

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Санкт-Петербургский государственный академический институт  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина  
при Российской академии художеств



**СОХРАНЕНИЕ  
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ.  
ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ**

Материалы  
Международной научно-практической конференции  
26–28 ноября 2014 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2016

УДК 75.025 + 72.02 + 7.025 + 76.025 + 069.4

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,  
скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

**Состав редакционно-издательского совета:**

**Ю. Г. Бобров**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета); **С. Б. Гордеева**, кандидат химических наук (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **С. М. Грачёва**, доктор искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **В. А. Ляняшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **Н. М. Ляняшина**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **А. Л. Пунин**, доктор искусствоведения, профессор; **О. А. Резницкая**, доцент; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Составитель

**Ф. Ю. Бобров,**

кандидат искусствоведения

Научный редактор

**Ю. Г. Бобров,**

доктор искусствоведения, академик  
Российской академии художеств

Подписано в печать 10.11.2015. Доп. тираж 50. Объем 20,5 уч.-изд. л. Заказ 702

Подготовлено к печати и отпечатано

в издательско-полиграфическом отделе Института имени И. Е. Репина  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

© Авторы докладов, 2016

© Санкт-Петербургский государственный академический институт  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2016

ISBN 978-5-903677-46-7

Санкт-Петербургский государственный академический институт  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина  
при Российской академии художеств

Государственный музей истории религии

При финансовой поддержке

ООО «Черная речка Арт»

(директор Андрей Викторович Ершов)

## СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ

МЕЖДУНАРОДНАЯ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

26–28 ноября 2014 г.

ОРГКОМИТЕТ

**Ю. Г. Бобров**

доктор искусствоведения, академик РАХ,  
проректор по научной работе Института имени И. Е. Репина  
(председатель)

**Л. А. Мусиенко**

директор Государственного музея истории религии  
(сопредседатель)

**Е. А. Терюкова**

кандидат философских наук, доцент,  
заместитель директора по научной работе  
Государственного музея истории религии

**В. А. Леняшин**

доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ,  
заведующий кафедрой русского искусства  
Института имени И. Е. Репина

**С. М. Грачева**

доктор искусствоведения,  
декан факультета теории и истории искусств  
Института имени И. Е. Репина

**А. В. Поляков**  
заведующий отделом  
научной реставрации и консервации  
Государственного музея истории религии

**Ф. Ю. Бобров**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры реставрации живописи  
Института имени И. Е. Репина

**А. Л. Кудрик**  
ученый секретарь  
Государственного музея истории религии  
(ответственный секретарь конференции)

## **Опыт практического применения реставрационных материалов на основе ПВХ и «Акрисила-95»**

Доклад посвящен вопросам практического применения полимерного материала ПВХ марки 16/1, который позволяет использовать его для приготовления качественных реставрационных грунтов.

Прослеживается история поиска синтетического материала, пригодного для решения реставрационных задач; упоминаются имена тех, кто разработал, и тех, кто проводил испытания и исследования, кто первым начал применять новый материал на практике. Хорошо зарекомендовавший себя материал успешно используется в реставрации уже более 30 лет, но тем не менее не нашел пока еще широкого применения.

В докладе анализируются причины этого. Показано, что учебные пособия и программы ведущих специализированных учебных заведений, за редким исключением, по традиции отдают предпочтение привычным природным материалам. На конкретных примерах рассматривается накопленный в музее опыт успешного применения левкаса на основе ПВХ. Обращается внимание на возможности этого материала, позволяющие решать самые разнообразные задачи, в том числе в сочетании с другими реставрационными материалами, например «Акрисил-95».

**Старообрядческий настенный лист  
из коллекции Научно-исследовательского музея  
Российской академии художеств,  
изображающий родословное древо семьи Денисовых,  
основателей Выго-Лексинской пустыни**

Каждое культурно-историческое явление, существующее на протяжении достаточно долгого времени, имеет собственный неповторимый изобразительный язык. Элементы этого языка и его стилистические особенности могут быть заимствованы у предыдущих или родственных течений или направлений, но со временем вырабатываются черты, позволяющие с высокой долей вероятности относить то или иное произведение искусства к группе памятников определенного круга. Произведения графического искусства северных общин староверов в полной мере обладают этими характерными особенностями.

Исследователи относят возникновение жанра рисованных старообрядческих лубков к 1750–1760-м гг. [1, с. 20]. Этот вид народного искусства зародился в Олонецкой губернии Российской империи, в мастерских Выго-Лексинского общежительства. Полная политических интриг и войн, светских и духовных преобразований, история Российского государства XVII в. породила в том числе и движение раскола среди верующих русских людей, не принявших церковных реформ патриарха Никона. Гонения за неприятие

новых церковных правил и приверженность старому церковному благочинию заставляли многих православных покидать города Центральной России и бежать на северные окраины, основывая новые поселения. Считая пришествие Антихриста свершившимся фактом, эти верующие были уверены в прервавшейся благодати священства и прекращении истинной церковной иерархии. Не доверяя священникам, рукоположенным после утверждения новых правил, многие общины предпочитали отказаться от священников вовсе, выдвигая собственных духовных наставников, хранивших мощный нравственный потенциал предков. Это движение дало начало появлению направления так называемых беспоповцев. Насильственно отторгнутые от церковной практики, изолированные от общего культурно-исторического потока, поселения староверов опирались на неколебимый фундамент веры. Сохранение исконно русского духовного наследия, развитие его культурных форм было неперенным условием выживания и развития замкнутых сообществ.

