнитного спектра: в инфракрасных, ультрафиолетовых, рентгеновских лучах, а также осуществляли наблюдения с применением разных фильтров. Это давало представление об особенностях живописной поверхности, о последовательности написания изображения, а также о наличии и местах ремонтно-реставрационных вмешательств.

Далее в лаборатории проводилось определение художественных материалов — образцов красочного слоя, грунта и штукатурки, отобранных на памятнике, — методами поляризационной микроскопии, рентгеновской дифракции, эмиссионного, хроматографического, термического и микрохимического анализов. Такой комплексный подход давал возможность точно определить как пигменты, так и связующее вещество живописных слоев. Лаборатория в разные периоды состояла из трех секторов: рентгеноструктурного анализа (позже — сектор лабораторного анализа), физико-оптических исследований и химического анализа. Нельзя не упомянуть сотрудников лаборатории, которые принимали активное участнике в научной работе по изучению монументальной живописи: И. Д. Андреева, Ф. Б. Аракелян, Ю. К. Ахметзянов, В. Я. Бирштейн, В. П. Голиков, В. А. Григорьева, Л. Н. Дашевская, Л. Г. Дружинина, Н. Ю. Захарова, В. А. Иванов, В. Н. Киреева, Л. Н. Кузнецова, А. Б. Левштейн, Б. Б. Лукьянов, Л. А. Музеус, М. М. Наумова, В. С. Окуньков, С. А. Писарева, В. Д. Пичугин, Ю. М. Таскаева.

За рассматриваемый период было изучено 25 памятников монументальной живописи в России, не считая храмов Закавказья. Только небольшая часть этих результатов была представлена на конференциях и опубликована в ряде статей, но значительный объем полученных данных остался лишь в отчетах, хранящихся в лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР.

В нашей статье будут кратко представлены результаты изучения росписей в лаборатории ГОСНИИР по храмам разных художественных центров — Новгорода, Москвы, Ярославля. Обзор памятников представлен по регионам и хронологии самих памятников, а не по времени проведенных в них работ.

Новгород

Новгород по праву считается кладезем выдающихся ансамблей домонгольской и ранней средневековой монументальной живописи, которая привлекала внимание ученых еще с XIX века. Изучение и реставрация стенописей начались в первые десятилетия XX века, однако технологические исследования материалов росписей предпринимались только с 1970-х годов.

Во время новгородских экспедиций ВЦНИЛКР для лабораторного изучения было отобрано 850 проб красочного слоя, грунта и штукатурки тринадцати новгородских ансамблей, которые можно распределить по группам в соответствии со временем их создания. В нашем сообщении речь пойдет только о некоторых из них.

В первую группу входят памятники с росписями XII – XIII веков: Софийский собор, Николо-Дворищенский собор, церковь Спаса на Нередице под Новгородом, Рождественской собор Антониева монастыря, церковь Николы на Липне, а также археологические фрагменты из новгородских раскопов.

Наиболее полно в научной литературе представлены результаты исследований росписей XII в. кафедрального Софийского собора, которые проводились сотрудниками ВЦНИЛКР в 1979 г. Особое внимание было уделено композиции «Константин и Елена», вызывавшей споры у исследователей не только о времени ее создания, но и о технике исполнения. Так, в журнале «Художественное наследие» Ю. И. Гренберг представил искусствоведческий экскурс по истории изучения этого фрагмента росписи[1], а также подвел некоторые итоги проделанной работы[2]. Целый ряд публикаций сотрудников лаборатории был посвящен технологическим особенностям уникальной композиции[3]. Впоследствии Ю. И. Гренберг неоднократно возвращался к этому памятнику в своих статьях и в соавторстве со С. А. Писаревой[4].

Одним из основных результатов этой масштабной работы стало определение связующего вещества фрагмента. Согласно полученным данным, композиция «Константин и Елена» была выполнена в клеевой технике и создана в полном соответствии с описанием, приведенным в трактате средневекового автора Теофила, что также определило и возможное время ее создания — первая половина XII в.

Один из ранних памятников монументальной живописи Новгорода после Софийского собора являются росписи Николо-Дворищенского собора (ок. 1118 г.). Фрагменты археологического материала, найденные в алтаре собора, были отобраны во время экспедиции в 1976 году сотрудниками ВЦНИЛКР. Результаты представлены в отчете 1980 года[5]. Выборка археологического материала обусловила ограниченность выводов относительно всего ансамбля росписей. Основные результаты по составу пигментов: синий — натуральный ультрамарин, который наносился по подготовительному слою; зеленый — глауконит; желтые и кирпично-красные — различные охры и гематит; белила — известковые белила или карбонат кальция, а черные и серые — древесный уголь.

В 1985 году были проведены физико-оптические исследования живописи, сохранившейся и законсервированной на стенах после разрушения церкви Спаса на Нередице под Новгородом (1199) в годы Великой Отечественной войны[6]. Их целью было выявление ранее укрепленных участков стенописи для проведения дальнейших реставрационных работ.

В 1978 году были изучены 23 археологических фрагмента из разных пластов Троицкого раскопа 1977 года, предоставленные Валентином Лаврентьевичем Яниным (1929–2020, советский и российский историк, археолог. Академик АН СССР, доктор исторических наук. Начальник Новгородской археологической экспедиции в 1978 – 2016 гг.). По каждому фрагменту в отчете представлены выводы[7].

Отобранные пробы росписей из Рождественского собора Антониева монастыря (1125) и церкви Николы на Липне (1294) не были обработаны и хранятся в коллекции лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР.

Вторая группа памятников с росписями XIV века: церковь Николы Белого, церковь Успения на Волотовом поле под Новгородом, церковь Спаса на Ильине улице, церковь Спаса на Ковалеве поле, церковь Феодора Стратилата на Ручью и церковь Рождества на Кладбище (XIV в.)

Отобранные пробы из церкви Николы Белого (1312–1313), церкви Успения на Волотовом поле под Новгородом (1363), церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде (1378) и церкви Рождества Христова на Кладбище (XIV в.) также, как и в первой группе памятников, не были обработаны и хранятся в коллекции ГОСНИИР.

Самое первое исследование, проведенное лабораторией ВЦНИЛКР в 1972 году, было направлено на выявление — с применением физико-оптических методов — начертания букв летописи церкви Спаса на Ковалеве (1380) в Новгороде[8]. Стоит отметить, что этот памятник был разрушен во время Великой Отечественной войны. В 1965 году руины храма законсервировали, в дальнейшем завалы разобрали и стены храма восстановили. Было принято решение реставрировать и собирать на отдельные планшеты обрушившуюся живопись, что и было в значительной степени осуществлено А. П. и В. Б. Грековыми[9]. Работы по восстановлению этого ансамбля продолжаются до сих пор в «Центре реставрации монументальной живописи» Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, возглавляемого Т. И. Анисимовой. В 1977 году начался следующий этап в изучении, в том числе штукатурного основания росписей этого памятника в лаборатории ВЦНИЛКР[10]. Основные выводы: белые, плотные, довольно однородные штукатурки с небольшими включениями угля, песка и глины; другой штукатурный раствор — грубый известково-песчаный с соотношением вяжущее : наполнитель = 1 : 2[11]. В 1979 году в лаборатории изучали три серии образцов синих красочных слоев Ковалевских росписей[12]. Красочный слой голубого цвета выполнен различными материалами и приемами: натуральный ультрамарин идентифицирован в бледно-голубом красочном слое, серо-голубой слой является рефтью, в темно-синем красочном слое обнаружен азурит, нанесенный по слою рефти[13]. В 1980 году исследованы серии образцов других цветов[14]. Основные выводы: зеленый красочный слой выполнен глауконитом (тон слоя зависел от нижележащих слоев, а также от добавления угля или белил); желтый — натуральный железосодержащий желтый пигмент; оранжевый — натуральный железосодержащий оранжевый пигмент; темно-красно-кирпичный — натуральный железосодержащий пигмент красно-кирпичного цвета; темно-красно-малиновый является сложным по структуре красочным слоем, верхний слой которого состоит из киновари; коричневый — сложная композиция темно-коричневого железосодержащего пигмента с вкраплением зеленых, красных, а также синих кристаллов; фиолетово-вишневый — бледно-сиреневый железосодержащий минеральный пигмент, иногда с добавлением вишнево-фиолетового железосодержащего пигмента,

в некоторых случаях слой лежит по коричневой подкладке; серые и черные — тонко толченый древесный уголь с добавлением белил; белый — известковые белила. Связующее — крахмал[15].

Работа по изучению росписей церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде (1390-е) также велась в несколько этапов. В октябре 1975 года и в июне-июле 1976 года были проведены физико-оптические исследования в УФ- и ИК-излучениях с фотофиксацией полученных результатов, что было изложено в отчете[16].

В отличие от «археологической» разбитой и неопределенной по месту расположения на стене росписи церкви Спаса на Ковалеве, пробы из церкви Феодора Стратилата отбирались со стен из разных зон храма. В основном объеме храма рассмотрены образцы лилового фона, серые красочные слои, синие, зеленые и желтые цвета. Отдельно взяты пробы с участков живописи на хорах. В барабане из регистра с пророками исследованы пробы лилового фона, желтые и красно-кирпичные участки живописи. Также во время экспедиций 1975 – 1976 годов отобраны пробы для лабораторного исследования, и уже в отчете 1977 года представлены первые итоги работы[17]. Изучение росписей в УФ-лучах позволило выявить участки авторской и поновительской живописи благодаря цвету люминесценции. Интенсивная люминесценция желтого цвета наблюдалась на участках поновительской живописи, выполненных свинцовыми белилами в начале XX в.[18] Интенсивная люминесценция белого цвета с голубым оттенком характерна для участков авторской живописи, на которых использовались известковые белила[19]. Из-за использования в качестве связующего вещества крахмального клея на участках авторского красочного слоя наблюдалась люминесценция красного цвета с голубым оттенком[20]. В следующем, 1978 году проведено исследование штукатурок[21], а лабораторное изучение пигментов в 1980 году[22]. Результаты показали, что во всех розово-лиловых (розовато-фиолетовых) участках росписей присутствует железосодержащий пигмент. На отдельных участках розово-лилового фона присутствуют пятна черного цвета, которые оказались переродившимся вследствие пожара азуритом. Серые участки живописи — смесь толченого древесного угля и известковых белил. В некоторых местах, которые визуально воспринимались как зеленоватые, красочный слой нанесен в два приема: основной розоватый, сиреневый или коричневый слой лессирован тонким слоем древесного угля. В качестве красных, коричневых и желтых пигментов использовались земляные пигменты различных цветов, иногда — в смеси с белилами. Только в одном месте на хорах обнаружен оранжево-красный свинцовый сурик. Так же в одном месте — в алтаре — найдена киноварь[23].

Третья группа новгородских памятников — с росписями XV века: церковь Симеона Богоприимца Зверина монастыря и храм Сергия Радонежского в Детинце.

В 1978 году проведено исследование штукатурок и красочного слоя церкви Симеона Богоприимца (1460–1470-е) Зверина монастыря, что получило отражение в отчете[24]. Были определены пигменты не только живописи XV века, но и слоев записи, сохраненной на местах утрат авторских росписей.

В 1981 году изучали красочный слой фрагментов живописи храма Сергия Радонежского (1463) в Детинце в Новгороде[25]. По окончании работ сделаны общие выводы, в которых отмечалась неоднозначность полученных результатов, поскольку обилие киновари, отсутствие ультрамарина, наличие смальты и фрагменты позолоты не характерны для живописи этого времени в Новгороде[26].

Последняя группа состоит из двух монастырских памятников с росписями позднего средневековья: Троицкого собора Клопского монастыря и Знаменского собора Знаменского монастыря (1702).

В 1977 году были проведены исследования штукатурного основания и красочных слоев росписей Троицкого собора (2-я пол. XVII в.) Клопского монастыря[27]. Выводы, сделанные по результатам работ, указывают на то, что художники использовали усложненную палитру, создавая смеси из нескольких пигментов, и это принципиально отличает их от более ранней новгородской живописи. Особо отмечается наличие свинцовых белил практически во всех образцах[28].

В следующем, 1978 году исследовали живопись Знаменского собора Знаменского монастыря[29]. В выводах исследователи отмечают ее чрезмерную многослойность, иногда не оправданную. Поскольку живопись в соборе пострадала от пожара, то важным результатом работы стало выявление первоначального колорита, местами изменившегося от высоких температур. В основном изменению подверглись участки желтого цвета, ставшие после пожара красными. Необычный технологический прием был выявлен на синих участках росписи: верхний красочный слой из азурита нанесен по слою обожженной окиси меди черного цвета, а не по слою рефти, как на многих других памятниках. В некоторых случаях художники использовали смальту, которую наносили по подготовительному слою оранжево-красного или желтого цвета. Часто, особенно при написании одежд, применялись не чистые пигменты, а их смеси. В качестве пигментов в основном использовались природные цветные глины от желтого и розового до темного кирпично-коричневого цветов[30].

Москва

Семь памятников монументальной живописи условно собраны в группу Московских ансамблей росписи, так как в них работали столичные мастера. Они находятся не только в столице, но и в иногда достаточно отдаленных от Москвы регионах: Успенский собор в Коломне, Успенский собор во Владимире, Рождественский собор Ферапонтова монастыря, Собор Чудова монастыря в Москве, Троицкий собор Калязина монастыря (1654)[31], Спасский собор Новоспасского монастыря (1689)[32], Благовещенский собор Московского Кремля (XIX в.)[33].

Первым и важным памятником в деле систематизации и изучения древнерусской живописи стал фрагмент «Голова святого» (*ЦМиАР КП-1026*) росписи собора (1627–1633) московского Чудова монастыря из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, исследованный под руководством Ю. И. Гренберга в 1977 году[34]. Принцип изучения этого памятника лег в основу методики последующего изучения монументальной живописи. Для этого были рассмотрены следующие особенности фрагмента: фактура живописной поверхности, рисунок и техника его исполнения, отклонение от визуально наблюдаемого изображения в ИК- и УФ-областях спектра, визуальное микроскопическое исследование поверхности, эмиссионный спектральный анализ, рентгенофазовый анализ, микрохимический анализ связующего. В настоящее время сотрудники ГОСНИИР Д. В. Денисов и И. Ф. Кадикова изучают второй сохранившийся фрагмент из собрания музея имени Андрея Рублева — «Рука» (*ЦМиАР КП-5273*)[35].

В течение нескольких десятилетий ВНИИР проводил масштабные реставрационные и исследовательские работы в ансамбле Рождественского собора (1502) Ферапонтова монастыря. Целью было, в том числе всестороннее изучение памятника и определение технологических особенностей росписи прославленного Дионисия (под руководством О. В. Лелековой). Одна из основных задач, стоявших перед лабораторией, сводилась к определению пигментного состава живописи и ответа на вопрос, пользовался Дионисий местными минералами или нет, о чем заявляли разные авторы[36], и насколько переродился колорит росписей[37]. М. М. Наумова, анализировавшая образцы красочного слоя, идентифицировала в составе росписей следующие пигменты: природный азурит, медные зеленые пигменты искусственного происхождения, глауконит, коричневые и красные железосодержащие земляные пигменты, желтые охры, киноварь, древесный уголь, кальцит. Это позволило исследователям утверждать, что местные гальки не использовались Дионисием для работы в соборе. Разнообразие цветовых решений достигалось толщиной красочного слоя, сопоставлением красочных смесей. Никаких существенных изменений колорита в стенописи не обнаружено[38]. М. М. Наумова и С. А. Писарева продолжили работу по определению пигментного состава росписей, в том числе идентифицировали большую группу зеленых медьсодержащих пигментов как природного, так и искусственного происхождения. Оказалось, что Дионисий использовал уникальные зеленые пигменты, которые встречаются в живописи крайне редко: псевдомалахит (природный фосфат меди), натуральный и искусственный малахит, искусственный познякит (водный сульфат меди) и искусственный атакамит (основной хлорид меди)[39].

В 1987 году продолжилось изучение росписей Успенского собора (1408) во Владимире, чтобы уточнить результаты предшествовавших исследований[40]. А именно: использовалась ли синяя смальта, присутствовал ли медьсодержащий пигмент в зеленых колерах, и другие вопросы. Новые данные показали, что зеленый красочный слой состоит из глауконита, а в составе синего обнаружены ультрамарин и азурит, нанесенные поверх рефти. Таким образом, повторный анализ подтвердил схожесть пигментного состава композиции в жертвеннике «Благовестие Захарии» с образами мучеников Георгия и Димитрия в малом своде.

В 1992 году одной из важных задач, стоявшей перед специалистами ГОСНИИР при изучении невзрачных, загрязненных землей и поздними покрасками, археологических фрагментов живописи, найденных в строительном отвале возле Успенского собора (XIV в.) в Коломне, было выявление возможного участия в росписи этого храма Феофана Грека[41]. В ходе лабораторного исследования было установлено, что археологические фрагменты отличались чрезвычайно богатой палитрой многоцветной живописи и разнообразнейшими живописными приемами, что косвенно подтвердило возможность участия прославленного греческого мастера в этой росписи, но для более точного ответа было необходимо провести сравнение с другими памятниками этого художника.

Ярославль

И в заключение хочется кратко сказать о двух памятниках XVII века, представляющих обширную, но пока мало изученную группу росписей ростово-ярославской школы. Это церковь Иоанна Богослова в Ростове и церковь Николы Надеина в Ярославле (1640, 1696).

В 1981–1983 годах проходили масштабные реставрационные работы по укреплению живописи и удалению левкасных металлических гвоздей в церкви Иоанна Богослова (1683) в Ростове. Эти работы сопровождались исследованиями технологических особенностей живописи, определением влияния левкасных гвоздей на процесс разрушения штукатурного слоя, выявлением различных факторов, отражающихся на процессе перерождения красочного слоя[42]. Одной из важных частей в работе стало воспроизведение технологического процесса создания этой настенной живописи. Такой научный подход дал возможность выявить структурные особенности и причины разрушения живописи, а также определил методику по выявлению скрытых левкасных гвоздей.

Сейчас в лаборатории ГОСНИИР проводится изучение росписей ярославской церкви Николы Надеина (1640, 1696, 1873, 1882), стоящей на балансе Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Кроме отбора проб и лабораторных исследований была сделана обширная фотофиксация памятника, изучаются архивные и реставрационные материалы. Иконографическая программа росписей сопоставляется с памятниками предшествующих периодов, что дает возможность определить как оригинальность, так и «классичность» художественного разнообразия сюжетов ярославского памятника. Уникальными в росписи представляются ряд композиций, впервые появляющихся в русской монументальной живописи, к ним относятся «София Ярославская»[43] и «Древо Иессеево»[44]. Также некоторые циклы являются особенными в древнерусских росписях. К ним относятся самый обширный житийный цикл свт. Николая Чудотворца[45], «Дохиарское чудо»[46], «Сказание о райских яблоках прп. Евфросина», Лествица прп. Иоанна и подвиги святых «осужденников»[47]. В рамках исследования осуществляется графическая отрисовка раскрытой из-под записей монументальной живописи 1640 г., что дает возможность внимательно рассмотреть иконографические особенности памятника и реконструировать утраченные элементы композиций. Также проводится фотографирование участков стенописи, находящейся под слоями поновлений 1882 г., для составления полной картины сюжетного состава всего ансамбля росписей.

Из вышеприведенного обзора видно, что заложенные Ю.И. Гренбергом методы исследования монументальной живописи в течение многих лет успешно реализуются на практике и до сих пор продолжают быть актуальными.

Примечания

1. *Гренберг Ю. И.* К истории изучения росписи // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 1981. №7. С. 5 – 9.

2. *Гренберг Ю. И.* Некоторые выводы из технологического исследования // Там же. С. 21 – 31.

3. *Аракелян Ф. Б., Гренберг Ю. И.* Исследование розовой обмазки // Там же. С. 9 – 13; *Гренберг Ю. И., Наумова М. М., Писарева С. А.* Сохранность живописи, грунт и пигменты, структура красочного слоя // Там же. С. 13 –17; *Бирштейн В. Я., Тульчинский В. М., Таскаева Ю. М.* ИК–спектроскопическое исследование // Там же. С. 17 – 21.

4. *Гренберг Ю. И.* «Константин и Елена» Софийского собора в Новгороде. (Некоторые выводы из технологического исследования живописи) // Древний Новгород: История. Искусство. Археология. Новые исследования. М. : Изобр. искусство, 1983. С. 141 – 164; *Grenberg Ju., Pissareva Sw.* Wandmalereifragment aus dem Sophiendom zu Novgorod. Maltechnische Untersuchungen, gelbes bleihaltiges Pigment // Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen. 3/2003: München : Callwey, 2003. P. 174 – 178; *Гренберг Ю. И., Писарева С. А.* Фрагмент настенной живописи с изображением Константина и Елены в Софийском соборе Новгорода. Технологическое исследование // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. 2004. №21 (51). С. 21 – 26.

5. ВНИИР. Об исследовании красочного слоя фрагментов живописи XII века из Николо-Дворищенского собора в Новгороде. (Этапный отчет). М., 1980. — 12 с.; ВНИИР. Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (заключительный отчет). М., 1981. С. 15 – 17.

6. Физико-оптическое исследование настенной живописи ц. Спаса на Нередице (г. Новгород). Б. м, б. д. Машинопись.

7. ВЦНИЛКР. Отчет об исследовании материалов археологических раскопок в Новгороде. М., 1978. — 29 с.

8. Заключение Ю. И. Гренберга от 17.05.1972 г.; ВНИИР. Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (заключительный отчет). С. 11 – 15.

9. *Греков А. П.* Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. М. : Искусство, 1987. – 93, [3] с., [40] л. цв. ил.

10. ВЦНИЛКР. Отчет о технологическом исследовании образцов штукатурок настенной живописи ц. Спаса на Ковалеве и ц. Спаса на Ильине в Новгороде. М., 1977. — 12 с.

11. Там же. С. 5–6.

12. ВЦНИЛКР. Отчет об исследовании красочного слоя фрагментов настенной живописи XIV в. ц. Спаса на Ковалеве в Новгороде. (Ч. 1. Синие участки красочного слоя). М., 1979. — 12 с.

13. Там же. С. 7, 9, 12.

14. ВЦНИЛКР. Отчет об исследовании красочного слоя фрагментов настенной живописи XIV в. ц. Спаса на Ковалеве в Новгороде. (Ч. 2. Фрагменты красочного слоя кроме синих). М., 1980. — 36 с.

15. Там же. С. 33–36.

16. ВЦНИЛКР. Отчет о командировке в г. Новгород с 6 по 13 октября 1975 г. — 7 с.; ВЦНИЛКР. Комплексное исследование настенной живописи новгородских памятников XII – XVII вв. и отдельных памятников на территории Грузии (отчет о работе 1976 г.). М., 1976. — 6 с.; ВНИИР. Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (Заключительный отчет). С. 4 – 11.

17. ВЦНИЛКР. Отчет о технологическом исследовании настенной живописи ц. Федора Стратилата в Новгороде. Ч. 1. Физико-оптическое исследование. М., 1977.

— 17 с.; ВЦНИЛКР. Отчет о технологическом исследовании настенной живописи ц. Федора Стратилата в Новгороде. Ч. 2. Лабораторное исследование белых пигментов. М., 1977. — 35 с.

18. Там же. Ч. 2. С. 19.

19. Там же. С. 28 – 29.

20. Там же. С. 35.