Одной из таких общин стала основанная в конце XVII в. пустынь на реке Выге. В борьбе с природными и политическими трудностями постепенно укреплялся авторитет, расширялась известность и увеличивалась площадь обители. Через несколько лет мужское и женское поселения, существовавшие по правилам, сходным с монастырским уставом [4], слились и образовали Выго-Лексинское общежительство. Подъем и расцвет его разносторонней деятельности связан с династией Денисовых, представители которой обладали невероятной силой духа и выдающимися организаторскими талантами. Энергия, образованность, ум и работоспособность этих людей на долгие годы обеспечили мощный посыл для развития всей пустыни. Рьяная религиозность и вынужденное существование в условиях отсутствия священника делали необычайно важным фактором наличие исторической памяти и непрерывности духовной связи с исконно русским, дониконианским церковным чином. Старопечатные книги, иконы старого письма, люди, владеющие книжной и письменной премудростью и умеющие толковать тексты, играли важнейшую роль

в существовании старообрядческой общины. Закономерно, что институт наставничества приобрел в общежительстве первостепенное значение. Известно, что дальновидные и просвещенные наставники тщательно собирали старопечатные книги, составив богатейшую библиотеку; при пустыни были основаны школы, заведена мастерская по переписке древнерусских произведений и текстов, созданных самими отцами-основателями. Их стараниями и трудами продолжались традиции допетровской литературы в жанрах исторического повествования, сказания, видения, слов на какие-нибудь важные события, проповеди, послания, поучения и др. [2]. Кроме того, Выговская обитель хранила умение записи нот и пения «по крюкам» и имела свои иконописные и лубочные мастерские. Здесь же создавались предметы церковной утвари и обихода, трудились резчики и вышивальщицы. Мастерами перерабатывались традиции исконного русского стиля (придворного стиля XVII в.) и народного творчества, черты которых причудливо сплетались в их произведениях.

Основополагающая история Выго-Лексинской обители и сплавленная с ней история рода Дионисиевичей (Денисовых, Вторушиных), ведущих родословие от князя Бориса Мышецкого, изображена на большом лубочном листе, неоднократно повторявшемся разными мастерами. Этот сюжет известен как с портретными изображениями членов семьи, так и с простым обозначением их имен и дат жизни или наставничества в медальонах или рамках. В музейных коллекциях известны изводы данного сюжета числом до семи<sup>1</sup>. Два из них находятся в Государственном Историческом музее, поступив из собраний А. П. Бахрушина и П. И. Щукина, один – в собрании Научно-исследовательского музея Российской академии художеств<sup>2</sup>.

При сходном композиционном решении очевидно, что все они были выполнены разными мастерами.

Лист из бывшего собрания А. П. Бахрушина представляет собой перевернутую правильную пирамиду древа с погрудными портретами отцов-основателей, размещенными на его ветвях. Древо произрастает из некоего сосуда с райскими плодами, который

держит геральдическая рука. Крону дерева венчают райские птицы сирины и лента с надписью, поддерживаемая ангелами. Текст подробно поясняет происхождение рода Денисовых (или, как они сами называли себя, господ Вторушиных) от князя Мышецкого, бежавшего из Новгорода в свои северные вотчины от польского нашествия, и постепенное вовлечение членов семьи в строительство и развитие старообрядческого общежития. Два объемных блока текста помещены симметрично по сторонам от кроны дерева и над изображением многочисленных мощных рубленых построек поселения, воздвигнутых к концу XVIII столетия. Перед основным повествовательным текстом написано название листа: «Древо рода Андрея и Симеона Дионисиевичев, господ Вторушиных». Написание букв заголовков выполнено в стиле поморской вязи – они вытянутые, обильно украшены выющимися гибкими растительными элементами красного цвета. Пышные буквицы, барочные завитки аканта между портретами, плоды, чаши и листовое завершение кроны восходят по рисунку, как считают исследователи, к московскому придворному искусству конца XVII в. и могут быть навеяны гравированными листами Леонтия Бунина. Цветовое решение данного извода представляет собой праздничное сочетание сочного зеленого и красного цветов и их оттенков с вкраплениями темно-синего. Пожалуй, самой слабой в художественном отношении является портретная галерея. Мужчины, изображенные в фас, идентифицированы с помощью атрибутов: ученые наставники обители Андрей с братом Симеоном держат свитки, мирская одежда их деда Ивана Борисовича и прадеда Бориса Александровича, князей Мышецких, подчеркнута богатыми воротниками. Женщины изображены в трехчетвертном развороте, в темно-синих монашеских одеждах; клубочки разных форм отличаются иноков Корнилия и Виталия, изображенных в верхней части кроны, не имевших кровного родства с Денисовыми. В средней части листа их изображения отделены от портретов членов семьи Денисовых подобием антаблемента с полукружием, что также роднит стиль лубка со стилем столичной книжной графики XVII в. Все же именно портреты являются главной частью иконы, а нарядное

обрамление лишь оттеняет их значимость. Художник применяет полутона и тени, чтобы подчеркнуть материальность изображаемых элементов и портретов людей. Красочные яблоки и райские плоды в его исполнении чуть круглятся, а барочные завитки орнамента имеют объем. Эти особенности приближают стиль мастера и к живописной манере. Лишь изображения женского и мужского общежития в нижней части листа достаточно плоскостны и схематичны, что позволяет предположить их точное копирование с графического или более раннего оригинала.