21. ВЦНИЛКР. Отчет об исследовании штукатурок ц. Федора Стратилата в Новгороде. М., 1978. — 4 с.

22. ВНИИР. Исследование красочного слоя живописи ц. Федора Стратилата в Новгороде. Ч. 3. Лабораторное исследование пигментов. (Этапный отчет). М., 1981. — 22 с.

23. Там же. С. 20–22.

24. ВЦНИЛКР. Отчет об исследовании штукатурок и красочного слоя ц. Симеона-Богоприимца XV в. в Новгороде. М., 1978; ВНИИР. Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (заключительный отчет). С. 17.

25. ВНИИР. Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (заключительный отчет). С. 18; ВНИИР. Исследование красочного слоя фрагментов живописи XV в. из ц. Сергия в Новгородском Кремле. М., 1981. — 13 с.

26. ВНИИР. Исследование красочного слоя фрагментов живописи XV в. из ц. Сергия в Новгородском Кремле. С. 13.

27. ВЦНИЛКР. Отчет о технологическом исследовании образцов настенной живописи XVII в. Троицкого собора XVI в. Клопского монастыря под Новгородом. М., 1977; ВНИИР Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (заключительный отчет). С. 18 – 19.

28. ВЦНИЛКР. Отчет о технологическом исследовании образцов настенной живописи XVII в. Троицкого собора XVI в. Клопского монастыря под Новгородом. С. 19 – 20.

29. ВЦНИЛКР. Отчет о техническом исследовании образцов настенной живописи Знаменского собора в Новгороде. М., 1978. — 32 с.; ВНИИР. Комплексное исследование настенной живописи Новгородских памятников XII – XVII вв. (заключительный отчет). С. 20 – 22.

30. ВЦНИЛКР. Отчет о техническом исследовании образцов настенной живописи Знаменского собора в Новгороде. С. 29 – 32.

31. [*Писарева С. А.*] Исследование состава пигментов в красочном слое фрагментов настенных росписей Троицкого собора Макарьевского монастыря (XVII в.) г. Калязин. М., 1988. Машинопись.

32. [*Писарева С. А.*] Исследование красочного слоя росписей юго-западного барабана Спасского собора Ново-Спасского монастыря. М., 1989. Машинопись.

33. [*Писарева С. А.*] Исследование состава пигментов и послойной структуры красочных слоев в покрасках столпа (между сдвоенными окнами, северная галерея, западная грань базы, на кирпиче) в Благовещенском соборе Московского Кремля. Б. м. : Б. д. Машинопись.

34. ВЦНИЛКР. Отчет о технологическом исследовании фрагмента настенной живописи XVI в. из собора Чуда Архангела Михаила в Московском Кремле. М., 1977. — 24 с.

35. Промежуточные результаты работы были озвучены Д. В. Денисовым и И. Ф. Кадиковой в докладе «Исследование фрагмента росписи собора Чудова монастыря в Москве из собрания музея имени Андрея Рублева» 25 апреля 2024 г. на Международной научно-практической конференции «Нерадовские чтения: Хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития. К 125-летию службы Государственного учета музейного фонда Русского музея (1898–2023)».

36. *Голубов В. Н., Галдобина Л. П.* Краски Дионисия и древний ледник // Природа. 1984. №1. [С. 51–59]; *Чернышев Н. М*. Искусство фрески в Древней Руси. М. : Искусство, 1954. — 104 с.

37. *Кочетков И. А.* О первоначальном колорите росписей Дионисия // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1977. М. : Наука, 1977. С. 257 – 258.

38. *Лелекова О. В., Наумова М. М.* Исследование красочного слоя росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // *Наумова М. М.* Поздняя античность. Средневековье. Возрождение. Материалы и техника живописи. Сб. статей и сообщений. М. : Индрик, 2018. С. 172.

39. *Наумова М. М., Писарева С. А.* Какими красками писал Дионисий? // Природа. 1989. №2. С. 52 – 61; *Они же*. Материалы и техника исполнения настенной живописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: Материалы Междунар. науч.-метод. конф. (13–15 сент. 2011 г. Кириллов — Ферапонтово). М. : Индрик, 2012. С. 78 – 84.

40. *Лелекова О. В.*, *Наумова М. М.* Состояние и проблемы реставрации росписей 1408 года в Успенском соборе Владимира // Проблемы реставрации памятников монументальной живописи. Сб. науч. тр. М. : НМС МК СССР, 1987. С. 65 – 86; *Они же*. Состояние и проблемы реставрации росписей 1408 года в Успенском соборе Владимира // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. [т. 30]. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 273 – 274.

41. *Наумова М. М., Лелекова О. В.* Опыт реконструкции материалов и техники росписей (XIV в.?) Успенского собора в Коломне по результатам лабораторных исследований // Материальная база сферы культуры: отечественный и зарубежный опыт решения управленческих, научных и технических проблем: Информ. сб. Вып. 4. Проблемы сохранения церковных росписей. М. : [Б.и.], 1994. С. 44 – 48.

42. ВНИИР. Разработка методов консервации и реставрации древнерусской монументальной живописи (Промежуточный отчет): Отчет о научно-реставрационных работах, проведенных в 1983 г. в церкви Иоанна Богослова Ростовского кремля. М., 1983. — 95 с.

43. *Денисов Д. В., Суворова Е. Ю.* «Ярославская София». К вопросу о сложении иконографического типа «Софии Крестной» // XXVI научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль : Цифровая тип., 2022. С. 162 – 169.

44. *Денисов Д. В., Суворова Е. Ю.* Композиция «Древо Иессеево» в росписи церкви Николы Надеина // XXV научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль : Цифровая тип., 2021. С. 87 – 93.

45. *Денисов Д. В., Назарова Г. А.* «Киевские сказания» в Никольском цикле росписи церкви Николы Надеина в Ярославле // Там же. С. 76 – 86.

46. *Денисов Д. В.* Дохиарское чудо. Афонское сказание в росписи церкви Николы Надеина // XVIII Тихомировские краеведческие чтения : материалы науч. конференции. Ярославль, 18 – 19 ноября 2021 года. Ярославль : Ярославский музей-заповедник, 2023. С. 59 – 73.

47. *Денисов Д. В., Титов Г. В.* Лествица Иоанна Синаита с подвигами святых осужденников в росписи церкви Николы Надеина и позднесредневековая русская иконография Страшного суда // XXVIII Болотцевские чтения. Научные чтения памяти И. П. Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль : Типография ООО «Принт» (Ижевск), 2024. С. 79 – 104.

1. *Grenberg Yu. I.* K istorii izucheniya rospisi // Xudozhestvennoe nasledie. Xranenie, issledovanie, restavraciya. 1981. №7. S. 5 – 9.

2. *Grenberg Yu. I.* Nekotory`e vy`vody` iz texnologicheskogo issledovaniya // Tam zhe. S. 21 – 31.

3. *Arakelyan F. B., Grenberg Yu. I.* Issledovanie rozovoj obmazki // Tam zhe. S. 9 – 13; *Grenberg Yu. I., Naumova M. M., Pisareva S. A.* Soxrannost` zhivopisi, grunt i pigmenty`, struktura krasochnogo sloya // Tam zhe. S. 13 –17; *Birshtejn V. Ya.*, *Tul`chinskij V. M., Taskaeva Yu. M.* IK–spektroskopicheskoe issledovanie // Tam zhe. S. 17 – 21.

4. *Grenberg Yu. I.* «Konstantin i Elena» Sofijskogo sobora v Novgorode. (Nekotory`e vy`vody` iz texnologicheskogo issledovaniya zhivopisi) // Drevnij Novgorod: Istoriya. Iskusstvo. Arxeologiya. Novy`e issledovaniya. M. : Izobr. iskusstvo, 1983. S. 141 – 164; *Grenberg Ju., Pissareva Sw.* Wandmalereifragment aus dem Sophiendom zu Novgorod. Maltechnische Untersuchungen, gelbes bleihaltiges Pigment // Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen. 3/2003: München : Callwey, 2003. P. 174 – 178; *Grenberg Yu. I., Pisareva S. A.* Fragment nastennoj zhivopisi s izobrazheniem Konstantina i Eleny` v Sofijskom sobore Novgoroda. Texnologicheskoe issledovanie // Xudozhestvennoe nasledie. Xranenie, issledovanie, restavraciya. 2004. №21 (51). S. 21 – 26.

5. VNIIR. Ob issledovanii krasochnogo sloya fragmentov zhivopisi XII veka iz Nikolo-Dvorishhenskogo sobora v Novgorode. (E`tapny`j otchet). M., 1980. — 12 s.; VNIIR.

Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (zaklyuchitel`ny`j otchet). M., 1981. S. 15 – 17.

6. Fiziko-opticheskoe issledovanie nastennoj zhivopisi cz. Spasa na Neredice (g. Novgorod). B. m, b. d. Mashinopis`.

7. VCZNILKR. Otchet ob issledovanii materialov arxeologicheskix raskopok v Novgorode. M., 1978. — 29 s.

8. Zaklyuchenie Yu. I. Grenberga ot 17.05.1972 g.; VNIIR. Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (zaklyuchitel`ny`j otchet). S. 11 – 15.

9. *Grekov A. P.* Freski cerkvi Spasa Preobrazheniya na Kovaleve. M. : Iskusstvo, 1987. – 93, [3] s., [40] l. czv. il.

10. VCZNILKR. Otchet o texnologicheskom issledovanii obrazczov shtukaturok nastennoj zhivopisi cz. Spasa na Kovaleve i cz. Spasa na Il`ine v Novgorode. M., 1977. — 12 s.

11. Tam zhe. S. 5–6.

12. VCZNILKR. Otchet ob issledovanii krasochnogo sloya fragmentov nastennoj zhivopisi XIV v. cz. Spasa na Kovaleve v Novgorode. (Ch. 1. Sinie uchastki krasochnogo sloya). M., 1979. — 12 s.

13. Tam zhe. S. 7, 9, 12.

14. VCZNILKR. Otchet ob issledovanii krasochnogo sloya fragmentov nastennoj zhivopisi XIV v. cz. Spasa na Kovaleve v Novgorode. (Ch. 2. Fragmenty` krasochnogo sloya krome sinix). M., 1980. — 36 s.

15. Tam zhe. S. 33–36.

16. VCZNILKR. Otchet o komandirovke v g. Novgorod s 6 po 13 oktyabrya 1975 g. — 7 s.; VCZNILKR. Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. i otdel`ny`x pamyatnikov na territorii Gruzii (otchet o rabote 1976 g.). M., 1976. — 6 s.; VNIIR. Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (Zaklyuchitel`ny`j otchet). S. 4 – 11.

17. VCZNILKR. Otchet o texnologicheskom issledovanii nastennoj zhivopisi cz. Fedora Stratilata v Novgorode. Ch. 1. Fiziko-opticheskoe issledovanie. M., 1977. — 17 s.; VCZNILKR. Otchet o texnologicheskom issledovanii nastennoj zhivopisi cz. Fedora Stratilata v Novgorode. Ch. 2. Laboratornoe issledovanie bely`x pigmentov. M., 1977. — 35 s.

18. Tam zhe. Ch. 2. S. 19.

19. Tam zhe. S. 28 – 29.

20. Tam zhe. S. 35.

21. VCZNILKR. Otchet ob issledovanii shtukaturok cz. Fedora Stratilata v Novgorode. M., 1978. — 4 s.

22. VNIIR. Issledovanie krasochnogo sloya zhivopisi cz. Fedora Stratilata v Novgorode. Ch. 3. Laboratornoe issledovanie pigmentov. (E`tapny`j otchet). M., 1981. — 22 s.

23. Tam zhe. S. 20–22.

24. VCZNILKR. Otchet ob issledovanii shtukaturok i krasochnogo sloya cz. Simeona-Bogopriimcza XV v. v Novgorode. M., 1978; VNIIR. Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (zaklyuchitel`ny`j otchet). S. 17.

25. VNIIR. Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (zaklyuchitel`ny`j otchet). S. 18; VNIIR. Issledovanie krasochnogo sloya fragmentov zhivopisi XV v. iz cz. Sergiya v Novgorodskom Kremle. M., 1981. — 13 s.

26. VNIIR. Issledovanie krasochnogo sloya fragmentov zhivopisi XV v. iz cz. Sergiya v Novgorodskom Kremle. S. 13.

27. VCZNILKR. Otchet o texnologicheskom issledovanii obrazczov nastennoj zhivopisi XVII v. Troiczkogo sobora XVI v. Klopskogo monasty`rya pod Novgorodom. M., 1977; VNIIR Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (zaklyuchitel`ny`j otchet). S. 18 – 19.

28. VCZNILKR. Otchet o texnologicheskom issledovanii obrazczov nastennoj zhivopisi XVII v. Troiczkogo sobora XVI v. Klopskogo monasty`rya pod Novgorodom. S. 19 – 20.

29. VCZNILKR. Otchet o texnicheskom issledovanii obrazczov nastennoj zhivopisi Znamenskogo sobora v Novgorode. M., 1978. — 32 s.; VNIIR. Kompleksnoe issledovanie nastennoj zhivopisi Novgorodskix pamyatnikov XII – XVII vv. (zaklyuchitel`ny`j otchet). S. 20 – 22.

30. VCZNILKR. Otchet o texnicheskom issledovanii obrazczov nastennoj zhivopisi Znamenskogo sobora v Novgorode. S. 29 – 32.

31. [*Pisareva S. A.*] Issledovanie sostava pigmentov v krasochnom sloe fragmentov nastenny`x rospisej Troiczkogo sobora Makar`evskogo monasty`rya (XVII v.) g. Kalyazin. M., 1988. Mashinopis`.

32. [*Pisareva S. A.*] Issledovanie krasochnogo sloya rospisej yugo-zapadnogo barabana Spasskogo sobora Novo-Spasskogo monasty`rya. M., 1989. Mashinopis`.

33. [*Pisareva S. A.*] Issledovanie sostava pigmentov i poslojnoj struktury` krasochny`x sloev v pokraskax stolpa (mezhdu sdvoenny`mi oknami, severnaya galereya, zapadnaya gran` bazy`, na kirpiche) v Blagoveshhenskom sobore Moskovskogo Kremlya. B. m. : B. d. Mashinopis`.

34. VCZNILKR. Otchet o texnologicheskom issledovanii fragmenta nastennoj zhivopisiXVI v. iz sobora Chuda Arxangela Mixaila v Moskovskom Kremle. M., 1977. — 24 s.

35. Promezhutochny`e rezul`taty` raboty` by`li ozvucheny` D. V. Denisovy`m i I. F. Kadikovoj v doklade «Issledovanie fragmenta rospisi sobora Chudova monasty`rya v Moskve iz sobraniya muzeya imeni Andreya Rubleva» 25 aprelya 2024 g. na Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Neradovskie chteniya: Xranenie, issledovanie, restavraciya muzejny`x predmetov i kollekcij. Istoriya, sovremennoe sostoyanie i perspektivy` razvitiya. K 125-letiyu sluzhby` Gosudarstvennogo ucheta muzejnogo fonda Russkogo muzeya (1898–2023)».

36. *Golubov V. N., Galdobina L. P.* Kraski Dionisiya i drevnij lednik // Priroda. 1984. №1. [S. 51–59]; *Cherny`shev N. M.* Iskusstvo freski v Drevnej Rusi. M. : Iskusstvo, 1954. — 104 s.

37. *Kochetkov I. A.* O pervonachal`nom kolorite rospisej Dionisiya // Pamyatniki kul`tury`: Novy`e otkry`tiya. Ezhegodnik. 1977. M. : Nauka, 1977. S. 257 – 258.

38. *Lelekova O. V., Naumova M. M.* Issledovanie krasochnogo sloya rospisi Rozhdestvenskogo sobora Ferapontova monasty`rya // *Naumova M. M.* Pozdnyaya antichnost`. Srednevekov`e. Vozrozhdenie. Materialy` i texnika zhivopisi. Sb. statej i soobshhenij. M. : Indrik, 2018. S. 172.

39. *Naumova M. M., Pisareva S. A.* Kakimi kraskami pisal Dionisij? // Priroda. 1989. №2. S. 52 – 61; *Oni zhe*. Materialy` i texnika ispolneniya nastennoj zhivopisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monasty`rya // Soxranenie rospisej Dionisiya 1502 goda v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monasty`rya: Materialy` Mezhdunar. nauch.-metod. konf. (13–15 sent. 2011 g. Kirillov — Ferapontovo). M. : Indrik, 2012. S. 78 – 84.

40. *Lelekova O. V., Naumova M. M.* Sostoyanie i problemy` restavracii rospisej 1408 goda v Uspenskom sobore Vladimira // Problemy` restavracii pamyatnikov monumental`noj zhivopisi. Sb. nauch. tr. M. : NMS MK SSSR, 1987. S. 65 – 86; *Oni zhe*. Sostoyanie i problemy` restavracii rospisej 1408 goda v Uspenskom sobore Vladimira // Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoj Rusi i Vizantii e`poxi Andreya Rubleva. K 600-letiyu rospisi Uspenskogo sobora vo Vladimire: Materialy` Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 1–2 oktyabrya 2008 g. [t. 30]. M.: Art-Volxonka, 2012. S. 273 – 274.

41. *Naumova M. M., Lelekova O. V.* Opy`t rekonstrukcii materialov i texniki rospisej (XIV v.?) Uspenskogo sobora v Kolomne po rezul`tatam laboratorny`x issledovanij // Material`naya baza sfery` kul`tury`: otechestvenny`j i zarubezhny`j opy`t resheniya upravlencheskix, nauchny`x i texnicheskix problem: Inform. sb. Vy`p. 4. Problemy` soxraneniya cerkovny`x rospisej. M. : [B.i.], 1994. S. 44 – 48.

42. VNIIR. Razrabotka metodov konservacii i restavracii drevnerusskoj monumental`noj zhivopisi (Promezhutochny`j otchet): Otchet o nauchno-restavracionny`x rabotax, provedenny`x v 1983 g. v cerkvi Ioanna Bogoslova Rostovskogo kremlya. M., 1983. — 95 s.

43. *Denisov D. V., Suvorova E. Yu.* «Yaroslavskaya Sofiya». K voprosu o slozhenii ikonograficheskogo tipa «Sofii Krestnoj» // XXVI nauchny`e chteniya pamyati Iriny` Petrovny` Bolotcevoj (1944–1995): Sb. statej. Yaroslavl` : Cifrovaya tip., 2022. S. 162 – 169.

44. *Denisov D. V., Suvorova E. Yu.* Kompoziciya «Drevo Iesseevo» v rospisi cerkvi Nikoly` Nadeina // XXV nauchny`e chteniya pamyati Iriny` Petrovny` Bolotcevoj (1944–1995): Sb. statej. Yaroslavl` : Cifrovaya tip., 2021. S. 87 – 93.

45. *Denisov D. V., Nazarova G. A.* «Kievskie skazaniya» v Nikol`skom cikle rospisi cerkvi Nikoly` Nadeina v Yaroslavle // Tam zhe. S. 76 – 86.

46. *Denisov D. V.* Doxiarskoe chudo. Afonskoe skazanie v rospisi cerkvi Nikoly` Nadeina // XVIII Tixomirovskie kraevedcheskie chteniya : materialy` nauch. konferencii. Yaroslavl`, 18 – 19 noyabrya 2021 goda. Yaroslavl` : Yaroslavskij muzej-zapovednik, 2023. S. 59 – 73.

47. *Denisov D. V., Titov G. V.* Lestvicza Ioanna Sinaita s podvigami svyaty`x osuzhdennikov v rospisi cerkvi Nikoly` Nadeina i pozdnesrednevekovaya russkaya ikonografiya Strashnogo suda // XXVIII Bolotcevskie chteniya. Nauchny`e chteniya pamyati I. P. Bolotcevoj (1944–1995): Sb. statej. Yaroslavl` : Tipografiya OOO «Print» (Izhevsk), 2024. S. 79 – 104.

Сведения об авторе

Денисов Денис Владимирович — магистр искусствоведения; ФГБНИУ «ГОСНИИР», инженер-исследователь отдела научной реставрации станковой темперной живописи
Российская Федерация, 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1;
ФГБУК «Музей им. А. Рублева», заведующий сектором научно-методической работы научно-исследовательского отдела
Российская Федерация, 105020, Москва, Андроньевская пл., д. 10
E-mail: denisov_dionisii@mail.ru

Denisov Denis V. — MA in Art History; The State Research Institute for Restoration, Research Engineer at the Department of Scientific Restoration of Easel Tempera Painting
44-1, Gastello St., Moscow, 107014, Russian Federation;
State Central Andrey Rublev Museum, Head of the Methodology and Research Section
10, Andronyevskaya Sq., Moscow, 105020, Russian Federation
E-mail: denisov_dionisii@mail.ru

Л. М. Евсеева

ЛАБОРАТОРИЯ ФИЗИКО-ХИМИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ГОСНИИР И МУЗЕЙ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА: ГОДЫ СОТРУДНИЧЕСТВА

В статье рассматриваются результаты многолетнего сотрудничества Лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР с Музеем имени Андрея Рублева по изучению музейной коллекции. Было исследовано более 100 икон. Более 10 икон, предположительно XVI – XVII вв., были признаны изготовленными в Новое время. Отдельные полученные данные позволили уточнить атрибуцию памятников московской коллекции. Установлена технология иконного письма «Одигитрии» 1480 г. мастера Дионисия. На основе этих данных было доказано исполнение «Успения» конца XV века в мастерской Дионисия, но другим художником. Подспорьем в отнесении иконы «Сергий Радонежский с клеймами жития» (ок. 1510 г.) авторству Феодосия послужил найденный в ее красочном слое искусственный познякит. Выявление технологических особенностей грузинской иконы «Богоматерь с Младенцем» позволило датировать икону началом XII в. Исследование 61 иконы иконостаса 1663 – 1670 гг. из Спасо-Евфимиева монастыря выявило подлинный колорит икон, а также было доказано исполнение икон праздничного ряда иконостаса московскими художниками в манере греческих мастеров XV – XVII вв.

Ключевые слова: икона, иконостас, коллекция, музей, живопись, технология, красочный слой, художник, исследование.

L. M. Evseeva

THE STATE RESEARCH INSTITUTE'S FOR RESTORATION PHYSIC-OCHEMICAL LABORATORY AND THE ANDREI RUBLEV MUSEUM: YEARS OF COOPERATION

The article discusses the results of long-term cooperation between the Laboratory of Physic-ochemical Research of The State Research Institute for Restoration and the Andrei Rublev Museum in studying the museum collection. More than 100 icons were examined. More than 10 icons, presumably of the XVI – XVII centuries, were recognized as manufactured in Modern times. Some of the obtained data made it possible to clarify the attribution of the icons of the Moscow collection. The technology of the "Hodegetria" icon of 1480 by the master Dionysius was defined. On the basis of these data, it was proved that the "Assumption" was made in the end of the XV century at the workshop of Dionysius, but by another artist. The artificial posnjakite mineral found in its paint layer served as an aid in attributing the icon "Sergius of Radonezh with the scenes of life" around 1510 to the authorship of Theodosius. The identification of the technological features of the Georgian icon "The Mother of God with the Baby" made it possible to date the icon by the beginning of the XII century. The study of 61 icons of the iconostasis of 1663 – 1670 from the Spaso-Evfimiev Monastery revealed the true color of icons, and it was also proved that the icons of festive row of the iconostasis were painted by Moscow artists in the manner of the Greek masters of the XV – XVII centuries.

Keywords: Icon, iconostasis, collection, museum, painting, technology, colorful layer, artist, research.

Сотрудничество Музея имени Андрея Рублева с Лабораторией физико-химических исследований Института реставрации началось в 1980 г. и продолжалось с большой интенсивностью на протяжении 1990-х гг. и начала 2000-х. За это время была исследована технология живописи более 100 памятников иконописи из собрания музея и фрагменты древней стенописи Спасского собора Андроникова монастыря. Первыми были изучены пять праздничных икон, поступивших в музейное собрание в 1965 г. из Музея истории религии. Прибывшие из Ленинграда иконы, живопись которых была раскрыта И. В. Ватагиной в 1960 – 1970-е гг., привлекли внимание О. В. Лелековой, под руководством которой отдел темперной живописи Института в это время начал работу по раскрытию живописи и исследованию комплекса иконостаса ок. 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Манера письма памятников, поступивших в Музей имени Андрея Рублева, оказалась близкой иконам Кирилловского иконостаса. В результате исследования их технологии, проведенного М. М. Наумовой, было установлено, что не только стилистически, но и технологически памятники идентичны группе икон праздничного ряда Кирилловского иконостаса (*ил. 1–2*).

Ил. 1.
Несение креста. 1497 г. Ростов. Дерево, темпера. 83 × 64 см. *ЦМиАР*. ГК – 8795445, КП 186, Инв. 48-I. Фото А. В. Нитецкого, 2009, *архив ЦМиАР*

Ил. 2.
Снятие с креста. 1497 г. Ростов. Дерево, темпера. 79 × 61,7 см. *ЦМиАР.* ГК – 9479692, КП 2347, Инв. 51-I. Фото А. В. Нитецкого, 2009, *архив ЦМиАР*

На всех пяти иконах, поступивших из Музея истории религии, как и на части остававшихся в иконостасе иконах праздничного ряда, были выявлены редкие по своему составу красочные смеси. Так, вишнево-коричневые поверхности написаны двуслойно, в нижнем слое — дисперсный коричневый пигмент, в верхнем — много сажи, тени лессированы смесью сажи, азурита, ультрамарина и смальты. Схожая смесь — но с белилами, без сажи — в голубых пробелах. Зеленые поверхности исполнены смесью из двух зеленых пигментов, малахита и глауконита, взятых в разных пропорциях. Особенно своеобразно присутствие в смесях частиц смальты[1]. Таким образом, во многом благодаря технологическим исследованиям, поступившие в Рублевский музей иконы были идентифицированы как утраченные части праздничного чина Кирилловского иконостаса.

Их сюжеты идеально дополнили состав праздничного чина. «Приведение Христа к Понтию Пилату», «Шествие на Голгофу» и «Положение во гроб» были вывезены из монастыря после 1922 г., некоторое время находились в собрании А. И. Анисимова, затем в Третьяковской галерее. В 1938 г. иконы были переданы в ленинградский Музей истории религии. В том же году туда поступило из старообрядческих коллекций «Снятие со креста» (пребывало там с 1773 г.). Живопись памятника заметно

отличалась от остальных своей худшей сохранностью. Связь стиля его живописи с Кирилловским иконостасом была установлена не сразу, во многом довершили установление этой связи технологические данные.

В 1987 г. в ГОСНИИР была передана Рублевским музеем группа икон для выяснения подлинности их древней живописи. Памятники поступили в музей из разных источников и предварительно здесь были датированы XVI – XVII вв. После проведения исследований в Лаборатории М. М. Наумовой, С. А. Писаревой, Н. Г. Брегманом, В. Н. Киреевой при участи зав. темперным отделом Института О. В. Лелековой и реставратора Ю. А. Рузавина музей получил исчерпывающие ответы. Приведу несколько примеров. Икона «Пророк Илия» (*ил. 3*) имеет лишь небольшие фрагменты авторского грунта и авторской живописи. Удалось выяснить, что первоначальный фон был написан аурипигментом, надписи были киноварные, плащ пророка — коричневый, хитон зеленоватый. Сохранилась также авторская живопись волос и бороды Ильи. Однако бóльшая часть поверхности иконы заново перегрунтована и целиком плотно записана новой живописью[2]. Относительно иконы «Воскресение Христово с праздниками» было сделано заключение о том, что икона написана в позднее время на древней доске, причем подслойный рисунок нанесен через трафарет, т. е. механическим путем[3].

Ил. 3.
Пророк Илия. XVI – XIX вв. Дерево, темпера. 60 × 49 см. *ЦМиАР*. ГК – 10380059, КП 2550, Инв. 980-I.
Фото — *архив ЦМиАР*

С другой стороны исследования технологии показали, что несколько странная по стилю икона «Рождество Христово» (КП 2735, *ил. 4*), которую предположительно по ряду признаков можно было бы отнести к XVI в.[4], но вызывающая сомнения у сотрудников музея в подлинности, получила подтверждение ее изготовления в средневековое время. Грунт, состав красочного слоя, его кракелюр типичны для средневековой живописи. Некоторая непривычность исполнения, как указано в заключении ГОСНИИР, «объясняется лишь индивидуальными особенностями мастера»[5].

Ил. 4.
Рождество Христово. XVI в.
Русский Север. Дерево, темпера.
81,5 × 62,5 см. *ЦМиАР*. ГК – 10379116,
КП 2735, Инв. 182-I. Фото — *архив ЦМиАР*

Передача икон из собрания Рублевского музея в ГОСНИИР с целью исследования подлинности предполагаемой древней живописи неоднократно осуществлялась и позднее. И всегда музей имел убедительные заключения. Установленная степень сохранности того или иного древнего памятника также служила основанием для решения о необходимости реставрационного раскрытия его живописи.

Неоценимо было участие Лаборатории ГОСНИИР при подготовке академического каталога собрания музея. В 1996 – 1997 гг. с Институтом был подписан договор на длительное сотрудничество по исследованию московской группы памятников собрания в связи с подготовкой музеем выпуска каталога собрания «Иконы Москвы XIV – XVI вв.». Было исследовано 28 икон. Все они получили полную выкладку

состава красочного слоя, пигментов и красочных смесей, а также грунта. Материал в целом давал картину разнообразия палитры московских художников этого времени и особенностей состава ее красочных смесей. Большой пласт этого материала предоставлял возможность в будущем определения тех или иных памятников кисти московских мастеров. Отдельные полученные данные позволили уточнить атрибуцию икон московской коллекции.

Самым значимым среди памятников этой группы оказалось исследование иконы «Богоматерь Одигитрия» из местного ряда иконостаса Успенского собора Иосифо-Волоцкого монастыря (*ил. 5*). В монастырской описи 1545 г. «икона местная большая» в местном ряду иконостаса монастырского собора указана как «письмо Дионисиево». Знаменитый московский мастер украсил монастырский собор вскоре после его строительства в 1485 г. Памятник, вывезенный из закрытого монастыря в музей в 1954 г., был ранее, в 1896 г. грубо раскрыт и полностью записан иконописцем Н. М. Сафоновым. В мастерской музея реставратором С. Ратниковом были выявлены и раскрыты участки древней живописи. В результате исследования М. М. Наумовой и С. А. Писаревой установлена технология иконного письма Дионисия. Его палитра оказалась проста: охры, киноварь, азурит, древесный уголь, свинцовые белила. Все пигменты были хорошо очищены от примесей и тщательно перетерты, дисперсны[6].

Ил. 5.
Богоматерь Одигитрия. 1485 г.
Мастер Дионисий. Дерево, темпера.
137,1 × 108,8 см. *ЦМиАР*. ГК – 11570257,
КП 4451, Инв. 2767-I.
Фото — *архив ЦМиАР*

Несравнимо более сложной оказалась палитра мастера, создавшего многофигурную композицию иконы «Успение Богоматери» для Успенского собора города Дмитрова[7] (*ил. 6*). Икона по иконографии и стилю была определена исследователями близкой по исполнению Дионисию и датирована концом XV в. В. М. Сорокатый, подготовивший каталожную статью об иконе, предложил атрибуцию памятника как исполненного в мастерской Дионисия, допустив участие в ее создании самого мастера[8].

Ил. 6.
Успение Богоматери. Конец XV в. Мастерская Дионисия. Дерево, темпера. 135 ×106,5 см. *ЦМиАР*. ГК – 8799344, КП 823. Инв. 1694-I. Фото И. Д. Кейменова, 2019, *архив ЦМиАР*

М. М. Наумова уже после издания каталога икон Москвы вновь обратилась в 2012–2013 гг. к изучению обоих памятников, связанных с творчеством Дионисия[9]. Исходя из своего многолетнего исследования стенописи Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря, Наумова пришла к выводу о схожести манер письма мастера в стенописи и на иконе «Одигитрия». Определяющим признаком этой манеры являлось плотное личное письмо — как санкиря, так и вохрения, при этом положенные по форме белильные движки очень тонкие. Четкий завершающий рисунок всегда присутствует. Так же плотными красочными слоями писались одеяния с обязательным завершающим рисунком. Этой манере письма сполна соответствует «Одигитрия» из Иосифо-Волоцкого монастыря. В отличие от этой

манеры письма на иконе «Успение» из Дмитрова лики написаны принципиально по-иному: слои санкиря тонкие, почти прозрачные, вохрения плотные, как и лежащие поверх короткие белильные движки. Также различна и манера письма одеяний: основной цвет на иконе «Успение» нанесен легко, почти прозрачным слоем краски, в то время как пробела положены плотно, в три слоя. Завершающий рисунок часто отсутствует, его как бы заменяет просвечивающий сквозь тонкий красочный слой подслойный рисунок. При этом Наумова отмечает в живописи «Успения», как и в красочном слое «Одигитрии», употребление тонко тертых, хорошо очищенных пигментов, что было, видимо, как она считает, характерно для мастерской Дионисия. Богатую палитру «Успения» исследователь также видит типичной для многофигурных композиций Дионисия как в стенописи, так и в иконах, имея в виду относимые его кисти иконы из Павло-Обнорского монастыря. Окончательный вывод Наумовой относительно «Успения» состоит в том, что икона написана в мастерской Дионисия, но другим художником. Сам знаменитый мастер, по мнению Майи Марковны, не принимал участия в ее создании[10].

Подспорьем в атрибуции иконы «Сергий Радонежский с клеймами жития» около 1510 г. в собрании музея (*ил. 7*) послужил анализ пигментов, использованных при написании иконы. Памятник был отнесен, сначала И. А. Кочетковым[11], затем Н. Н. Чугреевой[12], кисти сына Дионисия Феодосия. Оба исследователя основывали свою атрибуцию на стиле живописи иконы, Чугреева также на редкой иконографической особенности иконы — уникальном в изображениях жития Сергия Радонежского клейме иконы «Исцеление бесноватого вельможи», что было обусловлено, по ее мнению, полемикой Иосифа Волоцкого с еретиками, которых он сравнивал с бесноватыми. «Известно, — как пишет автор, — о тесной связи Феодосия с Иосифом Волоцким, духовным сыном которого он был»[13]. В составе красочного слоя иконы был выявлен М. М. Наумовой и С. А. Писаревой чрезвычайно редкий в палитре русских художников искусственный минерал познякит (сульфат меди)[14],— он также был отмечен в росписи четверика Рождественского собора Ферапонтова монастыря[15]. По авторитетному мнению копииста Н. В. Гусева[16] и О. В. Лелековой[17], четверик расписывал один из сыновей Дионисия, возможно, и Феодосий как более зрелый мастер в 1502 г., чем его брат. При этом среди исследователей технологии средневековой живописи все больше возобладает мнение о том, что минералы и технологические приемы письма средневековых иконописцев, как правило, были индивидуальными[18]. Таким образом, выявление редкого минерала в красочном слое иконы Сергия Радонежского послужило для Н. Н. Чугреевой еще одним подтверждением авторства Феодосия.

Интересное предположение было высказано Г. Д. Поповым относительно редкого для конца XV – начала XVI в. использования красочной смеси азурита с ультрамарином на московской иконе конца XV в. «Троица Ветхозаветная» из собрания Музея имени Андрея Рублева (*ил. 8*), установленной во время исследования технологии ее письма в рамках подготовки каталога собрания ЦМиАР[19]. Подобная красочная смесь, состоящая из двух интенсивных синих пигментов, выявлена М. М. Наумовой на иконах деисусного и праздничного чинов иконостаса 1427 г. в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря, где смесью азурита с ультрамарином, часто с добавлением смальты, написаны синие одежды. В малом количестве эта смесь присутствует на этих иконах в тонированных пробелах и лессировках по коричневой или охристой подкладке[20]. Данный состав красочной смеси показала и проба синего красочного слоя, отобранного М. М. Наумовой в 2010-м г. на иконе «Троица

Ветхозаветная» Андрея Рублева в Третьяковской галерее. Как считает большинство исследователей, образ создан для каменного Троицкого собора 1425 – 1427 гг. (Г. В. Попов допускает создание иконы для предыдущего Троицкого монастырского храма 1412 г.[21]). Использование в иконописи красочной смеси азурита с ультрамарином, как пронаблюдала Наумова, восходит к константинопольской живописи XIV в.[22]

Ил. 7.
Сергий Радонежский с клеймами жития. Ок. 1510 г. Мастерская Феодосия. Дерево, темпера. 136×97,5 см. *ЦМиАР*. ГК – 10379983, КП 3395, Инв. 2298-I.
Фото Н. В. Бурмина, 2011, *архив ЦМиАР*

Ил. 8.
Троица Ветхозаветная. Конец XV в. Москва. Дерево, темпера. 159 × 116 см. *ЦМиАР*. ГК – 15585400, КП 4375, Инв. 2544/1-I, Фото И. Д. Кейменова, 2020, *архив ЦМиАР*

«Троица Ветхозаветная», входящая в собрание Рублевского музея, поступила туда в 1964 г. из Александровского краеведческого музея. Икона была датирована Л. М. Евсеевой 1513-м г.[23] как памятник, написанный для Покровского (ныне Троицкого) собора, отстроенного (неизвестно в дереве или в камне) в этом году в дворцовом комплексе великого князя Василия III «в его новом селе Олександровском» (дата указана в приписке в рукописи Обиходника из Троицк-Сергиева монастыря[24]. Уже после издания московского выпуска каталога выяснилось, что икона была передана в собор г. Александрова в позднее время из Троицкого Стефано-Махрищского монастыря. Г. В. Попов посчитал возможным отнести исполнение иконы к концу XV в.[25] Обоими исследователями памятника была отмечена особенная его близость, несмотря на совершенно иной формат, иконографии, многим деталям композиции и общему колориту «Троице Ветхозаветной» работы Андрея Рублева. Учитывая духовную близость Василия III, как и братии Махрищской обители,

монастырю преподобного Сергия, а также близкое географическое расположение к ней как «села Олександровского», так и берегов р. Махрищи, предполагалось хорошее непосредственное знание мастером иконы из собрания музея знаменитого шедевра Андрея Рублева. Допустимо, что работа художника включала и непосредственное копирование знаменитой иконы. В связи с этим Г. В. Попов высказал предположение о возможном знании мастером конца XV в. технологических особенностей письма Андрея Рублева, в частности, использование для определенного колористического эффекта красочной смеси из двух синих пигментов, что и было им повторено при создании близкой к оригиналу махрищской иконы.

Исследованиями Лаборатории ГОСНИИР в 2008–2009 гг. были выявлены технологические особенности уникальной в собрании музея ранней грузинской иконы «Богоматерь с Младенцем (Иверская)»[26] (*ил. 9*). Небольшой по размеру образ с серьезными утратами живописи был привезен из Грузии и подарен основательнице Рублевского музея и замечательному ученому Наталье Алексеевне Деминой. Связи с грузинской интеллигенцией установились через первого директора музея и его основателя Д. И. Арсенишвили. Времена были свирепые, и достаточно опасно было сотруднице государственного учреждения держать икону на виду в своем доме, да еще проживая в общей квартире с соседями (обвинения в религиозности могли кончиться увольнением с работы), потому памятник был уложен в шкатулку красного дерева и убран в комод. После смерти Натальи Алексеевны ее сын Алексей передал икону в дар музею имени Андрея Рублева. Реставрировать памятник, ввиду неясности его технологических особенностей, просили темперный отдел ГОСНИИР, где живопись раскрыл Ю. А. Рузавин, освободив ее от поздней записи и окаменевшего покрытия из смолы и камеди. В исследовании технологии изготовления иконы приняла участие М. М. Наумова. Результаты оказались крайне интересны. Паволока на иконе отсутствует, поверхность доски (южная порода дерева, возможно, акация) покрыта лишь тонкой обмазкой. Состав пигментов в красочном слое использован крайне лаконичный. Лик написан желтой охрой с белилами, в подрумянке — киноварь. Тени на лике намечены тонким слоем краски, приготовленной из сажи. Мафорий Марии написан по-разному: в покрывающей голову его части использована «смесь индиго, бесцветных частиц силиката, киновари и сажи, ниже поверхность мафория написана смесью киновари, индиго, осажденного на бесцветный силикат, яркой коричневой охры… в смеси также присутствует сажа и крупные кристаллы аурипигмента… красный тон высветлений мафория — киноварь, положенная поверх слоя сажи, который в свою очередь перекрывает слой светло-коричневой охры. Край мафория и звезды — кованное листовое золото, довольно толстый лист, какое применялось только в глубокой древности. Синий чепец и гиматий Младенца — смесь индиго… со свинцовыми белилами… По окончании работы живопись была покрыта прозрачной теплого тона камедью (предположительно, смола вишневого дерева), которая придавала первоначальному белому фону золотистый оттенок»[27]. Насколько широко была распространена в Грузии подобная технология, неизвестно (сведения о подобных исследованиях древней грузинской иконописи в доступной нам литературе отсутствуют). На основании особенностей манеры письма и аналогий в грузинской иконописи «Богоматерь Иверская» была датирована мной началом XII в. Икон такой древности в самой Грузии немного.

Многолетней была работа по исследованию технологии 61 иконы иконостаса 1663 – 1670 гг. из Спасо-Евфимиева монастыря. История иконостаса была непростой. В XX в. он разделил драматическую судьбу самого монастыря. 2 февраля

1923 г. монастырь был закрыт, передан в ведение ОГПУ и превращен в суздальский политизолятор, затем в лагерь для интернированного чешского легиона, а позднее — в 1943 г. — в лагерь для военнопленных С 1946 г. в монастыре разместили колонию для несовершеннолетних преступников. И только в 1967 г. в монастыре начались реставрационные работы, а позднее появился и план размещения здесь музейной экспозиции.

Ил. 9.
Богоматерь с Младенцем (Иверская).
Начало XII в. Грузия. Дерево, темпера.
18,7 ×15 см. *ЦМиАР*. ГК – 7826562,
КП 5160, Инв. 2113-I,
Фото — *архив ЦМиАР*

Нам неизвестно, когда иконостас был размонтирован. В 1950-е гг. иконы иконостаса зафиксированы как находящиеся в Суздальском краеведческом музее, но не как экспонаты, а как экспозиционное оборудование: на тыльной стороне их досок вывешивались фотографии. В 1954 г. директор музея А. Д. Варганов принял решение передать весь комплекс иконостаса на хранение в Музей имени Андрея Рублева. Спасение от полного разрушения живописи этого грандиозного по своим размерам комплекса (половина икон превышает по высоте 2 м) явилось серьезным испытанием для молодого музея: началась авральная работа по консервации живописи икон. Со многими памятниками комплекса приходилось неоднократно проводить работы по консервации в продолжение многих лет.

В 1985 г. часть икон праздничного ряда была передана в Институт реставрации для установления причин постоянной «болезни» икон иконостаса: вздутия грунта и шелушения красочного слоя — и разработки методики кардинальной консервации

их живописи. Работу по исследованию памятников провели сотрудники Лаборатории М. М. Наумова, С. А. Писарева и В. Н. Киреева. Было установлено, что паволока на иконах наложена только по стыкам досок, грунт (как оказалось, гипсовый) имеет плохое сцепление с поверхностью доски. Но главным дефектом оказалось перенасыщение грунта связующим, введенным в большом количестве в процессе укрепления, а также присутствие большого количества олифы, слишком обильно используемой при ее нанесении на поверхность живописи при реставрации, которая проникла и в грунт, превратив его в воскообразную массу. В темперном отделе Института О. В. Лелековой и Ю. А. Рузавиным была предложена методика вывода избытков связующего и олифы из красочного слоя и грунта икон, а затем его укрепление микродозами мездрового клея.

В 1995–1996 гг. была начата работа по исследованию технологии живописи иконостаса. Это был первый опыт работы Лаборатории с памятниками XVII в., результаты исследования во многом стали неожиданными для ее сотрудников. Было установлено, помимо традиционных охр, киновари и глауконита, использование на всех иконах иконостаса искусственного азурита, искусственного малахита, резината меди и красных органических пигментов растительного и животного происхождения — материалов, не характерных для иконописи более раннего времени (как искусственный азурит), или используемых художниками не столь широко. Также оказалось, что синий пигмент на всех иконах находится под толстым слоем пожелтевшей олифы, который меняет цвет красочной поверхности на зеленый. Отделить слой олифы от синего пигмента оказалось невозможным. Красочный строй икон иконостаса мы видим в настоящее время измененным[28].

Кроме того, было выявлено широкое использование в живописи иконостаса металлических пигментов: золота, серебра и двойника (послойного наложения золота на серебро) и цветных лаков красного и зеленого, наносимых на цветные подложки из золота, серебра и двойника. Использование цветных лаков распространилось в русской иконописи в начале XVII в.[29]

Были исследованы также способы построения структуры красочного слоя на всех иконах иконостаса. Как удалось выяснить, написание ликов на иконах всех чинов схоже. Живопись одеяний на иконах деисусного, пророческого и праотеческого рядов принципиально отличается от центральной иконы пророческого ряда «Знамение» и икон праздников. Относительно последних М. М. Наумова в 1998 г. опубликовала статью, где отмечала, что мафорий Богоматери на праздничных иконах иконостаса исполнен в манере греческих художников поствизантийского времени, XV – XVIII вв.: «на грунте лежит слой коричневого земляного пигмента, поверх него сажей выполнены тени, а сверху нанесен слой красного органического пигмента; золотая инокопь лежит поверх красного органического пигмента»[30] (*ил. 10*). Исследователь предположила, что праздники написаны московскими художниками[31]. Дальнейшее изучение стиля икон праздничного ряда в рамках подготовки каталога собрания подтвердило это мнение Наумовой[32]. В Москве с конца XVI в. у мастеров элитного круга появляется интерес к поствизантийской, в частности, критской живописи, что привело к подражанию греческим произведениям и повторению их приемов живописи[33]. Иконы остальных чинов иконостаса[34], как и серебряные оклады всех чинов[35], исполнены ярославскими мастерами (*ил. 11*).

Ил. 10.
Благовещение. 1663 – 1670 гг. Москва.
Дерево, темпера. 89 ×71 см. *ЦМиАР*.
ГК – 13067166, КП 722/1, Инв. 550/1-I,
Фото — *архив ЦМиАР*

Ил. 11.
Пророк Давид. 1663 – 1670 гг.
Ярославль. Дерево, темпера.
124 × 79,5 см. *ЦМиАР*. ГК – 13067091,
КП 702/1, Инв. 260/1-I.,
Фото — *архив ЦМиАР*

В последние годы зав. лабораторией И. Ф. Кадикова привлечена Музеем имени Андрея Рублева к исследованию состава красочного слоя древнейшей иконы собрания «Христос Вседержитель» первой четверти XIII в. Материалы исследования войдут в готовящийся к изданию выпуск каталога собрания музея «Иконы Ростова Великого XIII – XVI веков».