Практически идентичный лист из бывшего собрания П. И. Щукина имеет те же составные элементы и повторяет ту же композицию. Но его мастер решает свое изображение плоско и декоративно, четко и ярко прорисовывая контур элементов и заполняя его сильно разбеленными оттенками зеленого и розового. Щедро проложенные пробельные блики, более обильные и пышно разработанные завитки листьев, оканчивающиеся по контуру фантазийными цветами народных орнаментов, делают это изысканное по цвету произведение похожим на мерцающую вышивку. Полное подчинение рисунка плоскости бумаги, безукоризненная симметрия, плавное перетекание дуг-ветвей, соединяющих портреты, роднят лист с предметами народного декоративно-прикладного искусства. Стиль придворной книжной графики предыдущего листа сменяется акцентированной декоративностью художника-самоучки. Портреты основателей общины являются вкраплениями в пышный рисованный фон, который решительно спорит с ними в значимости и объеме.

Экземпляр подобного извода имеется и в музее Академии художеств. Происхождение его неизвестно. Наш лист числился раскрашенной гравюрой с неясным сюжетом из-за плохой сохранности. Бумажная основа была частично утрачена, покороблена, уцелевшая часть значительно обветшала, имела многочисленные разрывы и изломы. Поверхность изображения сильно потемнела, была загрязнена, красочный слой утрачен или значительно потерт по изломам и выпуклым местам. После проведения комплекса реставрационных работ, включавших очень деликатную механическую чистку, промывку, подклейку и восполнение утрат,

понадобилась дублировка памятника на плотную бумагу. На заключительном этапе были сделаны реставрационные тонировки и стала очевидной необходимость уточнения техники и атрибуции возрожденного листа.

Как и все Выго-Лексинские настенные листы, он исполнен чернилами и темперой по бумаге. По стилистическим особенностям рисунка он очевидно близок к «бахрушинскому» экземпляру из ГИМа, но композиция его имеет несомненные отличия. Этот лист исполнен уверенной рукой зрелого мастера-рисовальщика. Его композиция пропорциональна и гармонична. Она легко размещена в большом прямоугольном формате. Родословное древо вписано в широкий стилизованный восьмиконечный крест. Многоярусная композиция из сосуда и ваз с фантазийными сочными плодами в основании древа написана свободно, ее линии естественно гибки и упруги, яркая декоративность цвета придает объемность и устойчивость всему построению. Художник смело использует мотивы сказочных цветов и древесных крон, чтобы отделить ярусы портретов один от другого. Многокрасочность листа не затмевает основную задачу изображения – показать историю рода и групповой портрет членов семьи Дионисиевичей – потомков Дионисия Евстафиевича, правнука князя Мышецкого. Портреты иноков – основателей общины размещены на верхнем ярусе «семейного древа» и отделены от членов семьи алыми пышными цветами и алым карнизом. Из композиции убраны изображения птиц сиринов, венчающих крону в предыдущих экземплярах, – ничто не отвлекает от основного смысла произведения. Пейзажная часть листа – подробный вид Выго-Лексинского общежития – также отличается от предыдущих изображений большей детализацией, подробностью и, если можно так выразиться, «натурностью» нарисованных построек. Текст также написан по-иному. Его содержание относится всецело к истории переселения семьи князей Мышецких на север и создания ее потомками обоюбого пола старообрядческих обитателей на реках Выга и Лекса.

Шрифт заглавия листа, безусловно, относится к поморскому типу. Он имеет вытянутые пропорции и щедро украшен тонкими

киноварными листочками и веточками. Ленту-хоругвь с заглавием, оканчивающуюся тремя концами с каждой стороны, как и в остальных изводах, держат ангелы. Текст гласит: «РОДЪ ПРАВЫХЪ БЛАГОСЛОВИТСЯ». Художник использует неполную цитату из книги «Сказание и страдание и похвала святым мученикам Борису и Глебу» Нестора-летописца: «...род правых благословится, и потомки их благословенны будут...». Очевидно, что хорошо знакомые с древнерусской словесностью старообрядцы подразумевали знание молящимися источника и продолжения изречения. В отличие от других лубков, на этом листе нет второго пышного заглавия, написанного поморским уставом, а есть написанное в начале левого блока текста красным цветом обычным полууставом подзаглавие: «Древо написаніа сего нарицаемое виноградъ Россійскій, подфигурою изображёнъ, рода Выгорецкихѣ отецъ Андреа и Симеона Діюнісіевичевъ». Текст слева написан в 17 строк (4 строки подзаголовка красным и 13 строк повествовательного текста черным), текст справа – в 17 строк черным.

По сравнению с другими идентичными сюжетами в листе из собрания НИМ РАХ отсутствует и заключительная строчка текста, обобщающая библейскими словами смысл текста: «ѡнихъ же праведно есть рещи иписанное: коль добръ домове твой Иакове икущи Израилю и яко и садие прирекахъ», имеющаяся в обоих экземплярах ГИМа. Еще можно заметить, что в последних при упоминании о слиянии обитателей они обе приводятся с названиями: «Спасова» («Богоявленская») – мужская и «Крѣстная» («Крестовоздвиженская») – женская. Таких мелких уточнений и дополнений, отсутствующих в тексте извода из НИМ РАХ, достаточно. Кроме того, текст заканчивается в нем гораздо выше изображения Выго-Лексинского общежития, изображения зданий не вклиниваются в текстовые блоки, как в других листах. Это может свидетельствовать о более раннем времени создания данного лубка. Кроме того, в пользу этой гипотезы говорят более архаичный шрифт и более свободная композиция рисунка. Рука, держащая древо рода, расположена в наиболее удачном с точки зрения смысла и композиции месте – на излучине берега при слиянии изображений рек Выги и Лексы. Благодаря этому хорошо видны купа деревьев и часовня на