Многолетние контакты сотрудников Музея имени Андрея Рублева и лаборатории института реставрации привели к написанию совместных научных работ[36] и к подготовке специальных технико-технологических исследований по тематике проводимых музеем выставок[37]. В 2017 г. музей выступил соучастником подготовки и издания ГОСНИИР посмертных трудов М. М. Наумовой. Зав. темперным отделом Музея им. Андрея Рублева Л. М. Евсеева, совместно с сотрудниками Института С. А. Писаревой и И. П. Мокрецовой, осуществила ответственную редактуру сборника; дирекция Музея оказала финансовую поддержку издания. Сборник исследовательских статей и сообщений М. М. Наумовой «Поздняя античность. Средневековье. Материалы и техника живописи» (М., 2018) составил основу дальнейших исследований технологии древней живописи.

Примечания

1. *Лелекова О. В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 год. К 1000-летию крещения Руси. М. : Изд. отдел Московского патриархата, 1988. С. 262 – 263 («Рождество Богоматери»), 265 («Сретение»), 267 («Преполовение»), 278 («Омовение ног»), 280 («Тайная Вечеря»), 282 – 283 («Приведение к Пилату»), 288 («Утверждение креста»), 293 («Снятие со креста»), 301 («Уверение Фомы»), 303 («Вознесение»).

2. Архив научно-исследовательского отдела ЦМиАР.

3. Там же.

4. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Автор текста и сост. А. А. Салтыков. Л. : Художник РСФСР, 1981. С. 44. Ил. 111, 112.

5. Архив научно-исследовательского отдела ЦМиАР.

6. Иконы Москвы XIV – XVI вв. / Каталог собрания ЦМиАР. Вып. 2. М. : Индрик, 2007. Кат. №60. С. 87.

7. Там же. Кат. №62. С. 98 (иссл. М. М. Наумовой).

8. Там же. Кат. №62. С. 96 – 100 (оп. В. М. Сорокатого).

9. *Наумова М. М.* Технологические исследования иконы «Богоматерь Одигитрия» из Иосифо-Волоцкого монастыря как эталонного произведения иконописи работы Дионисия // *Наумова М. М.* Поздняя античность. Средневековье. Возрождение. Материалы и техника живописи. Сб. статей и сообщений. М. : Индрик, 2018. С. 104 – 107.

10. Там же. С. 105 – 197.

11. *Кочетков И. А.* Житийная икона Сергия Радонежского из собрания Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV – XVI вв. М. : Искусство, 1981. С. 104 – 105.

12. Иконы Москвы XIV – XVI вв. Кат. №66. С. 124 – 125 (опис. Н. Н. Чугреевой); *Чугреева Н. Н.* Уникальность авторской программы житийной иконы преподобного Сергия Радонежского около 1510 г. из собрания Музея имени Андрея Рублева // Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Сб. ст. / Труды ЦМиАР, 10. М. : Изд. ЦМиАР, 2014. С. 185 – 193.

13. *Чугреева Н. Н.* Указ. соч. С. 191.

14. Иконы Москвы XIV – XVI вв. Кат. №66. С. 121.

15. *Наумова М. М., Писарева С. А.* Материалы и техника исполнения настенной живописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М. : Индрик, 2012. С. 78 – 84.

16. *Евсеева Л. М.* Фрески Дионисия и его современников в копиях художников XX века // Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV – XVI веков из собраний музеев и библиотек. М. : Сев. Паломник, 2002. С. 264.

17. *Чугреева Н. Н.* Указ. соч. С. 192. Прим. 8.

18. *Лелекова О. В., Наумова М. М.* Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове (по данным реставрационных исследований) // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М. : Наука, 1989. С. 66 – 68; *Они же.* Исследование основы и красочного слоя икон-таблеток из Троице-Сергиева монастыря // *Евсеева Л. М.* Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. М. : Изд-во ун-та им. Дмитрия Пожарского, 2023. Прил. 1. С. 449 – 502.

19. Иконы Москвы XIV – XVI вв. Кат. №68. С. 136.

20. *Наумова М. М.* Технологическое исследование красочного слоя икон Звенигородского чина, Васильевского и Троицкого иконостасов // *Наумова М. М.* Поздняя античность… С. 85 – 87.

21. Там же.

22. Там же. С. 86–87.

23. Иконы Москвы XIV – XVI вв. Кат. №68. С. 134 – 140 (опис. Л. М. Евсеевой).

24. Краткий летописец Святотроицкия Сергиевы лавры // *Горский А. В.* Историческое описание Свято-Троицкия Сергиевы Лавры, составленное по рукописным и печатным источникам профессором Московской Духовной академии А. В. Горским. М. : Изд. Троице-Сергиевой Лавры, 1890. Ч. 2. С. 177.

25. *Попов Г. В.* О произведениях иконописи XV – XVI веков из Троицкого Стефано-Махрищского монастыря. Доклад на конференции «Россия. Грузия. Христианский Восток. Духовные и культурные связи». Музей имени Андрея Рублева. 17 ноября 2023 г. Москва, Музей им. Андрея Рублева.

26. *Евсеева Л. М.* Икона «Богоматерь с Младенцем» XII в. из собрания Музея имени Андрея Рублева как памятник грузино-византийских художественных связей // Греческие иконы и стенописи XII – XVI вв. Сб. ст. / Труды ЦМиАР, 6. М. : Изд. ЦМиАР, 2013. С. 46 – 53.

27. *Наумова М. М.* Грузинская икона «Богоматерь с Младенцем» XII в. из собрания Музея имени Андрея Рублева: технология живописи // *Наумова М. М.* Поздняя античность… С. 49 – 50.

28. *Наумова М. М., Писарева С. А.* Технико-технологические исследования икон иконостаса // Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря / Каталог собрания ЦМиАР. Вып. 3. М. : Красная площадь, 2015. С. 168 – 172.

29. Там же. С. 173 – 174.

30. *Наумова М. М.* Исследование красочного слоя праздничного ряда иконостаса Преображенского собора Спасо-Евфимиевского монастыря XVII в. (г. Суздаль) // *Наумова М. М.* Техника средневековой живописи. Современное представление по результатам исследования. М. : РИО ГОСНИИР, 1998. С. 40.

32. Стиль живописи и мастера иконостаса. Праздничный ряд (М. И. Антыпко) // Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря. С. 137 – 147.

33. *Наумова М. М., Писарева С. А.* Технико-технологические исследования икон иконостаса. С. 175.

34. Стиль живописи и мастера иконостаса. Деисусный ряд (Л. М. Евсеева); Пророческий ряд (О. А. Дьяченко); Праотеческий ряд (М. И. Антыпко) // Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря. С. 125 – 136, 148 – 175.

35. Серебряные оклады икон иконостаса (В. В. Игошев) // Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря. С. 176 – 199.

36. *Евсеева Л. М., Наумова М. М.* «Спас Златые Власы» около 1200 г. К вопросу о художнике иконы // Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Сб. ст. / Труды ЦМиАР, 10. М. : Изд. ЦМиАР, 2014. С. 147 – 156; *Наумова М. М.* Критский триптих около 1500 г. (к вопросу о греко-итальянской мастерской) (совместно с *Л. М. Евсеевой*) // *Наумова М. М.* Поздняя античность... С. 124 – 137.

37. *Наумова М. М.* Некоторые приемы письма поствизантийских икон // Поствизантийская живопись. Иконы XV – XVIII веков из собрания Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. Каталог выставки. Центральный музей древнерусского искусства и культуры им. Андрея Рублева. Октябрь 1995 года. Афины : Домос, 1995. С. 21 – 23; *Она же.* Некоторые приемы письма критских икон // Греческие иконы с острова Крит XV – XVII вв. Из музейных и частных собраний. Каталог выставки. М. : Изд. ЦМиАР, 2010. С. 25 – 28.

1. *Lelekova O. V.* Ikonostas Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monasty`rya 1497 god. K 1000-letiyu kreshheniya Rusi. M. : Izd. otdel Moskovskogo patriarxata, 1988. S. 262 – 263 («Rozhdestvo Bogomateri»), 265 («Sretenie»), 267 («Prepolovenie»), 278 («Omovenie nog»), 280 («Tajnaya Vecherya»), 282 – 283 («Privedenie k Pilatu»), 288 («Utverzhdenie kresta»), 293 («Snyatie so kresta»), 301 («Uverenie Fomy`»), 303 («Voznesenie»).

2. Arxiv nauchno-issledovatel`skogo otdela CzMiAR.

3. Tam zhe.

4. Muzej drevnerusskogo iskusstva imeni Andreya Rubleva / Avtor teksta i sost. A. A. Salty`kov. L. : Xudozhnik RSFSR, 1981. S. 44. Il. 111, 112.

5. Arxiv nauchno-issledovatel`skogo otdela CzMiAR.

6. Ikony` Moskvy` XIV – XVI vv. / Katalog sobraniya CzMiAR. Vy`p. 2. M. : Indrik, 2007. Kat. №60. S. 87.

7. Tam zhe. Kat. №62. S. 98 (issl. M. M. Naumovoj).

8. Tam zhe. Kat. №62. S. 96 – 100 (op. V. M. Sorokatogo).

9. *Naumova M. M.* Texnologicheskie issledovaniya ikony` «Bogomater` Odigitriya» iz Iosifo-Voloczkogo monasty`rya kak e`talonnogo proizvedeniya ikonopisi raboty` Dionisiya // *Naumova M. M.* Pozdnyaya antichnost`. Srednevekov`e. Vozrozhdenie. Materialy` i texnika zhivopisi. Sb. statej i soobshhenij. M. : Indrik, 2018. S. 104 – 107.

10. Tam zhe. S. 105 – 197.

11. *Kochetkov I. A.* Zhitijnaya ikona Sergiya Radonezhskogo iz sobraniya Muzeya drevnerusskogo iskusstva imeni Andreya Rubleva // Drevnerusskoe iskusstvo XV – XVI vv. M. : Iskusstvo, 1981. C. 104 – 105.

12. Ikony` Moskvy` XIV – XVI vv. Kat. №66. S. 124 – 125 (opis. N. N. Chugreevoj); *Chugreeva N. N.* Unikal`nost` avtorskoj programmy` zhitijnoj ikony` prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo okolo 1510 g. iz sobraniya Muzeya imeni Andreya Rubleva // Xudozhnik v Vizantii i Drevnej Rusi. Problema avtorstva. Sb. st. / Trudy` CzMiAR, 10. M. : Izd. CzMiAR, 2014. S. 185 – 193.

13. *Chugreeva N. N.* Ukaz. soch. S. 191.

14. Ikony` Moskvy` XIV – XVI vv. Kat. №66. S. 121.

15. *Naumova M. M., Pisareva S. A.* Materialy` i texnika ispolneniya nastennoj zhivopisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monasty`rya // Soxranenie rospisej Dionisiya 1502 goda v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monasty`rya. M. : Indrik, 2012. S. 78 – 84.

16. *Evseeva L. M.* Freski Dionisiya i ego sovremennikov v kopiyax xudozhnikov XX veka // Dionisij «zhivopisecz preslovushhij». K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monasty`rya. Vy`stavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV – XVI vekov iz sobranij muzeev i bibliotek. M. : Sev. Palomnik, 2002. S. 264.

17. *Chugreeva N. N.* Ukaz. soch. S. 192. Prim. 8.

18. *Lelekova O. V., Naumova M. M.* Rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy v Ferapontove (po danny`m restavracionny`x issledovanij) // Drevnerusskoe iskusstvo. Xudozhestvenny`e pamyatniki russkogo Severa. M. : Nauka, 1989. S. 66 – 68; *Oni zhe.* Issledovanie osnovy` i krasochnogo sloya ikon-tabletok iz Troice-Sergieva monasty`rya // *Evseeva L. M.* Analojny`e ikony` v Vizantii i Drevnej Rusi. Obraz i liturgiya. M. : Izd-vo unta im. Dmitriya Pozharskogo, 2023. Pril. 1. S. 449 – 502.

19. Ikony` Moskvy` XIV – XVI vv. Kat. №68. S. 136.

20. *Naumova M. M.* Texnologicheskoe issledovanie krasochnogo sloya ikon Zvenigorodskogo china, Vasil`evskogo i Troiczkogo ikonostasov // *Naumova M. M.* Pozdnyaya antichnost`… S. 85 – 87.

21. Tam zhe.

22. Tam zhe. S. 86–87.

23. Ikony` Moskvy` XIV – XVI vv. Kat. №68. S. 134 – 140 (opis. L. M. Evseevoj).

24. Kratkij letopisecz Svyatotroiczkiya Sergievy` lavry` // *Gorskij A. V.* Istoricheskoe opisanie Svyato-Troiczkiya Sergievy` Lavry`, sostavlennoe po rukopisny`m i pechatny`m istochnikam professorom Moskovskoj Duxovnoj akademii A. V. Gorskim. M. : Izd. Troice-Sergievoj Lavry`, 1890. Ch. 2. S. 177.

25. *Popov G. V.* O proizvedeniyax ikonopisi XV – XVI vekov iz Troiczkogo Stefano-Maxrishhskogo monasty`rya. Doklad na konferencii «Rossiya. Gruziya. Xristianskij Vostok. Duxovny`e i kul`turny`e svyazi». Muzej imeni Andreya Rubleva. 17 noyabrya 2023 g. Moskva, Muzej im. Andreya Rubleva.

26. *Evseeva L. M.* Ikona «Bogomater` s Mladencem» XII v. iz sobraniya Muzeya imeni Andreya Rubleva kak pamyatnik gruzino-vizantijskix xudozhestvenny`x svyazej // Grecheskie ikony` i stenopisi XII – XVI vv. Sb. st. / Trudy` CzMiAR, 6. M. : Izd. CzMiAR, 2013. S. 46 – 53.

27. *Naumova M. M.* Gruzinskaya ikona «Bogomater` s Mladencem» XII v. iz sobraniya Muzeya imeni Andreya Rubleva: texnologiya zhivopisi // *Naumova M. M.* Pozdnyaya antichnost`… S. 49 – 50.

28. *Naumova M. M., Pisareva S. A.* Texniko-texnologicheskie issledovaniya ikon ikonostasa // Ikonostas Preobrazhenskogo sobora Spaso-Evfimieva monasty`rya / Katalog sobraniya CzMiAR. Vy`p. 3. M. : Krasnaya ploshhad`, 2015. S. 168 – 172.

29. Tam zhe. S. 173 – 174.

30. *Naumova M. M.* Issledovanie krasochnogo sloya prazdnichnogo ryada ikonostasa Preobrazhenskogo sobora Spaso-Evfimievskogo monasty`rya XVII v. (g. Suzdal`) // *Naumova M. M.* Texnika srednevekovoj zhivopisi. Sovremennoe predstavlenie po rezul`tatam issledovaniya. M. : RIO GOSNIIR, 1998. S. 40.

32. Stil` zhivopisi i mastera ikonostasa. Prazdnichny`j ryad (M. I. Anty`pko) // Ikonostas Preobrazhenskogo sobora Spaso-Evfimieva monasty`rya. S. 137 – 147.

33. *Naumova M. M., Pisareva S. A.* Texniko-texnologicheskie issledovaniya ikon ikonostasa. S. 175.

34. Stil` zhivopisi i mastera ikonostasa. Deisusny`j ryad (L. M. Evseeva); Prorocheskij ryad (O. A. D`yachenko); Praotecheskij ryad (M. I. Anty`pko) // Ikonostas Preobrazhenskogo sobora Spaso-Evfimieva monasty`rya. S. 125 – 136, 148 – 175.

35. Serebryany`e oklady` ikon ikonostasa (V. V. Igoshev) // Ikonostas Preobrazhenskogo sobora Evfimieva monasty`rya. S. 176 – 199.

36. *Evseeva L. M., Naumova M. M.* «Spas Zlaty`e Vlasy`» okolo 1200 g. K voprosu o xudozhnike ikony` // Xudozhnik v Vizantii i Drevnej Rusi. Problema avtorstva. Sb. st. / Trudy` CzMiAR, 10. M. : Izd. CzMiAR, 2014. S. 147 – 156; *Naumova M. M.* Kritskij triptix okolo 1500 g. (k voprosu o greko-ital`yanskoj masterskoj) (sovmestno s *L. M. Evseevoj*) // *Naumova M. M.* Pozdnyaya antichnost`... S. 124 – 137.

37. *Naumova M. M.* Nekotory`e priemy` pis`ma postvizantijskix ikon // Postvizantijskaya zhivopis`. Ikony` XV – XVIII vekov iz sobraniya Moskvy`, Sergieva Posada, Tveri i Ryazani. Katalog vy`stavki. Central`ny`j muzej drevnerusskogo iskusstva i kul`tury` im. Andreya Rubleva. Oktyabr` 1995 goda. Afiny` : Domos, 1995. S. 21 – 23; *Ona zhe*. Nekotory`e priemy` pis`ma kritskix ikon // Grecheskie ikony` s ostrova Krit XV – XVII vv. Iz muzejny`x i chastny`x sobranij. Katalog vy`stavki. M. : Izd. CzMiAR, 2010. S. 25 – 28

Список сокращений

ГОСНИИР — ФГБНИУ «Государственный научно-исследовательский институт реставрации»

РГБ — ФГБУ «Российская государственная библиотека»

ЦМиАР — ФГБУК «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева»

Сведения об авторе

Евсеева Лилия Михайловна — кандидат искусствоведения, Музей русской иконы имени Михаила Абрамова, заместитель директора по научной работе
Российская Федерация, 109240, Москва, ул. Гончарная, д. 3, стр. 3
E-mail: evseeva.lil@mail.ru

Evseeva Liliya M. — Cand. Sci. (Art History), The Mikhail Abramov Museum of Russian Icon, Deputy Director for Research
3-1, Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russian Federation
E-mail: evseeva.lil@mail.ru

И. Ф. Кадикова, Е. А. Морозова, О. В. Колпакова

ИССЛЕДОВАНИЕ КРАСОЧНОГО СЛОЯ И ГРУНТА ИКОН ЦЕНТРАЛЬНОГО ИКОНОСТАСА СМОЛЕНСКОГО СОБОРА НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

В статье представлены результаты исследования технологических особенностей живописи одного из значимых, но малоизученных иконописных ансамблей конца XVI в. — центрального иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря. В ходе работы был проанализирован химический состав образцов грунта и красочного слоя авторской и поновительской живописи двадцати пяти икон. Из них 19 икон относятся к праотеческому, пророческому, деисусному и праздничному рядам и являются единым комплексом; пять икон — из местного ряда, который состоит из разновременных произведений древнерусской иконописи, имеющих свои технологические особенности. Впервые была исследована икона «Тайная вечеря» с навершия царских врат, для которой удалось уточнить время создания, а также технику живописи. Анализ материалов живописи проводился с использованием комплекса физико-химических и оптических методов, таких как поляризационная микроскопия, энергодисперсионный рентгеновский микроанализ, инфракрасная микроспектроскопия, микроспектроскопия комбинационного рассеяния, рентгенофлуоресцентный анализ и микрохимический анализ. Изготовление микрошлифов позволило исследовать послойную структуру красочных слоев. В результате исследования были получены сведения о технологических особенностях живописи икон разного времени, о пигментном составе авторских красочных слоев и слоев поновлений, сохранившихся на некоторых участках, а также выявлены причины изменения колорита ряда икон.

Ключевые слова: иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря, икона, технологические особенности живописи, физико-химическое исследование, пигменты, смальта, деградация пигментов.

I. F. Kadikova, E. A. Morozova, O. V. Kolpakova

STUDY OF THE PAINT LAYER AND GROUND OF ICONS OF THE CENTRAL ICONOSTASIS OF THE SMOLENSK CATHEDRAL OF THE NOVODEVICHY MONASTERY

The article presents the results of the study of painting technological features of the central iconostasis of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Monastery – one of the significant, but little-studied icon painting ensembles of the late 16th century. In the course of the work the chemical composition of microsamples of the author's and repaint's layers of twenty five icons was investigated. Among them 19 icons belong to the Forefather, the Prophetical, the Deisis and the Festival rows and represent a single complex; five icons from the Sovereign row, which consist of different works of Old Russian icon painting, which have their own technological features. For the first time, the icon of the Last Supper from the top of Holy Gates was examined, for which the time of creation, as well as the technique of painting were determined and specified. The analysis of artistic materials was carried out using a set of physicochemical and optical methods, such as polarization microscopy, energy dispersive X-ray microanalysis, Raman microspectroscopy, infrared microspectroscopy, X-ray fluorescence analysis and microchemical analysis. Using cross-sections, it was possible to investigate the layer-by-layer structure of the paint layers. As a result, we obtained information about the technological features of painting icons of different times, the pigment composition of the author's paint layers and repaint's layers preserved in some areas, as well as revealed the causes of color changes in a number of icons.

Keywords: iconostasis of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Monastery, icon, technological features of painting, physicochemical research, pigments, smalt, degradation of pigments.

Иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря представляет собой комплекс произведений древнерусской живописи и декоративно-прикладного искусства, который формировался в течение нескольких столетий. По мнению исследователей[1], история создания иконописного ансамбля берет свое начало в правление Бориса Годунова, когда им были выделены средства в тысячу серебряных рублей на церковное строительство. Бóльшая часть икон центрального иконостаса написана в конце XVI в. — это иконы праздничного, пророческого, деисусного и праотеческого чинов, часть икон местного ряда[2]; в составе местного ряда есть и более ранние иконы, которые датируются серединой или второй половиной XVI века[3]. В 1683 – 1685 гг. тябловый иконостас был заменен новой резной золоченой рамой, предположительно в то же время на все иконы набили басменные оклады. Тогда же появляется пояс из 14 икон на тему «Страстей Господних» и «Тайная вечеря», размещенный над царскими вратами[4]. В последующие столетия менялись форма и убранство рамы иконостаса, очередность рядов, проводились чинки и поновления икон.

Первая крупная реставрация большого иконостаса Смоленского собора, носившая по большей части поновительский характер, была выполнена на рубеже XIX – XX вв. в мастерской иконописцев-реставраторов братьев М. О. и Г. О. Чириковых. Наиболее близкой к современному представлению о реставрационных работах можно считать реставрацию, проводившуюся в 1979 – 1985 и 1990-е годы бригадой Д. Е. Брягина (Межобластная Специальная научно-реставрационная производственная мастерская объединения «Росреставрация» Министерства культуры СССР). Иконы были раскрыты от записей и прописей, укреплены, тонированы темперными красками. Следующая реставрация центрального иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря проводилась сотрудниками бригады им. В. Д. Сарабьянова Межобластного научно-реставрационного художественного управления (АО «МНРХУ») в 2018 – 2024 гг. в рамках масштабных консервационно-реставрационных мероприятий на памятниках монастыря.

Важной частью последних реставрационных работ стал анализ химического состава материалов грунта и пигментов красочного слоя авторской живописи ряда икон центрального иконостаса, проведенный в лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР в 2023 г. Данная работа стала первым исследованием особенностей технологии создания иконописного ансамбля (в архиве Исторического музея и Новодевичьего монастыря сохранились реставрационные паспорта бригады Д. Е. Брягина, но они не содержат сведений об отборе проб и изучении состава красочного слоя и грунта). Результаты этой работы представлены в отчете, хранящемся в архиве МНРХУ[5].

Для исследования было отобрано двадцать пять произведений, находившихся на стадии реставрационных работ. Несмотря на что, что большинство памятников к этому времени уже были отреставрированы и перенесены в хранение, в ходе исследования удалось изучить художественные материалы икон из всех рядов: «Праотец Завулон», «Праотец Иуда», «Праотец Ной», «Праотец Рувим», «Праотец Авель», «Святая Троица (Отечество)» из праотеческого ряда; «Богоматерь с Младенцем на престоле», «Пророк Илия», «Пророк Соломон» из пророческого ряда; «Спас в силах», «Архангел Михаил», «Иоанн Предтеча», «Святитель Григорий Богослов», «Святитель Николай Мирликийский» из деисусного чина; «Введение во храм», «Сошествие Святого Духа», «Рождество Христово», «Воскресение

Христово», «Воскрешение Лазаря» из праздничного ряда. Также было исследовано пять икон местного чина: «Богоматерь Владимирская» (80-е гг. XVI в.), «Предста Царица одесную Тебе» (первая половина XVII в.), «Благоверные князья Борис и Глеб» (кон. XVI – нач. XVII в.), «Благовещение Устюжское» (кон. XVI – нач. XVII в.), «Богоматерь Неопалимая Купина» (кон. XVI – нач. XVII в.). Икона «Тайная вечеря» (Москва, Оружейная палата, 1685 г.) с навершия царских врат по визуальным наблюдениям художников-реставраторов и искусствоведов мастерской АО «МНРХУ» вызывала вопросы по атрибуции и технике исполнения живописи и также была включена в исследование.

Физико-химическое исследование началось с изучения поверхности красочного слоя икон под микроскопом (МБС-10) и отбора микропроб грунта и красочного слоя. Выбор мест отбора проб, в том числе, был продиктован вопросами, возникавшими в процессе реставрации каждой из икон. Состав грунта, пигментов и связующего красочного слоя определяли по методике, разработанной в лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР[6]. Были использованы следующие аналитические методы: микроскопическое исследование проб в простом отраженном свете (микроскоп МСП-1, ЛОМО), поляризационная микроскопия в проходящем свете (ПОЛАМ Л-213М, ЛОМО), энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (настольный сканирующий электронный микроскоп Hitachi TM4000 Plus с приставкой для энергодисперсионного микроанализа Quantax 75, Bruker), инфракрасная микроспектроскопия (ИК-микроскоп LUMOS, Bruker), микроспектроскопия комбинационного рассеяния (КР-микроскоп Renishaw Invia Qontor /λ0=785 нм/), микрохимический качественный анализ, рентгенофлуоресцентный анализ (портативный анализатор X-MET 8000, Hitachi). Микрошлифы красочного слоя были изготовлены по методике Л. Н. Лугиной и Ю. Б. Братушко[7] и исследованы в отраженном поляризованном свете (микроскоп ПОЛАМ Р–312, ЛОМО) и в свете видимой люминесценции, возбуждаемой ультрафиолетовым излучением (микроскоп МИКМЕД–2, ЛОМО). В ряде икон исследование состава красочного слоя проводилось с помощью портативного рентгенофлуоресцентного анализатора (РФА) непосредственно с поверхности живописи. Важно отметить, что результаты элементного анализа, полученные с помощью РФА, не позволяют надежно идентифицировать тот или иной пигмент. Поэтому в данном случае соотнесение набора химических элементов и пигментов, которые могли входить в состав красочного слоя на участке съемки, проводилось с учетом результатов, полученных при исследовании красочного слоя икон комплексом аналитических методов, указанных выше.

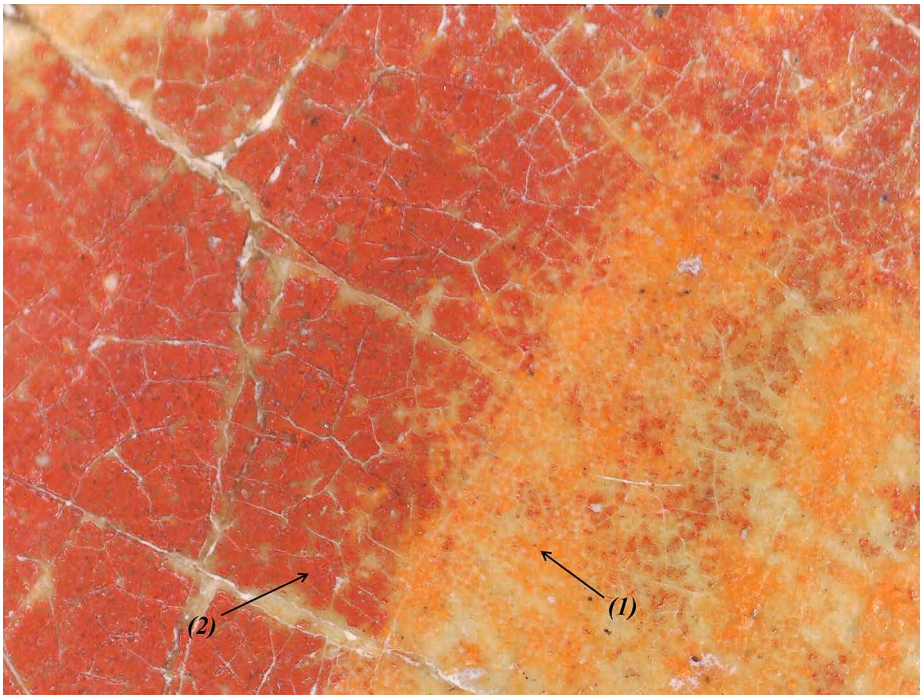
Иконы праотеческого, пророческого, деисусного и праздничного рядов являются единым комплексом, поэтому результаты их исследования в данном случае будут изложены отдельно от произведений местного ряда, который состоит из разновременных произведений древнерусской иконописи, имеющих свои технологические особенности.

Технологические особенности икон праотеческого, пророческого, деисусного и праздничного рядов

На иконах четырех рядов иконостаса живописный слой красного цвета имеет определенную послойную структуру: верхний слой из киновари и свинцовых белил нанесен на подготовительный нижний слой из свинцового сурика. Этот прием

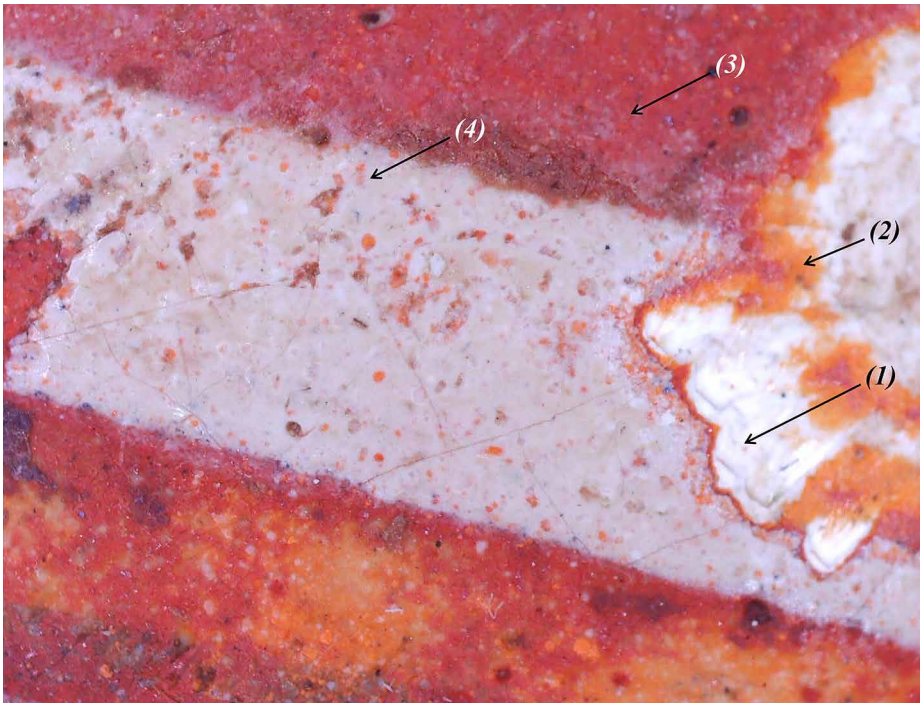
мы наблюдаем на иконах праотеческого ряда: например, так написан плащ праотца Иуды (*ил. 1–2*) и хитон праотца Рувима; в пророческом ряду — плащ пророка Соломона, в деисусном — плащ Архангела Михаила, сегмент и подножие на иконе «Спас в силах» (*ил. 3–4*), а также отдельные детали икон праздничного ряда.

Ил. 1.
Икона «Праотец Иуда». Конец XVI в., дерево, левкас, темпера, 214 × 78 см. *Государственный исторический музей (ГИМ) 103803 НД И I 1496/66 СВ-12568*. Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина



Ил. 2.
Икона «Праотец Иуда». Микрофотография поверхности красочного слоя на изображении плаща. Цифрами выделены следующие слои: (1) нижний подготовительный слой оранжевого цвета (свинцовый сурик, свинцовые белила); (2) верхний красный слой (киноварь, свинцовые белила).
Фото: О. В. Колпакова

Ил. 3.
Икона «Спас в силах». Конец XVI в., дерево, левкас, темпера, 217 × 145 см. *ГИМ 103803 НД И I 1496/39 СВ-12542.*
Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О.М. Кечина



Ил. 4.
Икона «Спас в силах». Микрофотография поверхности красочного слоя на изображении подножия. Цифрами выделены следующие слои: (1) левкас (мел); (2) подготовительный слой оранжевого цвета (свинцовый сурик); (3) верхний красный слой (киноварь, свинцовые белила); (4) белый слой (свинцовые белила, немного смальты).
Фото: О. А. Хорошавина

Особый интерес вызвало исследование серых и синих красочных слоев. На некоторых произведениях для получения насыщенного иссиня-серого цвета, которым написаны власяница праотца Авеля (*ил. 5*), изнанка милоти пророка Илии (*ил. 6*), подризник святителя Николая Мирликийского, использована смесь свинцовых белил с черным углеродсодержащим пигментом. Также в смеси присутствуют отдельные включения свинцового сурика.

В ряде икон реставраторы столкнулись с трудностями в интерпретации изучаемой поверхности красочного слоя: наблюдались неравномерные, рыхлые, утратившие яркость цвета участки, местами приобретшие зеленоватый или коричневый оттенок. На некоторых участках этот слой перекрывался белилами, а на других участках графика отсутствовала. Наиболее выраженно такой эффект наблюдался на иконах «Богоматерь с Младенцем на престоле», «Архангел Михаил», «Иоанн Предтеча», «Введение во храм», «Сошествие Святого Духа», «Рождество Христово», «Воскресение Христово», «Воскрешение Лазаря» на одеждах святых, а также на участках с изображением небесной сферы на иконе «Спас в силах» (*ил. 7*), крыльев Архангела Михаила, элементов архитектуры и мандорлы на иконах праздничного ряда. Первоначально были выдвинуты предположения, что красочный слой на этих участках пропитан олифой либо поновлен. Для проверки данной гипотезы, а также для разработки корректной методики реставрации красочного слоя, с этих участков были отобраны пробы для более подробного анализа состава красочного слоя.

Дальнейшее исследование показало, что все эти живописные участки содержат смальту — пигмент, который получил широкое распространение в XVI – XVIII вв. и внедрился в практику иконописцев как альтернатива дорогому натуральному ультрамарину[8]. Смальта представляет собой измельченное стекло, силикат кобальта и калия $CoO{\cdot}nK_2SiO_3$, и благодаря ионам кобальта пигмент имеет голубой цвет. Однако известно, что со временем этот пигмент склонен к деградации, сопровождающейся обесцвечиванием частиц пигмента и последующим изменением колорита красочного слоя. Было установлено, что процесс деградации смальты является сложной комбинацией нескольких взаимосвязанных реакций: главным образом,

он обусловлен выщелачиванием калия из стекла, который, в свою очередь, вступает во взаимодействие с жирными кислотами, содержащимися в высыхающем растительном масле или яичном желтке (т. е. в связующем красочного слоя), образуя мыла; эти соединения вступают в реакцию с сульфатами, карбонатами и другими загрязнителями окружающей среды, образуя корку сложных солей калия. Таким образом, изменение цвета красок связано не только с потерей цвета в смальте, но и с изменениями в связующем веществе[9]. Именно процесс деградации смальты привел к тому, что в большинстве икон цвет красочного слоя имеет различные оттенки, от серого, серо-голубого до зеленоватого и коричневого. Таким образом, неравномерный слой, который раннее считался поновительским, либо пропитанным олифой, оказался авторской живописью.

Особенно ярко результат процесса деградации синего пигмента заметен на иконе «Архангел Михаил» (*ил. 8–9*). Крылья архангела написаны колером зеленого оттенка и украшены серебряным ассистом. После исследования микропроб, отобранных с этого участка, обнаружен авторский слой, выполненный смальтой (на микрофотографии в авторском слое хорошо видны мельчайшие частицы голубого цвета, распределенные в пространстве прозрачного желтого цвета), и слой записи оливково-зеленого цвета, состоящий из коричневой охры, берлинской лазури, небольшого количества киновари, свинцовых белил, черного углеродсодержащего пигмента. Учитывая колер поновительского слоя, который обычно подбирался в цвет авторской живописи, можно предположить, что процесс деградации смальты и изменения цвета на этих участках иконы начался задолго до поновления иконы.

На иконах «Богоматерь с Младенцем на престоле», «Спас в силах», «Архангел Михаил» и «Иоанн Предтеча» под слоем, содержащим смальту, был выявлен подготовительный слой из свинцовых белил и черного углеродсодержащего пигмента. Так, например, на микрошлифе с участка изображения копья в руке Архангела Михаила (*ил. 10–12*), можно увидеть структуру, состоящую из нескольких слоев. Нижний слой серого цвета (слой №2) выполнен смесью из свинцовых белил и небольшого количества черного углеродсодержащего пигмента. Выше нанесен слой (№3), состоящий из свинцовых белил и смальты, частицы которой хорошо видны в свете видимой люминесценции, возбуждаемой УФ-излучением (*ил. 11 б*). Однако при визуальном осмотре в простом отраженном свете изучаемый участок выглядит коричневым, что свидетельствует о полном обесцвечивании смальты. Этот слой сохранился только под изображением красного копья (слой №4), на прилегающих участках одежд Архангела слой смальты отсутствует. Можно предположить, что при предшествующих промывках иконы он был принят за слой прописи и удален до нижнего подготовительного слоя серо-голубого цвета.

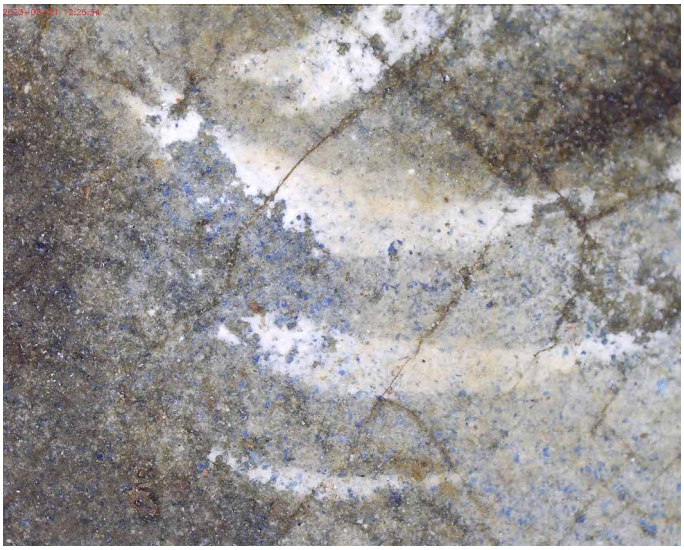
В иконе «Святая Троица (Отечество)» (*ил. 13*) для написания одежд Христа использован ярко-синий колер, визуально по степени интенсивности и насыщенности выделявшийся на фоне всего комплекса. В составе этого красочного слоя было идентифицировано индиго — пигмент органического происхождения, известный в живописи с античных времен и широко использовавшийся в русской иконописи вплоть до XIX в.[10] Примеров использования этого пигмента на других исследуемых иконах не обнаружено.

В составе красочных слоев зеленого или оливкового цветов в качестве основного использован земляной пигмент глауконит: в зависимости от художественной задачи (оттенка красочного слоя) к нему добавлялись свинцовые белила (например,

изображения зеленого далматика пророка Соломона, фелони святителя Николая Мирликийского), а в некоторых случаях — смальта (изображение сферы на иконе «Спас в силах») или охры и другие наполнители (например, изображение гиматиев праотца Ноя и праотца Рувима).

Ил. 5.
Икона «Праотец Авель». Конец XVI в., дерево, левкас, темпера, 214 × 78 см. *ГИМ 103803 НД И I 1496/75 СВ-12577.* Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

Ил. 6.
Икона «Пророк Илия». Конец XVI в., дерево, левкас, темпера, 155 × 70 см. *ГИМ, 103803 НД И I 1496/60 СВ-12562*. Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина



Ил. 7.
Икона «Спас в силах». Микрофотография поверхности красочного слоя на изображении небесной сферы. Фото: О. А. Хорошавина

Ил. 8.
Икона «Архангел Михаил». Москва, конец XVI в. Дерево, левкас, темпера. 216 × 75 см. *ГИМ 103803 НД И I 1496/37 СВ-12540.* Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

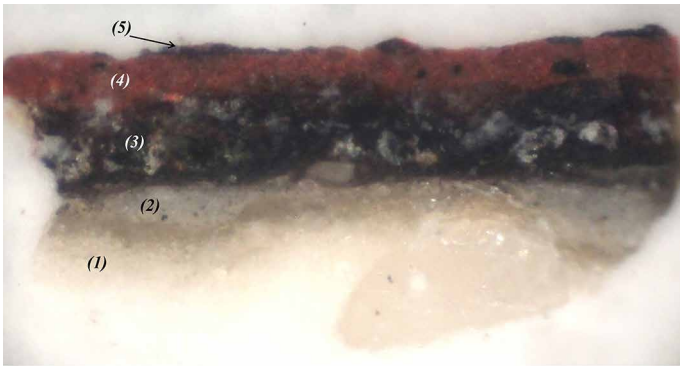
Желтые участки, как правило, написаны разбеленной охрой, розовые — свинцовым суриком со свинцовыми белилами. Для получения коричневых красочных смесей использованы охры разных оттенков (желтая, красная, коричневая) и черный углеродсодержащий пигмент.

В составе санкиря идентифицированы желтая охра, черный углеродсодержащий пигмент и немного киновари. В охрении использован тот же пигментный набор, за исключением черного пигмента, с добавлением свинцовых белил.

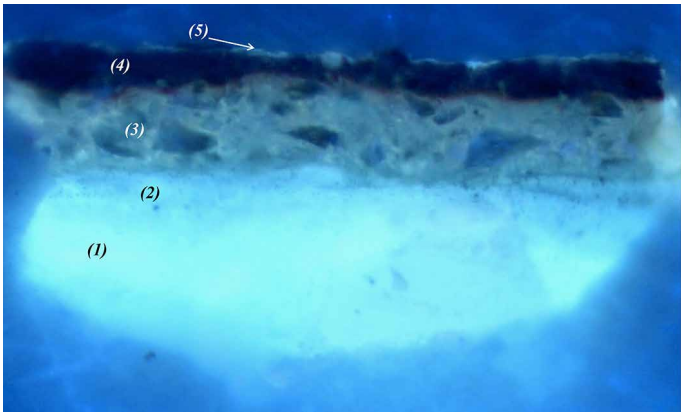
Ил. 9.
Икона «Архангел Михаил». Микрофотография поверхности красочного слоя на изображении крыльев. Цифрами выделены следующие слои: (1) авторский голубой слой (смальта); (2) поновительский слой (коричневая охра, берлинская лазурь, немного киновари, свинцовых белил, черный углеродсодержащий пигмент, каолинит и / или алюмосиликаты).
Фото: О.В. Колпакова

Ил. 10.
Икона «Архангел Михаил». Микрофотография поверхности красочного слоя на изображении копья. Цифрами выделены следующие слои: (2) свинцовые белила, немного черного углеродсодержащего пигмента; (3) смальта, немного свинцовых белил; (4) красная охра, немного свинцовых белил, каолинит и / или алюмосиликаты. Слой левкаса (1) не попал на фото.
Фото: О. В. Колпакова

а)

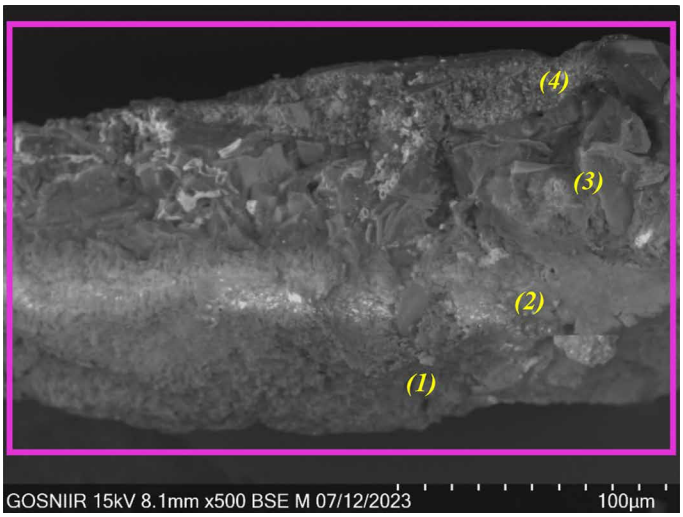


б)

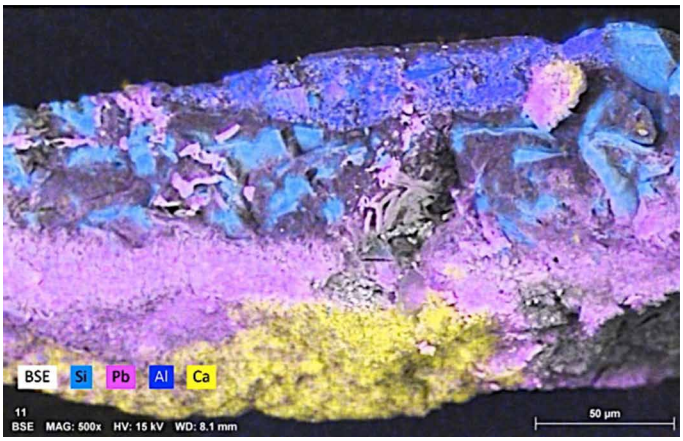


Ил. 11.
Икона «Архангел Михаил». Микрофотография поперечного сечения красочного слоя в отраженном поляризованном свете (а) и в свете видимой люминесценции, возбуждаемой УФ-излучением (б). Цифрами выделены следующие слои: (1) левкас (мел); (2) серый слой (свинцовые белила, немного черного углеродсодержащего пигмента); (3) синий красочный слой, одежды архангела (смальта, немного свинцовых белил); (4) красно-коричневый красочный слой, копье (красная охра, немного свинцовых белил, каолинит и / или алюмосиликаты); (5) слой лака.
Фото: И. Ф. Кадикова

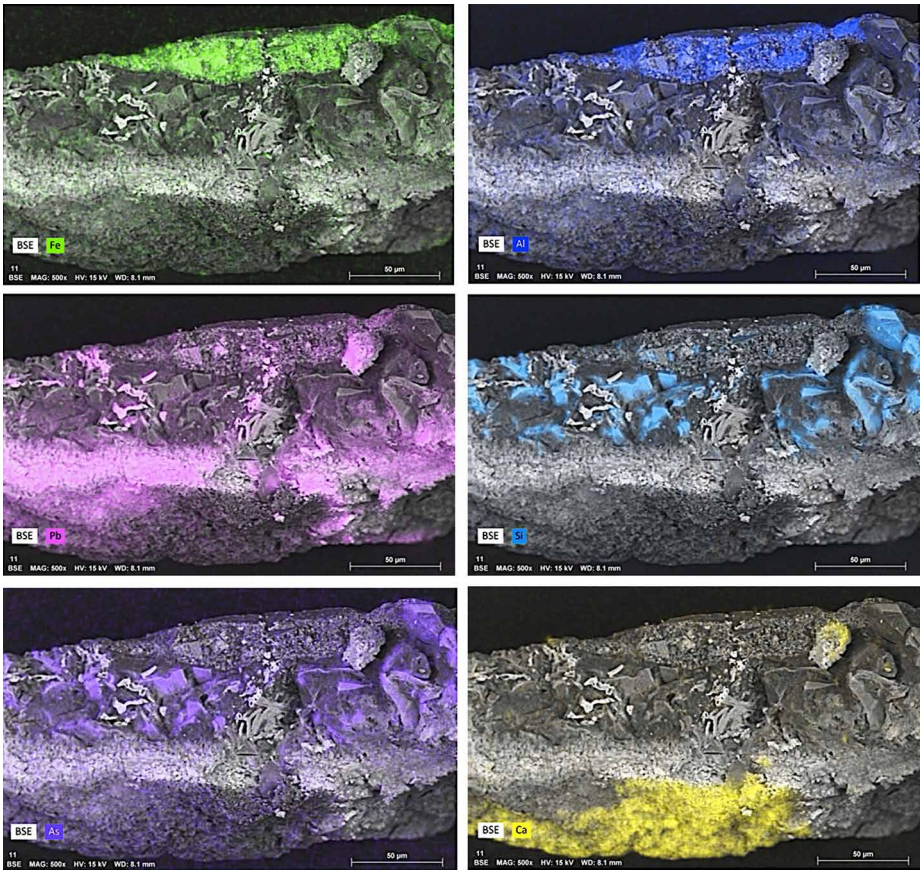
а)



б)



в)



Ил. 12.
Икона «Архангел Михаил». Исследование микрошлифа (см. ил. 11) методом рентгеноспектрального микроанализа: (а) СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных электронов (BSE) (розовый рамкой выделена область для картирования по элементам); (б) карта распределения элементов (Si, Pb, Al, Ca) с наложением на СЭМ-изображение образца; (в) картирование по элементам (Fe, Al, Pb, Si, As, Ca) красочных слоев и левкаса в области, выделенной розовой рамкой. Слои (1)–(4) на СЭМ-изображении (а) соответствуют слоям на ил. 10 и 11

Ил. 13.
Икона «Святая Троица (Отечество)». Конец XVI в., дерево, левкас, темпера, 220 × 155 см. *ГИМ 103803 НД И I 1496/74 СВ-12576*. Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

Все иконы написаны по меловому грунту; в качестве связующего вещества красочного слоя идентифицирована эмульсия, в составе которой присутствуют компоненты липидной и белковой природы, т. е. красочный слой выполнен в темперной технике.