горе возле кладбища в центре пейзажа, плохо различимые и невнятно нарисованные на других списках. Лики-портреты удачно оттеняются мотивами ветвей, круглых рамок, пышных красных цветов, но декоративная часть листа не перевешивает смысловую, а служит для нее прекрасным нарядным и тожественным фоном. Даже сам мотив восьмиконечного креста, затейливо вписанного в композицию, больше не повторяется ни в одном экземпляре и может свидетельствовать о том, что именно данное произведение являлось своего рода оригиналом для дальнейших повторений. Последующие мастера, возможно, не поняли первоначального композиционного замысла и избрали более простой путь. Привлекает также тщательная детальная разработка как декоративных мотивов, так и пейзажных изображений. С помощью размывки сочного синего цвета художник передает объем фигурных сосудов-ваз и чашечек удивительных плодов; на ярком красном фоне цветов и плодов аккуратно прорисованы и прописаны тоном мелкие зернышки и фантазийные лепестки. Неширокие промежутки фона между портретами заполнены упругими завитками растительного орнамента, напоминающими мотивы книжной графики Московской книжной палаты петровского времени. Даже их коричневые контуры, прорисованные чернилами, и легкая охристая размывка внутри контуров связывают их с традициями цельногравированных книг XVII в. Привлекает внимание изящество, с каким художник оформляет идею перекладин креста как последовательность архитектурных и декоративных деталей. Верхняя перекладина исполнена в виде яркого киноварного карниза, покрытого орнаментом из цветов и завитков; средняя обрамлена с обеих сторон встречающимися по дуге парой листьев; нижняя представляет собой декоративный элемент в виде расчерченного поля, ограниченного карнизом сверху и рокайлями по сторонам. Ее неясность и прозрачность никак не мешают сюжетному замыслу лубка, а служат всего лишь намеком на дополнительный смысл, лежащий в основе рисунка.

Сравнение даже трех изводов позволяет определить индивидуальные творческие особенности каждого мастера и объединяющие черты стиля такого удивительно живого и уникального явления, как старообрядческий северный лубок.

Почитание изображенных персонажей, само назначение настенного листа, близкое по смыслу к иконе, поднимало старообрядческий лубок до уровня высокой духовности. С другой стороны, чистая наивность и сказочная нарядность народного восприятия в сочетании с барочной затейливостью книжной графики облекали этот вид искусства в неповторимые и присущие лишь ему радостно узнаваемые декоративные формы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Существуют подобные листы в собраниях ГМИР, ГЛМ. Д. А. Ровинский упоминает еще об одном экземпляре из коллекции Е. В. Барсова, который был на этнографической выставке 1879 г. в Москве [3, стб. 657].

<sup>2</sup> ГИМ. ОПИ. Ф. 1. Ед. 126 – из собрания А. П. Бахрушина. Пост. 1905. Н. х. Родословное дерево А. и С. Денисовых. (Древо Рода Андрея и Симеона Дионисиевичев Гд Вторушиных.) 1-я половина XIX в. Бумага, чернила, темпера. 75,4×53,2.

ГИМ. Инв. № 23812 – из собрания П. И. Щукина. Пост. 1905. Н. х. Родословное дерево А. и С. Денисовых. (Древо рода Андрея и Симеона Дионисиевичев гд Вторушиных.) 1-я половина XIX в. Бумага, чернила, темпера. 84,5×59,5.

НИМ РАХ Г-9907. Н. х. Родословное дерево выгорецкой старообрядческой общины. (Древо написания сего, нарицаемое виноград Российский, подфигурою изображен рода выгорецких отец Андрея и Симеона Дионисиевичев.) 1-я половина XIX в. Бумага, чернила, темпера. 80,8×56,7.

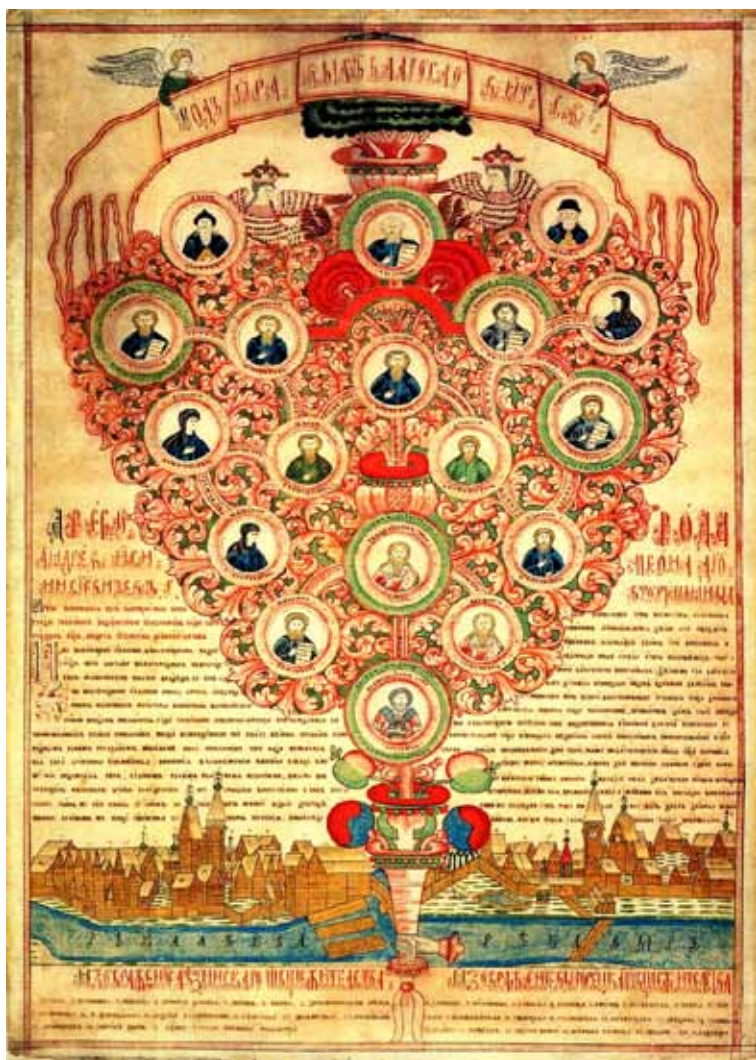
#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Иткина Е. И.* Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX в. Из собрания Государственного Исторического музея (Москва). М.: Русская книга, 1992.