Помимо сведений о технологических аспектах авторской живописи икон праотеческого, пророческого, деисусного рядов иконостаса, также были получены результаты о пигментном составе поновительских слоев, сохранившихся на некоторых участках. Так, в ряде икон была идентифицирована берлинская лазурь (серый красочный слой туники на иконе «Богоматерь с Младенцем на престоле», зеленый красочный слой далматика на иконе «Пророк Соломон», коричневый красочный слой на изображении крыльев на иконе «Архангел Михаил»). Впервые этот пигмент синтезирован в Берлине в 1704 г., широкое распространение среди европейских

художников получил в 20-е гг. XVIII века[11]. В России производство пигмента началось в 1748 г.[12], и уже с середины XVIII в. он активно использовался иконописцами[13].

На иконе «Богоматерь с Младенцем на престоле» (*ил. 14*) в составе красного красочного слоя на перекрестии нимба Спасителя (*ил. 15*) идентифицирован сульфат бария, который в данном случае использовался в качестве инертного наполнителя. Наиболее ранняя дата применения природного минерала барита при производстве художественных красок в Европе — 1782 – 1783 гг., однако более широкое использование этого пигмента в живописи относится к началу XIX века. В 1820-е гг. была разработана методика синтеза бланфикса — искусственного аналога барита, который отличался более чистым цветом и не содержал характерных для барита примесей. Промышленное производство нового пигмента начинается в 1830 г.[14] Таким образом, данный слой поновлений выполнен не ранее 30-х годов XIX столетия. Помимо барита, в поновительском слое также содержатся мелкодисперсная киноварь, красный органический пигмент, немного красной охры и свинцовых белил.

Ил. 14.
Икона «Богоматерь с Младенцем на престоле». Конец XVI в., дерево, левкас, темпера, 155 × 120 см.
ГИМ 103803 НД И I 1496/57 СВ-12559.
Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

Ил. 15.
Икона «Богоматерь с Младенцем на престоле». Микрофотография поверхности красочного слоя на участке с изображением средокрестия нимба Спасителя. Поновительский красный красочный слой лежит по листовому золоту и частично заходит на участки грунта с утраченным металлическим слоем.
Фото: О.В. Колпакова

Технологические особенности икон местного ряда

Интересные результаты были получены при изучении икон местного ряда. Икона «Предста Царица одесную Тебе» (датируется 1-й половиной XVII в.) (*ил. 16*) имеет схожие с иконами четырех рядов иконостаса технологические признаки (пигментный набор и живописные приемы). Так, для формирования красочного слоя красного далматика Богородицы использован встречавшийся нам ранее прием: верхний живописный слой из киновари и свинцовых белил выполнен по подготовительному слою из свинцового сурика. Красочный слой серого цвета на хитоне Иоанна Предтечи написан смесью из свинцовых белил, черного углеродсодержащего пигмента и небольшого количества глауконита. Светло-зеленый красочный слой престола состоит из глауконита с добавлением свинцовых белил.

Ил. 16.
Икона «Предста Царица одесную Тебе». Москва, 1-я половина XVII в., дерево, левкас, темпера, 156 × 127 см. *ГИМ 103803 НД И I 1496/11 СВ-12516*. Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

При исследовании иконы «Благоверные князья Борис и Глеб» конца XVI – начала XVII в. (*ил. 17*) были поставлены две задачи: выявление авторского слоя орнаментального узора верхнего облачения святых; установление наличия и состава цветных лаков на ассисте одежд святых. Исследование участков с изображением облачения св. Бориса показало, что ассист выполнен сусальным серебром по полименту из красной охры; на металлическом слое частично сохранился авторский лессировочный слой из красного органического пигмента, который перекрыт плотным

слоем записи коричневого цвета. На поздний период происхождения верхнего слоя указывает присутствие в нем берлинской лазури и желтого хрома, начало коммерческого производства которого относится к 1810-м годам. Широкое распространение желтый хром получает, начиная со второй четверти XIX в.[15]

Ил. 17.
Икона «Благоверные князья Борис и Глеб». Москва, конец XVI – начало XVII в., дерево, левкас, темпера, 167 × 117 см.
ГИМ 103803 НД И I 1496/6 СВ-12513.
Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

Декор зеленого цвета на облачении св. Глеба выполнен зеленым медьсодержащим органическим пигментом (с частицами ярь-медянки). Этот пигмент представляет собой продукт взаимодействия медьсодержащего соединения (в данном случае ярь-медянки) с жирными насыщенными кислотами — пальмитиновой и/или стеариновой, входящими в состав глицеридов растительных масел и большинства животных жиров. Одним из возможных способов получения данного зеленого пигмента является нагревание олифы с ярь-медянкой — искусственно получаемым пигментом, по составу представляющим собой ацетат меди (подобно получению медного резината — продукта нагревания ярь-медянки со смолой)[16].

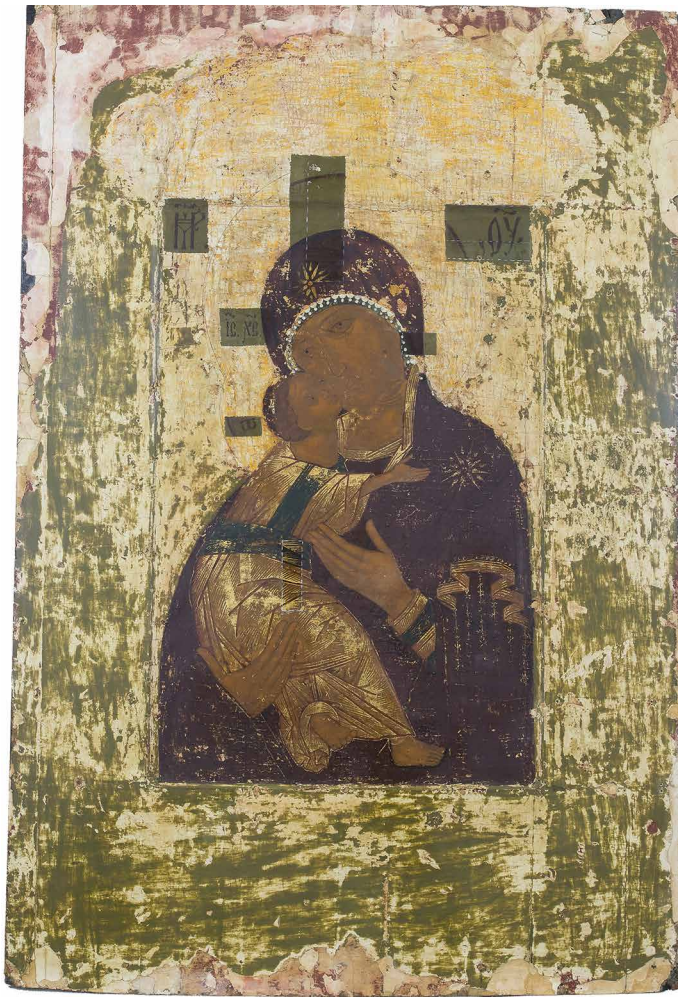
Помимо иконы «Благоверные князья Борис и Глеб» зеленый медьсодержащий органический пигмент (с частицами ярь-медянки) также был обнаружен в красочном слое иконы «Богоматерь Неопалимая Купина» конца XVI – начала XVII в. (*ил. 18*).

Здесь он использовался для моделировки изображения куста в композиции «Явление Моисею Неопалимой Купины» в верхней правой части иконы: зеленым органическим пигментом была выполнена лессировка по нижнему слою, состоящему из глауконита и свинцовых белил (*ил. 19*). На других участках зеленого цвета, где проводился отбор проб для исследования, в составе зеленого красочного слоя идентифицирован глауконит с добавлением белил. Нужно отметить, что исследование иконы «Богоматерь Неопалимая Купина» заслуживает особого внимания, поэтому по его результатам готовится отдельная публикация.

Ил. 18.
Икона «Богоматерь Неопалимая Купина». Москва, конец XVI – начало XVII в., дерево, левкас, темпера, 169 × 133 см.
ГИМ 103803 НД И I 1496/8.
Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

Ил. 19.
Икона «Богоматерь Неопалимая Купина». Микрофотография поверхности красочного слоя изображения куста из композиции «Явление Моисею Неопалимой Купины». Состав красочного слоя: (1) нижний зеленый слой (глауконит, свинцовые белила); 2) верхний зеленый слой (зеленый медьсодержащий органический пигмент /с частицами ярь-медянки/).
Фото: О. В. Колпакова

На иконах «Богоматерь Владимирская» 80-х гг. XVI в. (*ил. 20*), «Благовещение Устюжское» конца XVI – начала XVII в. (*ил. 21*) и «Богоматерь Неопалимая Купина», в составе синего красочного слоя идентифицирован натуральный азурит, причем в двух иконах («Богоматерь Владимирская» и «Благовещение Устюжское») наряду с азуритом обнаружен натуральный малахит, который является сопутствующим минералом и может присутствовать в качестве естественной примеси[17].



Ил. 20.
Икона «Богоматерь Владимирская». Москва, 80-е гг. XVI в., дерево, левкас, темпера, 109 × 74,5 см. *ГИМ 103803 НД И I 149б/4 СВ-5270*. Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

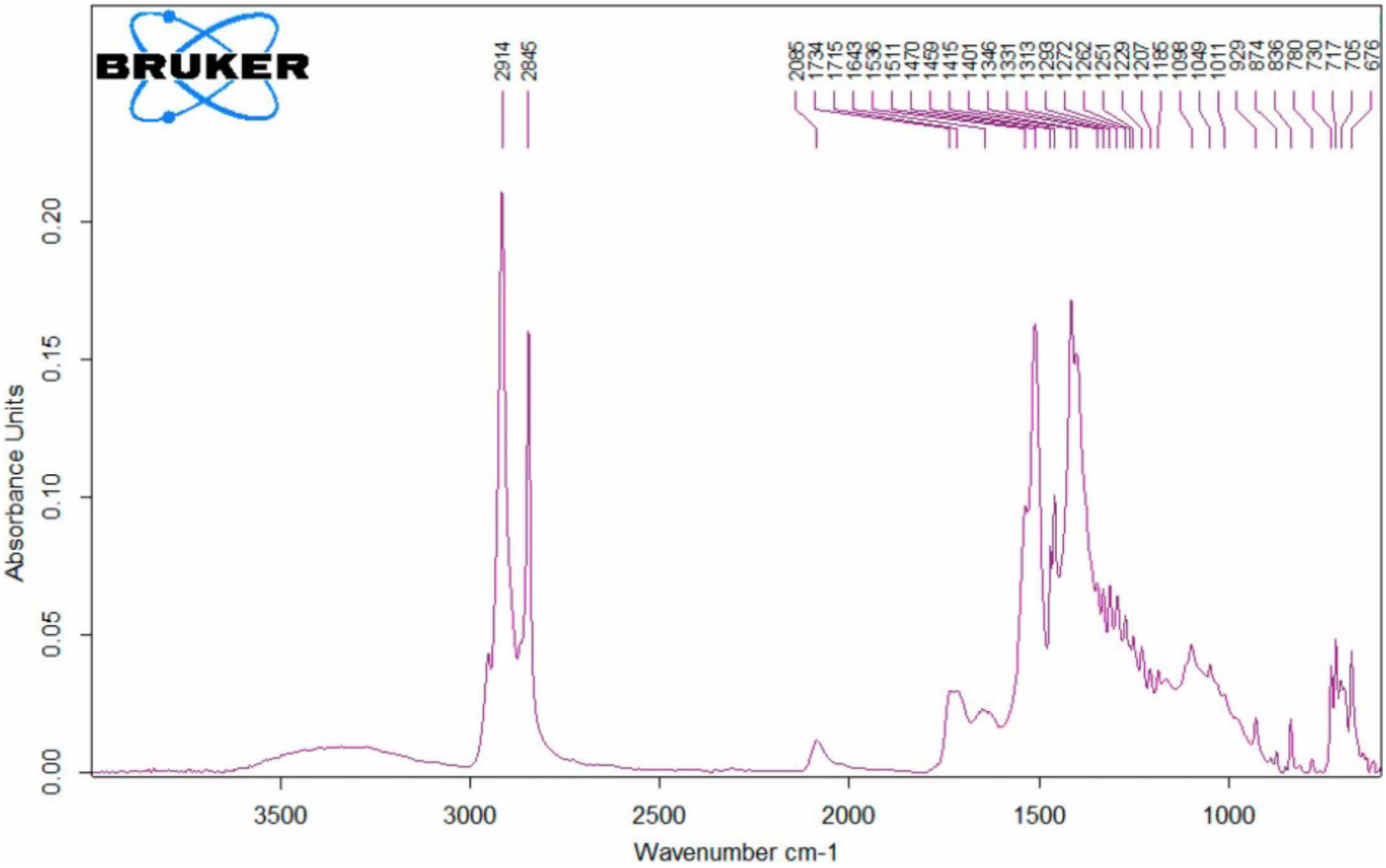
Ил. 21.
Икона «Благовещение Устюжское». Москва, конец XVI – начало XVII в., дерево, левкас, темпера, 167 × 128 см. *ГИМ 103803 НД И I 149б/10 СВ-12515*. Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина

На участках, выполненных натуральным азуритом, также наблюдается потемнение красочного слоя, которое является результатом взаимодействия медного пигмента со связующим веществом и/или олифой. Известно, что в яичной темпере этот пигмент может влиять на окислительные процессы, происходящие в красочном слое; кроме того, медь взаимодействует с соединениями белка, образуя металлопротеины[18].

Красочный слой красного цвета на иконах «Богоматерь Неопалимая Купина» и «Благовещение Устюжское» написан киноварью с добавлением свинцовых белил; подготовительного слоя из свинцового сурика в этих иконах не выявлено.

Особое место в исследовании занимала икона «Тайная вечеря» (*ил. 22*) с навершия царских врат иконостаса. По сопроводительной документации из Исторического музея она числится как памятник последней четверти XVII в., техника живописи указана как темперная. По внешним признакам во время визуального изучения иконы были основания предполагать, что техника указана неверно, и памятник принадлежит более позднему периоду. На окладе, украшавшем произведение, прочеканена дата: «1820 г.». По данным исследования красочного слоя на участке фона и синих одежд апостола Фомы в качестве основного пигмента синего цвета идентифицирована берлинская лазурь (*ил. 23*), об истории применения которой уже говорилось выше. Таким образом, была установлена нижняя граница написания данной иконы — не ранее 1740-х гг.[19] Также было изучено связующее красочного слоя: по данным ИК-микроспектроскопии в составе связующего обнаружены полосы поглощения, характерные для высыхающего растительного масла (*ил. 23*).

Ил. 22.
Икона «Тайная вечеря». Москва, не ранее середины XVIII в., металл, масляная живопись, лак, 29 × 58,5 см. *ГИМ 103803 НД И I 1496/2 СВ-12511.* Фото: архив АО «МНРХУ», фотограф О. М. Кечина



Ил. 23.
ИК-спектр образца синего красочного слоя с изображения одежд апостола Фомы на иконе «Тайная вечеря» (см. ил. 22). Наличие в ИК-спектре образца полос поглощения 2914, 2845, 1734 см$^{-1}$ позволяет отнести связующее красочного слоя к высыхающему растительному маслу. В ИК-спектре образца присутствует полоса поглощения 2085 см$^{-1}$, характерная для берлинской лазури; полосы поглощения 1401, 1049, 836 и 676 см$^{-1}$ относятся к свинцовым белилам. Также в ИК-спектре красочного слоя зарегистрированы характеристические полосы поглощения карбоксилатов свинца — продуктов взаимодействия свинцовых белил с жирными насыщенными кислотами (пальмитиновой и стеариновой) в составе масляного связующего (2914, 2845, 1536, 1513, 1470, 1459, 1415, ряд полос в области 1350-1180, 1098, 1011, 930, 780, 730, 717 см$^{-1}$)

В заключение нужно сказать, что в результате проведенного исследования двадцати пяти икон центрального иконостаса Смоленского собора нам удалось получить интересные результаты, позволяющие составить представление о технологических особенностях живописи этого уникального памятника. В ходе работы удалось ответить на ряд вопросов, вызывавших споры и затруднения у художников-реставраторов, а также объяснить причины изменения колорита произведений

и всего комплекса в целом. В результате исследования было уточнено время создания иконы «Тайная вечеря». Будущие исследователи центрального иконостаса в своих научных изысканиях смогут опираться в том числе и на этот труд коллектива научных сотрудников лаборатории физико-химических исследований ГОСНИИР и художников-реставраторов бригады им. В. Д. Сарабьянова.

Примечания

1. *Николаева М. В.* Иконостасное строительство последней трети XVII века: «столярство и резьба», золочение, иконописные работы: Новодевичий, Донской, Высоко-Петровский, Симонов монастыри. М. : БуксМАрт, 2020. С. 26; *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленскаго собора Московскаго Новодевичьяго монастыря. Образцовый русский иконостас XVI – XVII веков, с прибавлением краткой истории иконостаса с древнейших времен. М. : Изд. автора; Изд. при церковно-археологич. отделе Об-ва любителей духовн. просвещения, 1902. С. 52.

2. *Тренев Д. К.* Указ. соч. С. 54.

3. *Шведова М. М.* Формирование местного ряда большого иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря / Московский Новодевичий монастырь: к 500-летию основания. Антология / Сост. А. Л. Баталов, Л. А. Беляев. М. : Арткитчен, 2012. С. 409.

4. *Николаева М. В.* Указ. соч. С. 56.

5. Физико-химическое исследование образцов грунта и красочного икон иконостаса объекта культурного наследия федерального значения «Смоленский собор 1524 –1525 гг. с фресками XVII в.», входящего в состав объекта культурного наследия федерального значения «Ансамбль Новодевичьего монастыря» (г. Москва, Новодевичий проезд, д. 1, стр. 5) // Архив АО «МНРХУ», №369/50.

6. *Писарева С. А.* Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи // Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи / С. А. Писарева. Технология поздней русской иконописи / В. В. Баранов. Ижевск : ГОСНИИР, 2017.С. 4 – 100.

7. *Лугина Л. Н., Братушко Ю. Б.* Роль исследования микрошлифов поперечных срезов для экспертизы живописи // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы V научной конференции / г. Москва (ноябрь 1999 г.). М. : Объединение Магнум Арс, 2001. С. 267 – 270.

8. *Mühlethaler B., Thissen J.* Smalt // Artists Pigments: A Handbook of their History and Characteristics / A. Roy (ed.). Wash. : National Gallery of Art; L. : Archetype Publications, 1993. Vol. 2. P. 113 – 131.

9. *Boon J. et al.* Imaging Microspectroscopic, Secondary Ion Mass Spectrometric and Electron Microscopic Studies on Discoloured and Partially Discoloured Smalt in Cross-Sections of 16th Century Paintings / *J. Boon, K. Keune, J. van der Weerd, M. Geldof, J.R.J. van Asper de Boer* // Chimia. 2001. Vol. 55. P. 952 – 960; *Mühlethaler B., Thissen J.* Op. cit.; *Robinet L., Spring M., Pages-Camagna S.* Investigation of the Loss of Color in Smalt on Degradation in Paintings using Multiple Spectroscopic Analytical Techniques // HAL Id: hal-03028072.

10. *Schweppe H.* Indigo and Woad // Artists Pigments: A Handbook of their History and Characteristics / E. W. FitzHugh (ed.). Wash. : National Gallery of Art; L. : Archetype Publications, 1997. Vol. 3. P. 81 – 108.

11. *Berrie B. H.* Prussian blue // Ibid. P. 191–218; *Eastaugh N. et al.* Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments / *N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall.* Amsterdam : Elsevier – Butterworth Heinemann, 2004. P. 499.

12. *Лукьянов П. М.* История химических промыслов и химической промышленности России до конца XIX века. В 6-ти т. М. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 4. С. 160.

13. *Баранов В. В.* Технология поздней русской иконописи // Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи / С. А. Писарева. Технология поздней русской иконописи / В. В. Баранов. Ижевск : ГОСНИИР, 2017. С. 101 –115.

14. *Feller R. L.* Barium Sulfate — Natural and Synthetic // Artists Pigments. 1986. Vol. 1. P. 47 – 64.