2. Неизвестная Россия: к 300-летию Выговской староверческой пустыни: Каталог выставки. ГИМ. М., 1994.

3. *Ровинский Д. А.* Словарь гравированных портретов. СПб., 1872.

4. *Серебрякова Е. И., Юхименко Е. М., Иткина Е. И.* Выго-Лексинская поморская старообрядческая книгописная школа VIII–XIX вв. [URL]: <http://taruss.ru/rus-christian-painting/1648-vyga-pomor-school.html>.



Неизвестный художник. Родословное древо А. и С. Денисовых (Древо рода Андрея и Симеона Дионисиевичев господ Вторушиных) 1-я половина XIX в. Бумага, чернила, темпера. 75,4×53,2 ГИМ ОПИ. Ф. 1. Ед. хр. 126. Из собрания А. П. Бахрушина. Пост. 1905



Неизвестный художник. Родословное древо А. и С. Денисовых (Древо рода Андрея и Симеона Дионисиевичев гд Вторушиных) 1-я половина XIX в. Бумага, чернила, темпера. 84,5×59,5 ГИМ. Инв. № 23812. Из собрания П. И. Щукина. Пост. 1905



Неизвестный художник. Родословное древо выгорецкой старообрядческой общины (Древо написания сего, нарицаемое виноград Российский, под фигурию изображен рода выгорецких отец Андрея и Симеона Дионисиевичев). 1-я половина XIX в. Бумага, чернила, темпера. 80,8×56,7. НИМ РАХ. Г-9907

**О двух скульптурных портретах  
императрицы Марии Федоровны (1759–1828)  
в собрании ГМЗ «Павловск»**

При жизни императрицы Марии Федоровны в Павловске, ее любимой загородной резиденции, находился всего один ее скульптурный портрет. «Бюст белого мрамора Государыни Марии Федоровны» впервые фигурирует в одной из описей Павловского дворца, датированной июнем 1810 г. [3]. Бюст этот сохранился до наших дней, и сегодня его можно видеть в экспозиции Танцевального зала на первом этаже дворца<sup>1</sup>. Это репрезентативный портрет, запечатлевший уже вдовствующую императрицу с диадемой и дубовым венком на голове. С тыльной стороны бюста на обресе плеча на латинском языке вырезаны имя с титулом портретируемой и дата: «*MARIA RUSSORUM IMPERATRIX SEMPER AUGUSTA AET ANN MDCCCVI*». Чуть ниже подпись: «*PENNA F.*». Несмотря на такие, казалось бы, исчерпывающие данные, в действующий инвентарь музея бюст был внесен как работа неизвестного скульптора без указания времени. В 1976 г. научный сотрудник Е. В. Королев на основании надписи датировал бюст 1806 г. и предположил, что он был выполнен римским скульптором Агостино Пенной (1768–1800) [7]. Однако автор каталога изначально сомневался в этой атрибуции, поставив рядом с именем Агостино Пенны знак вопроса, поскольку римский скульптор умер в 1800 г., в то время как на

бюсте указана дата «1806». Е. В. Королев обратил внимание на то, что в собрании Государственного Русского музея есть почти аналогичный бюст, выполненный скульптором Л.-М. Гишаром также в 1806 г. [7].

Действительно, при сопоставлении павловского бюста и бюста из ГРМ<sup>2</sup> бросается в глаза их композиционное сходство. Оба бюста представляют Марию Федоровну с легким разворотом головы влево, с диадемой и дубовым венком; к тому же совпадают прически и одежда, стилизованная под античные тунику и тогу. Но вместе с тем видны и различия. Бюст Гишара имеет более тонкие пропорции, овал лица вытянут, с округлой линией подбородка. На бюсте же Пенны овал лица более широкий, но с заостренным подбородком. По-разному на бюстах трактованы локоны прически и складки одежды. Кроме того, на бюсте Пенны край тоги, перекинутый через правое плечо, отделан бахромой.

Однако, несмотря на указанные различия, на наш взгляд, очевидно, что бюст с подписью Гишара и бюст с подписью Пенны выполнены по одной и той же модели. И вопрос об авторстве модели решается в пользу французского скульптора Луи-Мари Гишара (1770–1832), который работал в России в первом десятилетии XIX в. и выполнил несколько скульптурных портретов членов императорской семьи<sup>3</sup>. Об авторстве Гишара говорят не только известные факты его биографии, но и более внимательный анализ надписей и подписей на обоих бюстах. Так, на бюсте Гишара дата «1806» стоит после фамилии скульптора, что очень характерно для авторской подписи. На бюсте Пенны дата помещена после имени и титула императрицы. Кроме того, в эту надпись введена аббревиатура АЕТ (буквы А и Е в надписи переплетены) от латинского слова *aetas*, перевод которого означает «время жизни, пора жизни, возраст». Таким образом, надпись с латыни следует переводить как «Августейшая русская императрица Мария при жизни в 1806 г.», и дата указывает не на год изготовления мраморного бюста, а на год появления модели, по которой он был выполнен. Но так как история бытования павловского бюста прослеживается с июня 1810 г., мы можем констатировать, что он был изготовлен между 1806 и 1810 г.