15. *Eastaugh N. et al.* Op. cit.; *Kühn H.*, *Curran M.* Chrome Yellow and Others Chromate Pigments // Ibid. P. 187 – 217.

16. *Kühn H.* Verdigris and Copper Resinate // Artists Pigments. 1993. Vol. 2. P. 131 – 158.

17. *Gettens R., FitzHugh E.* Azurite and Blue Verditer // Ibid. P. 23 – 36.

18. *Coccato A., Moens L., Vandenabeele P.* On the Stability of Medieval Inorganic Pigments: a Literature Review of the Effect of Climate, Material Selection, Biological Activity, Analysis and Conservation Treatments // Heritage Science. 2017. Vol. 5(12). doi: 10.1186/s40494-017- 0125-6.

19. *Лукьянов П. М.* Указ. соч. Т. 4. С. 160.

1. *Nikolaeva M. V.* Ikonostasnoe stroitel`stvo poslednej treti XVII veka: «stolyarstvo i rez`ba», zolochenie, ikonopisny`e raboty`: Novodevichij, Donskoj, Vy`soko-Petrovskij, Simonov monasty`ri. M. : BuksMArt, 2020. S. 26; *Trenev D. K.* Ikonostas Smolenskago sobora Moskovskago Novodevich`yago monasty`rya. Obrazczovy`j russkij ikonostas XVI – XVII vekov, s pribavleniem kratkoj istorii ikonostasa s drevnejshix vremen. M. : Izd. avtora; Izd. pri cerkovno-arxeologich. otdele Ob-va lyubitelej duxovn. prosveshheniya, 1902. S. 52.

2. *Trenev D. K.* Ukaz. soch. S. 54.

3. *Shvedova M. M.* Formirovanie mestnogo ryada bol`shogo ikonostasa Smolenskogo sobora Novodevich`ego monasty`rya / Moskovskij Novodevichij monasty`r`: k 500-letiyu osnovaniya. Antologiya / Sost. A. L. Batalov, L. A. Belyaev. M. : Artkitchen, 2012. S. 409.

4. *Nikolaeva M. V.* Ukaz. soch. S. 56.

5. Fiziko-ximicheskoe issledovanie obrazczov grunta i krasochnogo ikon ikonostasa ob``ekta kul`turnogo naslediya federal`nogo znacheniya «Smolenskij sobor 1524 –1525 gg. s freskami XVII v.», vxodyashhego v sostav ob``ekta kul`turnogo naslediya federal`nogo znacheniya «Ansambl` Novodevich`ego monasty`rya» (g. Moskva, Novodevichij proezd, d. 1, str. 5) // Arxiv AO «MNRXU», №369/50.

6. *Pisareva S. A.* Metodika identifikacii materialov grunta i pigmentov proizvedeniĭ zhivopisi // Metodika identifikacii materialov grunta i pigmentov proizvedenij zhivopisi / S. A. Pisareva. Texnologiya pozdnej russkoj ikonopisi / V. V. Baranov. Izhevsk : GOSNIIR, 2017.S. 4 – 100.

7. *Lugina L. N.*, *Bratushko Yu.* B. Rol` issledovaniya mikroshlifov poperechny`x srezov dlya e`kspertizy` zhivopisi // E`kspertiza i atribuciya proizvedenij izobrazitel`nogo iskusstva: Materialy` V nauchnoj konferencii / g. Moskva (noyabr` 1999 g.). M. : Ob``edinenie Magnum Ars, 2001. S. 267 – 270.

8. *Mühlethaler B., Thissen J.* Smalt // Artists Pigments: A Handbook of their History and Characteristics / A. Roy (ed.). Wash. : National Gallery of Art; L. : Archetype Publications, 1993. Vol. 2. P. 113 – 131.

9. *Boon J. et al.* Imaging Microspectroscopic, Secondary Ion Mass Spectrometric and Electron Microscopic Studies on Discoloured and Partially Discoloured Smalt in Cross-Sections of 16th Century Paintings / *J. Boon, K. Keune, J. van der Weerd, M. Geldof, J.R.J. van Asper de Boer* // Chimia. 2001. Vol. 55. P. 952 – 960; *Mühlethaler B., Thissen J.* Op. cit.; *Robinet L., Spring M., Pages-Camagna S.* Investigation of the Loss of Color in Smalt on Degradation in Paintings using Multiple Spectroscopic Analytical Techniques // HAL Id: hal-03028072.

10. *Schweppe H.* Indigo and Woad // Artists Pigments: A Handbook of their History and Characteristics / E. W. FitzHugh (ed.). Wash. : National Gallery of Art; L. : Archetype Publications, 1997. Vol. 3. P. 81 – 108.

11. *Berrie B. H.* Prussian blue // Ibid. P. 191–218; *Eastaugh N. et al.* Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments / *N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall.* Amsterdam : Elsevier – Butterworth Heinemann, 2004. P. 499.

12. *Luk`yanov P. M.* Istoriya ximicheskix promy`slov i ximicheskoj promy`shlennosti Rossii do koncza XIX veka. V 6-ti t. M. : Izd-vo AN SSSR, 1955. T. 4. S. 160.

13. *Baranov V. V.* Texnologiya pozdnej russkoj ikonopisi // Metodika identifikacii materialov grunta i pigmentov proizvedenij zhivopisi / S. A. Pisareva. Texnologiya pozdnej russkoj ikonopisi / V. V. Baranov. Izhevsk : GOSNIIR, 2017.S. 101 –115.

14. *Feller R. L.* Barium Sulfate — Natural and Synthetic // Artists Pigments. 1986. Vol. 1. P. 47 – 64.

15. *Eastaugh N. et al.* Op.cit.; *Kühn H., Curran M.* Chrome Yellow and Others Chromate Pigments // Ibid. P. 187 – 217.

16. *Kühn H.* Verdigris and Copper Resinate // Artists Pigments. 1993. Vol. 2. P. 131 – 158.

17. *Gettens R., FitzHugh E.* Azurite and Blue Verditer // Ibid. P. 23 – 36.

18. *Coccato A., Moens L., Vandenabeele P.* On the Stability of Medieval Inorganic Pigments: a Literature Review of the Effect of Climate, Material Selection, Biological Activity, Analysis and Conservation Treatments // Heritage Science. 2017. Vol. 5(12). doi: 10.1186/s40494-017- 0125-6.

19. *Luk`yanov P. M.* Ukaz. soch. T. 4. S. 160.

Сведения об авторах

Кадикова Ирина Фанисовна — ФГБНИУ «ГОСНИИР», заведующий лабораторией физико-химических исследований
Российская Федерация, 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
E-mail: kadikovaif@gosniir.ru

Морозова Екатерина Александровна — ФГБНИУ «ГОСНИИР», научный сотрудник лаборатории физико-химических исследований
Российская Федерация, 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
E-mail: morozovaea@gosniir.ru

Колпакова Ольга Вадимовна — художник-реставратор 2 категории произведений темперной живописи, АО «Межобластное научно-реставрационное художественное управление», научный сотрудник отдела реставрации монументальной фреско-темперной и станковой темперной живописи
Российская Федерация, 115035, Москва, Кадашевская наб., 24, стр. 1
E-mail: olya-lya.sk@yandex.ru

Kadikova Irina F. — The State Research Institute for Restoration, Head of the Laboratory of Physicochemical Research
44-1, Gastello St., Moscow, 107014, Russian Federation
E-mail: kadikovaif@gosniir.ru

Morozova Ekaterina A. — The State Research Institute for Restoration, Research fellow of the Laboratory of Physicochemical Research
44-1, Gastello St., Moscow, 107014, Russian Federation
E-mail: morozovaea@gosniir.ru

Kolpakova Olga V. — the Second Qualification Category Restorer in Tempera Paintings, Interregional Agency for Scientific Restoration of Work of Art, Research fellow of the Monumental Fresco and Tempera Painting Restoration Department
24-1, Kadashevskaya Embankment, Moscow, 115035, Russian Federation
E-mail: olya-lya.sk@yandex.ru

О. Г. Кирьянова

РЕЗНЫЕ ИКОНЫ ИЗ ПЕРЛАМУТРА В СОБРАНИИ ЦЕРКОВНОГО ИСТОРИКО-АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ КОСТРОМСКОЙ ЕПАРХИИ

Статья посвящена иконам палестинского происхождения из коллекции Церковного историко-археологического музея Костромской епархии Русской Православной Церкви. Во второй половине XIX – начале XX столетия русские православные паломники массово посещают Палестину, почитаемую как место библейских событий. В качестве памятных реликвий, увозимых нашими соотечественниками на Родину по окончании паломничества, были очень востребованы изделия религиозного назначения из перламутра, изготовлением которых занимались палестинские мастера Иерусалима и Вифлеема. Особое место среди этих изделий занимали иконы, выполненные на перламутровой основе в технике гравировки и рельефной резьбы. 24 таких иконы хранится в Костромском епархиальном музее. В статье описаны наиболее примечательные экземпляры из музейного собрания, их сюжеты и особенности композиции. На фактическом материале автором прослеживается влияние католической духовной традиции и западноевропейского искусства в целом на формирование наиболее типичных для палестинских икон из перламутра визуальных трактовок событий священной истории. Предполагается, что в выборе иконографии сюжетов и их композиционном решении региональные мастера ориентировались преимущественно на западноевропейские гравюры и литографии. По мнению автора, состав элементов растительного орнамента, являющегося традиционной для данного вида изделий частью декора, также обусловлен не эстетическими предпочтениями палестинских ремесленников, а их стремлением использовать устойчивые символы и образы, запечатленные в древнейших памятниках церковной гимнографии, христианском предании и легендах Западной Европы.

Ключевые слова: церковный музей, епархиальный музей, ЦИАМ, перламутр, перламутровые иконы, резьба по перламутру, паломнические реликвии.

O. G. Kiryanova

CARVED MOTHER-OF-PEARL ICONS IN THE COLLECTION OF THE CHURCH HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF THE KOSTROMA DIOCESE

The article is devoted to icons of Palestinian origin from the collection of the Church Historical and Archaeological Museum of the Kostroma Diocese of the Russian Orthodox Church. In the second half of the XIX – early XX century, Russian Orthodox pilgrims visited Palestine en masse, revered as a place of biblical events. As memorable relics, which were taken home by our compatriots at the end of the pilgrimage, products made of mother-of-pearl for religious purposes, which were made by Palestinian craftsmen from Jerusalem and Bethlehem, were in great demand. Icons made on a mother-of-pearl basis in the technique of engraving and relief carving occupied a special place among these products. 24 such icons are kept in the Kostroma Diocesan Museum. The article describes the most remarkable specimens from the museum collection, their plots and composition features. Based on the actual material, the author traces the influence of the Catholic spiritual tradition and Western European art in general on the formation of the most typical visual interpretations of the events of sacred history for Palestinian icons made of mother-of-pearl. It is assumed that in choosing the iconography of the subjects and their compositional solution, the regional masters focused mainly on Western European engravings and lithographs. According to the author, the composition of the elements of the floral ornament, which is a traditional part of the decor for this type of product, is also due not to the aesthetic preferences of Palestinian artisans, but to their desire to use stable symbols and images imprinted in the oldest monuments of church hymnography, Christian tradition and legends of Western Europe.

Keywords: church museum, diocesan museum, Kostroma Diocesan Church Historical and Archaeological Museum, mother-of-pearl, mother-of-pearl icons, mother-of-pearl carvings, pilgrimage relics.

Со времени Крещения Руси наши соотечественники стремились посещать места, связанные с библейским повествованием, историей христианской церкви и подвигами ее святых. Основной вектор паломнического движения неизменно был направлен на Ближний Восток, в Палестину, получившую у христиан именование «Святой Земли», благодаря тому, что именно здесь происходили важнейшие события Ветхого и Нового Заветов.

Возвращаясь на Родину, паломники стремились унести с собой материальное напоминание о пребывании в Святой Земле. В древности это могли быть предметы, в силу своего происхождения изначально имевшие сакральное значение. Например, скол скальной породы от горы Голгофы, фрагменты Камня помазания или каменного ложа, на которое было положено тело Христа при погребении, освященное масло, а также, гораздо чаще, природные объекты — вода из реки Иордан, растения, земля и камни, взятые на местах, упоминаемых в Библии. Позже паломническими реликвиями — евлогиями — стали также служить четки, резные деревянные кресты и образки — рукоделие насельников палестинских монастырей. Захват Иерусалима крестоносцами и приток туда пилигримов с Запада ознаменовал начало целенаправленного и массового изготовления паломнических реликвий[1]. Период господства в Святой Земле мусульман — сначала арабов, затем турок, не способствовал христианскому паломничеству, однако геополитические реалии XIX столетия вновь сделали его возможным. В России это движение на христианский Восток с целью поклонения святым местам приняло массовый характер. Оно вновь вызвало потребность в материальных объектах религиозного значения, которые служили бы паломникам напоминанием о совершенном путешествии, одновременно являясь узнаваемым символом Святой Земли. Наряду с предметами личного благочестия — четками, образками, нательными и наперсными крестами, теперь в число таких паломнических реликвий входят произведения декоративно-прикладного искусства, выполнявшиеся в технике живописи, керамики, литья или резьбы по дереву и другим природным материалам.

В XIX – XX столетиях у европейцев, посещающих библейские места, становятся особенно популярными резные изделия из перламутра, происходившие из Иерусалима и, в большей степени, из Вифлеема[2]. Их изготовлением занимались местные арабские ремесленники — как мусульмане, так и христиане. Самыми дорогими из перламутровых вещей являлись инкрустированные перламутром деревянные модели Храма Гроба Господня и Кувуклии, точно воспроизводившие эти архитектурные сооружения в уменьшенном масштабе[3]. Ориентированный на массового покупателя ассортимент включал четки, наперсные и напрестольные кресты, деревянные иконы с резными перламутровыми вставками и иногда перламутровой инкрустацией, а также иконы, выполненные в технике резьбы по перламутровой поверхности морских раковин. О востребованности таких произведений свидетельствует тот факт, что в Иерусалиме в начале XIX века даже была открыта школа резьбы по перламутру[4].

Технология изготовления икон на раковинах включила несколько этапов: очистку и выравнивание поверхности раковины, нанесение изображения, резьбу, шлифовку и полировку изделия[5]. Эти иконы пользовались особым спросом у паломников, поскольку выглядели необычно и изящно, при этом являясь типичными произведениями регионального искусства. Дневники и заметки наших соотечественников позапрошлого столетия содержат немало упоминаний об оживленной торговле такого рода кустарной продукцией, которую вели с приезжими путешественниками жители Палестины.

Перламутр как поделочный материал использовался еще в Древнем Риме[6]. Он добывается из внутреннего слоя раковин речных и морских моллюсков. Наиболее интенсивно сбор таких раковин ведется в прибрежных водах стран Юго-Восточной Азии и Ближнего Востока. Палестинские мастера традиционно пользовались раковинами, добытыми в Персидском заливе, Красном море и Тихом океане[7]. По химическому составу перламутр представляет собой карбонат кальция ($CaCO_3$), или арагонит, шестиугольные кристаллы которого расположены параллельно внутренней поверхности раковины в несколько слоев и разделены тонким слоями конхиолина — органического вещества белкового типа, образующего каркас перламутрового слоя[8]. Твердость перламутра составляет 2,5 – 4,5 единиц по шкале Мооса, а плотность достигает 2,7 г/см^3. Он высоко ценится за особый радужный блеск, возникающий благодаря преломлению света неравномерно расположенными в слое пластинками арагонита, а также за разнообразие оттенков: разные виды моллюсков дают широкую палитру цветов — от ослепительно белого до черного[9].

Перламутровые паломнические реликвии из Палестины, в частности, резные иконы, имеются в собраниях целого ряда российских музеев: в Государственном историческом музее, Государственном Эрмитаже, Владимиро-Суздальском, Сергиево-Посадском, Ярославском музеях-заповедниках. Среди музейных учреждений Русской Православной Церкви такого рода экспонатами располагают Музей христианского искусства при Московской Духовной академии, а также Церковный историко-археологический музей Костромской епархии (ЦИАМ). Если в Музее христианского искусства перламутровые иконы изучены, описаны и даже каталогизированы[10], то детальных исследований аналогичных предметов в собрании костромского епархиального музея до настоящего времени не предпринималось.

Специфика собрания ЦИАМ заключается в том, что в его состав входят музейные предметы, имеющие разное происхождение. Фонд епархиального музея, расположенного в Свято-Троицком Ипатьевском мужском монастыре города Костромы, формировался посредством слияния коллекций собственно церковных, собиравшихся при монастыре по инициативе нескольких правящих архиереев Костромской епархии, и части фондов Костромского государственного художественного и историко-архитектурного музея-заповедника. Приказом Федерального агентства по культуре и кинематографии №480 от 3 августа 2005 года в безвозмездное пользование ЦИАМ было передано две тысячи шестьсот семьдесят семь музейных предметов из собрания государственного музея. В их числе были и резные иконы из перламутра. В общей сложности костромской церковный музей располагает 24 подобными иконами. 12 из них ранее входили в собрание государственного музея и являются частью Музейного фонда России, еще 11 поступили в период 2010–2013 гг. из личной коллекции архиепископа Костромского и Галичского Алексия (Фролова). В 2015 году музейная коллекция икон на перламутре пополнилась новым экземпляром — иконой «Рождество Христово», переданной в дар жительницей города Иваново Г. Б. Сумнительной[11]. В настоящее время в залах ЦИАМ представлено 12 предметов, остальные находятся в запасниках.

Сотрудники музея датируют XIX столетием имеющиеся перламутровые иконы. О точном месте создания этих произведений однозначно можно судить только в двух случаях — там, где непосредственно в композицию включены надписи, содержащие географические названия, о чем будет сказано ниже.

Тематически имеющиеся в епархиальной коллекции иконы можно разделить на три категории: поясные изображения Спасителя и Богородицы (3 ед. хр.); изображения отдельных событий новозаветной истории (17 ед. хр.); многофигурные композиции, выстроенные по центрическому принципу, где медальоны с различными евангельскими сценами или фигурами святых обрамляют центральный образ (4 ед. хр.). Форма икон — овальная или круглая.

Исследователи[12] отмечают, что в качестве сюжетных образцов палестинские резчики использовали работы западноевропейских художников, очевидно, в виде гравюр и литографий. Изучение предметов из собрания ЦИАМ наглядно подтверждает этот тезис. Так, центральное изображение находящейся в экспозиции иконы «Тайная вечеря» с праздниками (*ил. 1*) можно с уверенностью идентифицировать как копию одноименной фрески Леонардо да Винчи. Об этом свидетельствуют позы и ракурсы персонажей вплоть до жестов рук, повторенные безымянным палестинским ремесленником. Существенным отличием от композиции да Винчи является наличие большого потолочного светильника над головой Христа, а также обрамление верхней части сцены драпировкой со складками и свисающими кистями. Примечательно, что в другом изображении Тайной вечери из этой же коллекции, хотя совершенно иной композиции, светильник и драпировка также присутствуют (*ил. 2*). Драпировка в данном примере не является уникальной деталью — она встречается в других образцах перламутровых икон с сюжетом «Тайной вечери» палестинского происхождения. Одна из них, например, хранится в собрании Ярославского государственного музея-заповедника[13]. Завеса, по значению, возможно, восходящая к античному веллуму как деталь изображения событий священной истории, появляется в европейском искусстве еще в эпоху раннего Возрождения и является характерным элементом религиозных полотен эпохи барокко. Наличие драпировки или завесы позволяет рассматривать представленный сюжет как некий сценический акт; однако, она также может интерпретироваться как образ балдахина, в западной церковной традиции нередко водружаемого над наиболее чтимыми святынями.

Интересно и возможное происхождение изображения светильника на иконе. Для времен Христа такие подвесные источники света, в принципе, не характерны. На самой фреске «Тайная вечеря» в монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане светильник над столом отсутствует. Однако в музее Ватикана хранится гобелен, известный с XIV столетия и являющийся точной копией работы да Винчи. На этом гобелене, подаренном королем Франции Франциском I папе Клименту VII по случаю свадьбы между племянницей понтифика Екатериной Медичи и принцем Генрихом Валуа, над головой Христа расположен геральдический щит с гербом французского королевства. В Ватикане дар французского короля ежегодно употреблялся в чине умовения ног на Страстной неделе: перед гобеленом папа, воспроизводя деяние Христа в Великий Четверг, омывал ноги 13 священникам. Религиозная церемония, первоначально происходившая в Апостольском дворце Ватикана, с XIX столетия была перенесена в собор Святого Петра. По сообщению СМИ, во время экспонирования гобелена в 2023 году в дворцовом комплексе Реджия-ди-Венария в Пьемонте, одновременно публике были представлены четыре картины XVIII столетия с изображением этого торжественного обряда, а также подборка литографий XIX века[14], очевидно, также тематически с ним связанных. Не эти ли литографии, привезенные католическими пилигримами в Палестину, использовались местными резчиками

в качестве образца при изображении сцены Тайной вечери? Гербовый щит с ватиканского церемониального гобелена, воспроизведенного на такой литографии, в глазах человека несведущего, вполне мог трансформироваться в светильник.

Ил. 1.
Икона «Тайная вечеря». XIX в.
Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ БВП 1426, КМЗ КОК 4068.
Публикуется впервые

Ил. 2.
Икона «Тайная вечеря». XIX в.
Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ ОФ 1015.
Публикуется впервые

Примечателен подбор сюжетов, помещенных в одиннадцати барочных картушах вокруг сцены Тайной вечери на этой иконе. Самое нижнее изображение — Моление о чаше, затем, по часовой стрелке — Восстание Христа из Гроба, Вход Господень в Иерусалим, Преображение Господне, Сретение, Рождество Христово, Поклонение волхвов, Крещение Господне, Бегство в Египет, Вознесение Господне. В подборе сюжетов не вполне соблюдается хронологическая последовательность событий новозаветной истории — принцип их расположения таков, что изображения в одном ряду перекликаются в богословском контексте, а в одном случае даже визуально. Так, Восстанию из Гроба соответствует Вознесение, Преображению — Крещение (объединены темой Богоявления), Входу Господню в Иерусалим — Бегство в Египет, причем последние композиции зеркальны: Богородица с Младенцем Христом на осле, ведомом св. Иосифом Обручником, удаляется вправо от центра иконы, а фигура Христа, на осленке въезжающего в Иерусалим, ориентирована влево. К сожалению, из-за плохой сохранности не удалось идентифицировать одно из изображений, «зеркальное» сцене Сретения; возможно, это сюжет «Отрок Иисус во храме». Приоритет смыслового параллелизма над хронологическим принципом размещения сюжетов просматривается и в другой иконе, также представляющей собой многофигурную композицию. Ее центральной частью также является «Тайная вечеря» (*ил. 3*). Здесь уже не в картушах, а в круглых медальонах помещены группируемые по тому же принципу смыслового параллелизма сюжеты. А именно: Сошествие св. Духа на апостолов (?) — Преображение Господне, Распятие — Святые Константин и Елена у обретенного Креста Христова, Бегство в Египет — Вход Господень в Иерусалим (здесь всадники на осликах устремляются уже навстречу друг другу), Поклонение волхвов — Крещение Господне (снова общая тема — Богоявление), Рождество Христово — Благовещение. Сюжет нижнего медальона, к сожалению, точно идентифицировать не удалось, но, вероятнее всего, это один из Богородичных образов. В самом верхнем медальоне помещено изображение воскресшего Христа с крестом в руке, которое в зеркальном отражении воспроизводит рельеф на арочном своде над входом в Кувуклию Храма Гроба Господня в Иерусалиме. Этот образ, сейчас закрытый драгоценным окладом, в XIX веке был хорошо виден молящимися[15] и очень часто копировался на предметах, предназначенных стать паломническими реликвиями, в том числе и на перламутровых иконах. В коллекции епархиального музея имеется 8 подобных изображений с небольшими вариациями.