Что же нам известно о скульпторе Пенне, который творчески переработал модель Л.-М. Гишара? Личность его казалась крайне загадочной. Ведь какая-либо информация о скульпторе с такой фамилией, работавшем в первом десятилетии XIX в., отсутствовала во всех доступных справочниках. До недавнего времени нам было известно лишь единственное упоминание о скульпторе по фамилии Пенна, имеющее непосредственное отношение к России.

Н. Р. Левинсон в своей работе «Отечественные мотивы в декоративно-прикладной бронзе» приводит сведения, заимствованные им из афиши фабриканта Феликса Шопена, что большие бюсты русских великих князей и царей, которые Шопен тиражировал в уменьшенном виде с 1860-х гг. на своей фабрике, были «сочинены» итальянским скульптором Пенной, специально вызванным для этого в Россию генералом Корсаковым<sup>4</sup> в конце XVIII в. [9, с. 213]. Теоретически этим «приглашенным» скульптором мог быть и вышеназванный Агостино Пенна, хотя факт его пребывания в России не подкрепляется итальянскими источниками.

Значительным шагом вперед к решению вопроса об авторе павловского бюста стал сделанный в 2011 г. доклад московской исследовательницы С. М. Царевой «Итальянские мраморщики в Москве конца XVIII – первой трети XIX в.», где впервые приводятся данные об итальянском скульпторе Сальваторе Пенне [11, с. 597–599]. В результате анализа собранных по крупицам сведений С. М. Царева выяснила, что Сальватор Карлович Пенна, родом из Рима, в 1820-х гг. нанимал на Петровке в доме генерала Рахманова часть усадьбы и имел там же свою мастерскую. Он изготавливал и реставрировал мраморные статуи и каминь, работал с фальшивым мрамором. С. Пенна даже состоял на государственной службе, где начинал с самого низшего чина коллежского регистратора, но успел дослужиться до чина титулярного советника. Умер С. Пенна в Москве в 1827 г. Однако точный год появления скульптора в Москве был неизвестен, а самые ранние сведения о его деятельности, имеющиеся в распоряжении исследовательницы, относились к 1815 г. [11, с. 599].

После публикации сообщения С. М. Царевой сразу же возникло предположение, что скульптор Сальватор Пенна и был исполнителем нашего бюста. Однако необходимо было найти доказательства, что он работал в России уже в первом десятилетии XIX в. И вот соответствующие документы были обнаружены в Российском государственном историческом архиве. Это прошение «коллежского регистратора Сальватора Пенны», направленное в Московскую управу благочиния, об оказании ему помощи после знаменитого пожара, вспыхнувшего в Москве в результате вторжения наполеоновских войск в декабре 1812 г., а также опись его мастерской, составленная после этого пожара.

Прошение датировано 10 июня 1813 г. и адресовано непосредственно императору Александру I:

«Всепресветлый Державнейший Великий Государь и Император Александр Павлович Самодержец Всероссийский Государь Всемилоостивейший.

Просит штата Московской оружейной палаты коллежский регистратор Серватор Карлов сын Пенна, а о чем мое прошение, о том следующий пункт.

Жительствовавал я здесь в Москве тверской части 5 квартала, по найму в доме купца Лариона Соколова, производя по скульптурному художеству моему разную мраморную и из других камней фигурную лепную и прочую работу, и что оное мое заведение было в обширном действии, и на многочисленный мой собственный и сторонний капитал <содержавшееся>, о чем сколько не безызвестно многим в Москве знатным особам, столько вероятно и по самому виду бывших в отделание мраморных и здикаго и других камней надгробных монументов, бюстов и прочих разных фигур, сверх того имелось разных отдельных позолоченных и бронзовых вещей в магазине и сараях. Но во время неприятельского в Москву нашествия по случившемуся пожару, все мое заведение с отделанными золочеными и бронзовыми фигурами в магазине сгорело, а многие вещи похищены, находившиеся на дворе надгробные мраморные и дикаго камня монументы фигуры и прочее от пожару разрушились

до основания, равномерно и все мое имущество с долговыми по тому моему производству щетами, по которым я считаю мне должными разных лиц по меньшей мере четырнадцать тысяч рублей, сгорело и разграблено. И я сим несчастным произшествием приведен к совершенному разорению и хотя в наблюдение должника порядка подал я Московскую управу благочиния в моем лице сего года явочное прошение с приложением сгоревшему и разграбленному реестра с ценою по долгу при деле на сто двадцать пять тысяч двадцать рублей, кроме счетов долговых на разных лиц которые в том реестре не помещены, по невозможности теперь изчислить настоящее число суммы, но поскольку в производстве моего заведения помещен был сторонний капитал, который совокупно со всем моим имением и многолетними трудами погиб совершенно, истину сего доказывают в доме у купца Соколова, у которого я жительство имел, лежащие на дворе разные до основания разрушившиеся вещи, то я необходимостью считаю не пропуская надлежащего времени засвидетельствовать свое очевидное разорение средством правительства и всеподданнейше просить, дабы Высочайшим Вашего Императорского Величества указом повелено было сие мое прошение в Московской управе благочиния принять и благоволено б было надлежащим образом вышеписанные лежащие в доме купца Соколова разрушенные разные вещи на месте освидетельствовать, о чем кому следует учинить предписание, а мне с сего прошения и с свидетельства дать за надлежащим удостоверением копию» [4].

Через несколько дней на основании прошения С. Пенны была произведена и опись его мастерской.

«Опись, учиненная во исполнении приказа Московской управы благочиния от 18 июля 1813 года под № 19753 тверской части 5-го квартала в доме московского купца Лариона Соколова живущего коллежского регистратора Серватора Пенна, разбитым и от пожара во время пребывания неприятельских войск разрушенным мраморным и прочим вещам и что именно значит под сим асвидетельствованы придобросовестны 1813-го года июля... дня.

№		Число штук
1	Мраморных и дикого камня надгробных монументов и пьедесталов	40
2	Большой надгробный монумент с большой мраморной фигурой	1
3	Каминов с досками вазами и пьедесталами разного итальянского мрамора	23
4	Мрамора итальянского и разного сорта черне	200
5	Алексинского мрамора, дикого камня и прочего мрамора	150
6	Надгробных монументов из белого камня	150
7	Фигур больших глиняных лвы вазы и прочее	1000
8	Фигур золоченых бронзовых разного сорта	600
9	Ламп бронзированных и золоченых	160
10	Камня малахиту до десяти пудов	10
11	Для отливки фигур форм	160
12	Мраморных бюстов	2

При подлинной описи были коллежский регистратор Салватор Пенна и квартальный поручик Хитров» [4].

Была ли оказана скульптору помощь, неизвестно. Но из приведенных документов видно, что в 1812 г. «заведение» С. Пенны находилось в Тверской части Москвы в доме купца Соколова и было известно многим «знатным особам». Деятельность мастерской, судя по описи, уже давно была поставлена на широкую ногу. Пенна работал не только с камнем (мрамором, гранитом, малахитом), но и выполнял отливки и золочение предметов из бронзы. И теперь у нас есть все основания назвать Сальватора Пенну исполнителем павловского бюста Марии Федоровны. Более того, можно утверждать, что именно Сальватор Пенна и был тем самым приглашенным в конце XVIII в. итальянским скульптором, который выполнил серию бюстов великих русских князей и царей. Ведь по заверению Ф. Шопена, эти бюсты были обнаружены им в Москве в 1843 г.,

а Пенна состоял на службе в Московской оружейной палате, в запасниках которой, вероятно, и были найдены бюсты.

Стоит отметить, что портрет императрицы Марии Федоровны – единственное подписное произведение С. Пенны, выявленное на сегодня, хотя опись мастерской свидетельствует о масштабности его деятельности. Очевидно, большая часть изделий не имела подписи мастера, а бюст императрицы был очень важным и почетным заказом для скульптора. Однако вопрос, каким образом этот заказ попал к нему, пока остается без ответа.

Скульптурный портрет Марии Федоровны работы Сальватора Пенны интересен еще в одном отношении. Через 100 лет после своего появления в Павловске именно этот бюст стал главной моделью для скульптора В. А. Беклемишева при создании им памятника императрице Марии Федоровне для Павловского парка. Сбор средств на этот памятник был начат по инициативе горожан и дачников Павловска еще в 1896 г. Первоначально предполагалось, что памятник выполнит скульптор А. М. Опекушин (1838–1923), для чего последнему были предоставлены «12 фотографических снимков с портретов и бюста императрицы Марии Федоровны, находящихся в Павловском дворце» [1]. Однако смерть главного инициатора этого проекта, статского секретаря К. К. Грота (1815–1897), приостановила его дальнейшее развитие на несколько лет.

И только в 1910 г. вопрос о памятнике Марии Федоровне был поднят вновь. В этот раз решили обратиться к скульптору В. А. Беклемишеву (1861–1920), который дал свое согласие, но вскоре попросил в качестве модели выдать из Павловского дворца мраморный бюст императрицы. Просьба скульптора была удовлетворена, и бюст доставили в его мастерскую в Петербурге. Об этом факте свидетельствует записка, вложенная в последнюю предреволюционную опись Павловского дворца 1908 г.: «Вас. Островъ / Окадемия наук / въ Мастерскую Гн Беклемешеву Бюст Марии Федоровны с кабинета или с библиотеки Па Пер-1го» [2]. Записка не датирована, но произошло это в период между 1911–1913 г., когда Беклемишев активно работал над памятником.

По дневнику великого князя Константина Константиновича, владельца Павловска, частично можно проследить этапы этой работы. Первая запись относится к 16 мая 1911 г.: «В Павловске на площадке, где 100 лет назад был театр, а позднее мачта и сетка, предполагено поставить памятник создательнице Павловска, моей прабабке Марии Федоровне. Недавно в архиве правления отыскали рисунок Росси, неосуществленный проект Pavillion-Marie. Им хотим воспользоваться. На площадке сколотили из досок подобие рисунка в настоящую величину. Беклемишев из гипса вылепил статую императрицы и поставил ее под этим сооружением. Выходит очень хорошо» [6, с. 93]. Через три дня – 19 мая – новая запись в дневнике великого князя: «Собиралась Комиссия по сооружению памятника Марии Федоровне (моей прабабке) в Павловске. Мраморную статую заказали Беклемишеву» [6, с. 94]. И, наконец, последняя запись сделана уже 30 сентября 1913 г.: «Комитет по сооружению в Павловске памятника моей прабабке Марии Федоровне собирался в мастерской ваятеля В. А. Беклемишева, изготовившего прекрасную статую» [6, с. 310].