Столь же типичным для палестинских паломнических реликвий иерусалимского происхождения является изображение Христа с крестом в руках, возносящегося на небольшом облаке непосредственно над Кувуклией, перед которой стоят жены-мироносицы (*ил. 4*). Кувуклия в данном случае является образом погребальной пещеры Христа. Эта, кажущаяся анахронистичной, иконография основана на сочетании двух разновременных традиций в европейском искусстве: сложившегося еще в раннехристианские времена сюжета «Жены-мироносицы у Гроба», где женщины, пришедшие субботним утром оплакать и помазать благовониями тело Спасителя, показаны были стоящими не у погребальной пещеры, а перед небольшим зданием — мавзолеем, имевшим очертания часовни-ротонды, или кивория. Именно такую форму, предположительно, имело первое мемориальное сооружение, воздвигнутое в Иерусалиме над местом погребения Христа римским императором-христианином Константином Великим. Другая часть изображения основана на трактовке момента воскресения как освобождения из запечатанного гроба, вознесения над ним Спасителя в теле, обретшем после победы над смертью новые свойства.

Она нашла отражение в европейском изобразительном искусстве уже в XIV столетии, когда на полотнах художников Италии и Северной Европы появляется сюжет «Восстание Христа из гроба», ставший частью иконографии воскресения Спасителя. Примечательно, что уже в VI в. гроб Христа, исторически представлявший собой пещеру, начинает изображаться, как римский мраморный саркофаг. Подобный тип изображения погребального ложа Спасителя присутствует на большинстве перламутровых икон из коллекции епархиального музея.

Ил. 3.
Икона «Тайная вечеря». XIX в.
Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ КМЗ КОК 4065.
Публикуется впервые

Предельно лаконичны еще два образа Воскресения Христова из коллекции: здесь изображен только сам Спаситель с крестом как символом своей Крестной жертвы в руке, легко, словно в танце, воспаряющий в одном случае над отверстым гробом-саркофагом, в другом — над погребальными пеленами (*ил. 5*).

Как уже отмечалось, в композицию двух икон коллекции включены надписи, представляющие собой географические названия. На одной из них, помимо сцены с возносящимся от гроба Спасителем, по обеим сторонам которого расположены фигуры: справа — ангела, заботливо приподнимающего каменную крышку гроба, чтобы показать, что он пуст, слева — одной жены-мироносицы с сосудом для благовоний в руках, имеется резная поперечная надпись: «IERUSALEM» (*ил. 6*), несомненно свидетельствующая о месте изготовления этого образа. Еще одна икона Воскресения Христова в собрании ЦИАМ также имеет надписание «BETHLEM», что представляет собой искаженное наименование города Вифлеема на латыни: «BETHLEEM» (*ил. 7*). Она не уникальна — аналогичные экземпляры палестинских икон с неточным названием места рождения Христа имеются и в собраниях других российских музеев. Такая надпись свидетельствует о месте изготовления изделия, а также, возможно, указывает на то, что резчик был неграмотным и механически копировал ее с имевшегося в распоряжении образца, возможно, вместе с самим изображением.

Ил. 4.
Икона «Воскресение Христово».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ БВП 1461, КМЗ КОК 4205/3.
Публикуется впервые

Ил. 5.
Икона «Воскресение Христово».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ ОФ 1018.
Публикуется впервые

Ил. 6.
Икона «Воскресение Христово».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ ОФ 1016.
Публикуется впервые

Ил. 7.
Икона «Воскресение Христово».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ БВП 1424, КМЗ КОК 4066.
Публикуется впервые.

Интересно, что, хотя центральным событием новозаветной истории является именно Воскресение Христа, на иконе Рождества, хранящейся в запасниках епархиального музея, изображение Воскресшего Спасителя, вновь почти идентичное изображению над входом в Кувуклию, является маргинальным и помещено в один из трех медальонов, включенных в орнаментальное обрамление главного сюжета. В медальоны также вынесены сюжеты «Крещение Господне» и «Моление о чаше», т. е. на иконе сжато показана цель Боговоплощения (*ил. 8*). Композиционно все иконы Рождества Христова в ЦИАМ соответствуют типу изображения «Поклонение Младенцу», распространившемуся в западноевропейском искусстве в XIII столетии и основанному на «Откровении» католической святой Биргитты Шведской[16].

Ил. 8.
Икона «Рождество Христово».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ КМЗ КОК 15717.
Публикуется впервые

Два образа в собрании епархиального музея представляют Благовещение Пресвятой Богородицы. Техника их создания различна: в одном случае это плоскорельефная резьба по перламутру, и само изображение довольно примитивно (*ил. 9*), в другом — рельефная резьба (*ил. 10*), свидетельствующая о более высоком исполнительском уровне мастера. Композиционно они близки: в обоих примерах молящаяся на коленях Дева показана вполоборота к архангелу Гавриилу, очевидно, в момент, когда слышит слова ангельского приветствия: «Радуйся, Благодатная!» Изображение коленопреклоненной Марии, оборачивающейся к небесному вестнику, представляет собой один из вариантов сюжета «Благовещение в доме Иосифа» — Благовещение с книгой. Примечательно, что книга, по которой она молится, лежит на специальной подставке — генуфлектории — предмете мебели, употребляемом католиками в церковном и домашнем обиходе. Подобная визуальная трактовка новозаветного события, совершенно не характерная для византийской иконографии, была очень распространена в западноевропейском искусстве в XVI – XVIII столетиях.

Ил. 9.
Икона «Благовещение Пресвятой Богородицы».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ БВП 2451, КМЗ КОК 34075.
Публикуется впервые

Ил. 10.
Икона «Благовещение Пресвятой Богородицы».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ БВП 1425, КМЗ КОК 4067.
Публикуется впервые

Одиннадцать перламутровых икон в коллекции имеют орнаментальное обрамление, выполненное с применением техники сквозной (просечной) резьбы. Узор орнамента состоит из стилизованных изображений цветов, листьев и виноградных лоз. Представляется, что выбор характера орнамента обуславливался не столько произвольными предпочтениями наблюдательного мастера-резчика и его стремлением запечатлеть в декоре икон наиболее распространенные растения Святой

Земли, как полагают отдельные исследователи, но содержанием христианских текстов. Так, побеги винограда на поясном изображении Богородицы с Младенцем на руках, атрибутированном сотрудниками ЦИАМ как иконографический тип «Одигитрия» (*ил. 11*), могут быть визуальной отсылкой к цитируемым в Евангелии от Иоанна словам Христа. Он, обращаясь к своим ученикам, говорит: «Я есмь лоза, а вы ветви» (Ин. 15:5). Изображение виноградной лозы еще в раннехристианские времена становится символом христианской церкви: «ее члены — ветви; виноградные грозди, которые нередко клюют птицы, суть символ Причащения — способа жизни во Христе»[17]. Эта орнаментальная деталь также может воплощать очень распространенную в средневековой христианской гимнографии трактовку образа Богородицы как виноградной лозы. В православной традиции она, в частности, отражена в тексте тропаря третьего часа: «Богородице, Ты еси лоза истинная, возрастившая нам Плод Живота...»[18] Сам по себе мотив сосуда или корзины, с двумя произрастающими из нее побегами винограда, многократно повторяется в орнаментальном обрамлении палестинских перламутровых икон. Он также восходит к раннехристианским изображениям. Яркий пример такого рода — мозаика базилики Сан-Витале в Равенне. Этот мотив также активно использовался в монументальном и декоративно-прикладном искусстве Византии.

Ил. 11.
Икона Божией Матери «Одигитрия».
XIX в. Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ БВП 1462, КМЗ КОК 4206.
Публикуется впервые

Точно также включение в орнаментальное обрамление икон стилизованных соцветий эндемика Палестины, т. н. «Иерихонской розы», может быть связано с бытовавшим на христианском Западе преданием. Согласно ему «Святая Дева обрела

бессмертие, положив этот цветок на одежду младенца Христа. Иерихонская роза расцвела, когда Святое семейство вынуждено было бежать в Египет, и в день Рождества Христова, и вот во время его Распятия на Голгофе цветок стал мягким комочком. Он вновь возродился, ожил в первый день Пасхи»[19]. Обычная садовая роза в сознании средневекового европейца также ассоциируется с образом Богородицы и крови, пролитой Христом на Кресте[20].

Предположение, что арабские ремесленники были хорошо знакомы с этими текстами и преданиями, а также были способны самостоятельно разрабатывать богословски выверенное композиционное решение орнаментов, представляется не вполне убедительным. Так что здесь опять следует искать протографы, возможно, в мозаиках византийского времени или в западноевропейских книжных миниатюрах позднего Средневековья.

Иногда изображение евангельского события на перламутровых иконах оказывается помещенным либо в резную рамку, либо между колонн, в частности, коринфского ордера, соединенных аркой. Сама по себе подобная компоновка также имеет много общего со средневековой книжной миниатюрой. Ранний пример такого рода можно видеть, в частности, в Хлудовской псалтыри[21]. В собрании костромского епархиального музея имеются две иконы с такими деталями — «Воскресение Христово» (ил. 7) и «Рождество Христово» (*ил. 12*). Г. И. Черкашина, а вслед за ней ряд других авторов, считая эту особенность специфическим композиционным приемом изобразительного искусства Палестины, высказывают мнение, что архитектурные элементы на палестинских иконах, возможно, воспроизводят реальные храмовые интерьеры[22]. Логично полагать, что в иконографию сюжета «Рождество Христово» включены именно внутренние конструкции Вифлеемской базилики.

Ил. 12.
Икона «Рождество Христова».
Перламутр, резьба.
Фото О. Г. Кирьяновой, 2024.
ЦИАМ ОФ 1014.
Публикуется впервые

Примечательно, что изображение воскресшего Спасителя, уже хорошо знакомого нам иконографического типа «Восстание из Гроба», на иконе из епархиальной коллекции также расположено между колоннами и под опирающимся на них арочным сводом, однако, форма свода иная, чем на иконе «Рождества Христова», а колонн больше — по три с каждой стороны (ил. 7), т. е. перед нами попытка отобразить конструктивно иное сооружение. Учитывая, что палестинские мастера — в первую очередь копиисты, вновь следует предположить наличие некоего исходного изображения, которое было в этом случае ими воспроизведено. Судя по своду и аркам, если принять их за подлинные архитектурные детали, на этом образце вполне могла быть запечатлена византийская часовня-ротонда, возведенная над погребальным ложем Христа. По крайней мере, внешне между ее реконструированным обликом[23] и изображением на иконе очень много общего. Другой вариант происхождения этого архитектурного элемента предполагает воспроизведение входного портала главного — южного — фасада Храма Гроба Господня, сохранившего в своих формах основные черты романского стиля. Дверной проем здесь с обеих сторон фланкирован тремя полуколоннами, что отчасти напоминает изображение на иконе. Окончательный ответ на вопрос о том, что именно в данном случае послужило образцом для палестинского мастера, видимо, пока невозможен. Единственное, что можно заключить с уверенностью: палестинские перламутровые иконы из собрания костромского церковного музея являются интереснейшими образцами паломнических реликвий XIX века и представляют обширное поле для дальнейших исследований.

Выражаю сердечную благодарность главному хранителю ЦИАМ С. Г. Виноградовой за содействие в подготовке статьи.

Примечания

1. *Чайкина Ю. В.* Паломнические хождения XII — нач. XIII вв. и истоки иконографии новгородских иконок с композицией «Жены-мироносицы у Гроба Господня» // Православный Палестинский сборник. М. : Паломнический центр Московского Патриархата, 2005. С. 169.

2 *Черкашина Г. П.* Перламутровые реликвии Палестины // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. №7 – 8 (19), июль-август. С. 22.

3. *Гнутова С. В.* Паломнические реликвии Святой Земли в России (XIX – нач. XX в.) // Императорское Православное Палестинское Общество. — URL: https://www.ippo.ru/old/christian-culture/pal-relic/evl-sz/1/index.html (дата обращения: 15.07.2024).

4. Паломнические реликвии из перламутра XVIII – XIX вв. в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир : Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2011. С. 4.

5. *Черкашина Г. П.* Указ. соч. С. 21.

6. Перламутр // Большая Российская энциклопедия. — URL: https://old.bigenc.ru/biology/text/2331770 (дата обращения: 10.07.2024).

7. *Гнутова С. В.* Вдохновение Святой Земли // Императорское Православное Палестинское Общество. — URL: https://www.ippo.ru/pilgrimage/article/vdohnovenie-svyatoy-zemli---statya-deystvitelnogo--308432 (дата обращения: 30.07.2024).

8. *Никитин А. М.* Художественные краски и материалы. Справочник. М. : Инфра-Инженерия, 2016. Раздел 3.11. Перламутровые пигменты. С. 280 – 281.

9. Перламутр // MineralPRO.ru. — URL: https://mineralpro.ru/minerals/nacre/ (дата обращения: 17.07.2024).

10. Резьба по перламутру // Музей христианского искусства. — URL: https://christianmuseum.ru/c/kollektsiya/melkaya-plastika/rezba/?part=4444 (дата обращения: 16.07.2024).

11. *Виноградова С. Г.* Сохранение духовного наследия. Церковный историко-археологический музей // Губернский дом. 2021. №4 (125). С. 76 – 84.

12. *Богатырева О.* «На земли во плоти явитися…». Особенности иконографии образа «Рождество Христово» на примере перламутровой иконы из Радищевского музея // Архиерейское подворье — Свято-Троицкий кафедральный собор г. Саратова. — URL: https://trsobor.ru/na-zemli-vo-ploti-yavitisya-osobennosti-ikonografii-obraza-rozhdestvo-hristovo-na-primere-perlamutrovoj-ikony-iz-radishhevskogo-muzeya/?ysclid=lza5lrf8mz342138680 (дата обращения: 31.07.2024); *Черкашина Г. П.* Указ. соч. С. 23.

13. Перламутровое чудо // Ярославский музей-заповедник. — URL: https://yarkremlin.ru/upload/medialibrary/b8c/b8c0d7217b7fd8e428470179fca44919.JPG (дата обращения: 26.07.2024).

14. Ватиканский гобелен с изображением «Тайной вечери» представлен на выставке «Тени Леонардо: гобелены и церемонии при папском дворе» // Сибирская католическая газета. — URL: https://sib-catholic.ru/vatikanskiy-gobelen-s-izobrazheniem-taynoy-vecheri-predstavlen-na-vyistavke-teni-leonardo-gobelenyi-i-tseremonii-pri-papskom-dvore/ (дата обращения: 18.07.2024).

15. *Блинова Л. Н.* Финифтевые русские иконы над входом в Кувуклию // Императорское Православное Палестинское Общество. — URL: https://www.ippo.ru/historyippo/article/finiftevye-russkie-ikony-nad-vhodom-v-kuvukliyu-ln-201592 (дата обращения: 21.07.2024).

16. Бриджит из Швеции // Викибриф.ру. — URL: https://ru.wikibrief.org/wiki/Bridget_of_Sweden (дата обращения: 02.08.2024).

17. *Луковникова Е. А.* Древнехристианская изобразительная символика // Православие.ру. — URL: https://www.pravoslavie.ru/archiv/simvolika/simvol.htm (дата обращения: 12.07.2024).

18. Час третий // Православие.ру. — URL: https://ms.pravoslavie.ru/109929.html (дата обращения: 26.07.2024).

19. *Хомутникова Е. А.* Фразеологизм розы Иерихона как предмет лекографического описания // Проблемы истории, филологии и культуры. 2011. №3 (33). С. 479 – 483.

20. *Лебедева В. В.* Мистическая символика «Розы» в истории и иконописи // Universum: филология и искусствоведение : электрон. науч. журн. 2020. №6 (73). — URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/9782 (дата обращения: 20.07.2024).

21. Государственный Исторический музей: Альбом. — М.: Интербук-бизнес, 2006. — Стр. 139, № 1, илл. с. 138.

22. *Черкашина Г. П.* Указ. соч. С. 23.

23. *Беляев Л. А.* Гроб Господень. Православная энциклопедия. — URL: https://www.pravenc.ru/text/168157.html (дата обращения 29.07.2024).

1. *Chajkina Yu. V.* Palomnicheskie xozhdeniya XII — nach. XIII vv. i istoki ikonografii novgorodskix ikonok s kompoziciej «Zheny`-mironosicy u Groba Gospodnya» // Pravoslavny`j Palestinskij sbornik. M. : Palomnicheskij centr Moskovskogo Patriarxata, 2005. S. 169.

2 *Cherkashina G. P.* Perlamutrovy`e relikvii Palestiny` // Antikvariat. Predmety` iskusstva i kollekcionirovaniya. 2004. №7 – 8 (19), iyul`-avgust. S. 22.

3. *Gnutova S. V.* Palomnicheskie relikvii Svyatoj Zemli v Rossii (XIX – nach. XX v.) // Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obshhestvo. — URL: https://www.ippo.ru/old/christian-culture/pal-relic/evl-sz/1/index.html (data obrashheniya: 15.07.2024).

4. Palomnicheskie relikvii iz perlamutra XVIII – XIX vv. v sobranii Gosudarstvennogo Vladimiro-Suzdal`skogo muzeya-zapovednika. Vladimir : Vladimiro-Suzdal`skij muzej-zapovednik, 2011. S. 4.

5. *Cherkashina G. P.* Ukaz. soch. S. 21.

6. Perlamutr // Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya. — URL: https://old.bigenc.ru/biology/text/2331770 (data obrashheniya: 10.07.2024).

7. *Gnutova S. V.* Vdoxnovenie Svyatoj Zemli // Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obshhestvo. — URL: https://www.ippo.ru/pilgrimage/article/vdohnovenie-svyatoy-zemli---statya-deystvitelnogo--308432 (data obrashheniya: 30.07.2024).

8. *Nikitin A. M.* Xudozhestvenny`e kraski i materialy`. Spravochnik. M. : Infra-Inzheneriya, 2016. Razdel 3.11. Perlamutrovy`e pigmenty`. S. 280 – 281.

9. Perlamutr // MineralPRO.ru. — URL: https://mineralpro.ru/minerals/nacre/ (data obrashheniya: 17.07.2024).

10. Rez`ba po perlamutru // Muzej xristianskogo iskusstva. — URL: https://christianmuseum.ru/c/kollektsiya/melkaya-plastika/rezba/?part=4444 (data obrashheniya: 16.07.2024).

11. *Vinogradova S. G.* Soxranenie duxovnogo naslediya. Cerkovny`j istoriko-arxeologicheskij muzej // Gubernskij dom. 2021. №4 (125). S. 76 – 84.

12. *Bogaty`reva O.* «Na zemli vo ploti yavitisya…». Osobennosti ikonografii obraza «Rozhdestvo Xristovo» na primere perlamutrovoj ikony` iz Radishhevskogo muzeya // Arxierejskoe podvor`e — Svyato-Troiczkij kafedral`ny`j sobor g. Saratova. — URL: https://

trsobor.ru/na-zemli-vo-ploti-yavitisya-osobennosti-ikonografii-obraza-rozhdestvo-hristovo-na-primere-perlamutrovoj-ikony-iz-radishhevskogo-muzeya/?ysclid=lza5lrf8mz342138680 (data obrashheniya: 31.07.2024); *Cherkashina G. P.* Ukaz. soch. S. 23.

13. Perlamutrovoe chudo // Yaroslavskij muzej-zapovednik. —URL: https://yarkremlin.ru/upload/medialibrary/b8c/b8c0d7217b7fd8e428470179fca44919.JPG (data obrashheniya: 26.07.2024).

14. Vatikanskij gobelen s izobrazheniem «Tajnoj vecheri» predstavlen na vy`stavke «Teni Leonardo: gobeleny` i ceremonii pri papskom dvore» // Sibirskaya katolicheskaya gazeta. — URL: https://sib-catholic.ru/vatikanskiy-gobelen-s-izobrazheniem-taynoy-vecheri-predstavlen-na-vyistavke-teni-leonardo-gobelenyi-i-tseremonii-pri-papskom-dvore/ (data obrashheniya: 18.07.2024).

15. *Blinova L. N.* Finiftevy`e russkie ikony` nad vxodom v Kuvukliyu // Imperatorskoe Pravoslavnoe Palestinskoe Obshhestvo. — URL: https://www.ippo.ru/historyippo/article/finiftevye-russkie-ikony-nad-vhodom-v-kuvukliyu-ln-201592 (data obrashheniya: 21.07.2024).

16. Bridzhit iz Shvecii // Vikibrif.ru. — URL: https://ru.wikibrief.org/wiki/Bridget_of_Sweden (data obrashheniya: 02.08.2024).

17. *Lukovnikova E. A.* Drevnexristianskaya izobrazitel`naya simvolika // Pravoslavie.ru. —URL: https://www.pravoslavie.ru/archiv/simvolika/simvol.htm (data obrashheniya: 12.07.2024).

18. Chas tretij // Pravoslavie.ru. — URL: https://ms.pravoslavie.ru/109929.html (data obrashheniya: 26.07.2024).

19. *Xomutnikova E. A.* Frazeologizm rozy` Ierixona kak predmet lekograficheskogo opisaniya // Problemy` istorii, filologii i kul`tury`. 2011. №3 (33). S. 479 – 483.

20. *Lebedeva V. V.* Misticheskaya simvolika «Rozy`» v istorii i ikonopisi // Universum: filologiya i iskusstvovedenie : e`lektron. nauch. zhurn. 2020. №6 (73). — URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/9782 (data obrashheniya: 20.07.2024).

21. Gosudarstvenny`j Istoricheskij muzej: Al`bom. — M. : Interbuk-biznes, 2006. — S. 139, №1, ill.; s. 138.

22. *Cherkashina G. P.* Ukaz. soch. S. 23.

23. *Belyaev L. A.* Grob Gospoden`. Pravoslavnaya e`nciklopediya. — URL: https://www.pravenc.ru/text/168157.html (data obrashheniya 29.07.2024).

Сведения об авторе

Кирьянова Ольга Геннадьевна — ФГБНИУ «Институт Наследия», старший научный сотрудник Центра музейной политики
Российская Федерация, 129366, Москва, ул. Космонавтов, д. 2;
ФГБНИУ «ГОСНИИР», сотрудник научно-организационного отдела
Российская Федерация, 107014, Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1;
Соискатель ОЦАД
E-mail: psk-ok@mail.ru

Kiryanova Olga G. – Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Senior Researcher of the Center for Museum Policy
18-20-22 - 3, Bersenevskaya emb., 3119072, Moscow, Russian Federation;
The State Research Institute for Restoration, Employee of the Scientific and Organizational Department
44-1, Gastello St., Moscow, 107014, Russian Federation
E-mail: psk-ok@mail.ru

Научное издание

Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение.
Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС77-82901
от 14.03.2022 г.
ISSN 2782-5027
Подписано в печать 30.09.2024 г.

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный научно-исследовательский институт реставрации»
107014, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
e-mail: journal@gosniir.ru
Сайт: http://www.journal-gosniir.ru/