В окончательном варианте Беклемишева основательница Павловска представлена сидящей на скамейке с легким разворотом головы вправо. Но портретное сходство работы Беклемишева с бюстом С. Пенны несомненно. Несколько изменив черты лица императрицы, Беклемишев заимствовал от бюста Пенны и форму овала лица с треугольным подбородком, и модель прически, и диадему с дубовым венком на голове. Таким образом, с уверенностью можно утверждать, что бюст Марии Федоровны, выполненный скульптором Сальватором Пенной в первом десятилетии XIX в., стал главным иконографическим прототипом для В. А. Беклемишева при создании памятника императрице уже в начале XX в.

В конечном итоге памятник решили сделать не в мраморе, а в бронзе. Он был отлит на бронзолитейном заводе Карла Робекки и в 1914 г. установлен в специально построенном для него открытом павильоне в Павловском парке недалеко от Театральных ворот. За свою вековую «биографию» памятник императрице Марии Федоровне и история его создания несколько раз становились объектами

исследований [5; 8; 10]. Но только сегодня, в год, когда мы отмечаем столетний юбилей открытия памятника Марии Федоровне, впервые затронут вопрос о его иконографическом прототипе.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-249-VIII.

<sup>2</sup> ГРМ. Инв. № Ск-970. На тыльной стороне подпись: Guichard Fecit 1806.

<sup>3</sup> Л.-М. Гишар работал в России с 1802 по 1814 г. Автор скульптурных портретов Александра I, императрицы Елизаветы Алексеевны, вел. кн. Константина Павловича, вел. кн. Екатерины Павловны, вел. кн. Марии Павловны.

<sup>4</sup> Очевидно, имеется в виду **Алексей Иванович Корсаков** (1751–1821) – генерал-лейтенант, сенатор, коллекционер и знаток предметов искусства.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА. Ф. 493. Оп. 3. Д. 18005. Л. 32.

2. РГИА. Ф. 493. Оп. 4. Д. 19653. Л. 36а.

3. РГИА. Ф. 493. Оп. 7. Д. 123. Л. 5.

4. РГИА. Ф. 1309. Оп. 1. Д. 98. Л. 121–122.

5. *Гузанов А. Н.* История создания памятника императрице Марии Федоровне в Павловске // Забытые имена и памятники культуры. Тезисы докладов. СПб., 2002. С. 114–118.

6. *Дневник великого князя Константина Константиновича* (К. Р.). М., 2013.

7. *Королев Е. В.* Скульптура Павловского дворцово-паркового ансамбля. Часть III. Скульптура в фондах и на временных выставках. 1976 [Рукопись] : Каталог // Научно-вспомогательный кабинет ГМЗ «Павловск». Инв. № 11637/2. Л. 6.

8. *Королев Е. В.* Скульптура Павловского парка : Полный каталог коллекции ГМЗ «Павловск». Т. III. Вып. 2. СПб., 2011. Кат. 50. С. 70.

9. *Левинсон Н. Р.* Отечественные мотивы в декоративно-прикладной бронзе. Первая половина XIX века // Русская художественная бронза XIX века. М., 2001.

10. *Савельев Ю. Р.* К истории создания памятника императрице Марии Федоровне в Павловске // Павловские чтения. СПб., 1999.

11. *Царева С. М.* Итальянские мраморщики в Москве конца XVIII – первой трети XIX в. // Россия – Италия. Общие ценности. Сб. науч. статей XVII Царскосельск. конф. СПб., 2011.



1. Сальватор Пенна. Портрет императрицы Марии Федоровны  
1806–1810. ГМЗ «Павловск»



2. Сальватор Пенна. Портрет императрицы Марии Федоровны  
Фрагмент



З. В. А. Беклемишев. Памятник императрице Марии Федоровне  
1914. Фрагмент. ГМЗ «Павловск»

## **Материалы для восполнения красочного слоя в реставрации и методы их применения**

Реставраторы и специалисты в области истории искусства прекрасно знают, что каждая картина по-своему уникальна и имеет определенные отличия от других произведений живописи. Это утверждение относится не только к таким искусствоведческим аспектам, как индивидуальный авторский стиль, композиция, колористическая палитра, но и к исключительно физическим характеристикам.

Если мы будем говорить о материалах, которые использовались в создании каждого конкретного живописного полотна, а также о процессах, которым оно подвергалось со временем, то уникальность произведения в этом отношении также обуславливается целым рядом факторов, таких как природа пигмента, размер и форма частиц, показатель преломления связующего, вид лака, основы и грунта, включая имприматуру (если она есть), а также многочисленные факторы старения, вызывающие деградацию поверхности. Мы перечислили лишь некоторые факторы, подтверждающие идею о том, что все произведения живописи по-своему индивидуальны. Следовательно, главным принципом, которым должен руководствоваться реставратор, является индивидуальный подход к произведению искусства и исключительно неагрессивная стратегия вмешательства в структуру живописного полотна.

Само произведение диктует метод работы реставратора. Его можно сравнить с областью медицины – образно говоря, в реставрации также существуют различные средства «лечения» разных «заболеваний» и разных «пациентов».

Реставратор должен использовать соответствующие каждой конкретной картине материалы, которые «лечат» и защищают живописное полотно, учитывая при этом средовые условия: температурно-влажностный режим, воздействие света, а также другие условия бытования живописного произведения, соблюдая таким образом баланс среды. Важно понимать, что, выбирая тот или иной метод, реставратор может оказывать разное воздействие на произведение искусства. Одно дело – нанести синтетический адгезив и тем самым воздействовать на последствия, и совсем другое – постараться разобраться, если это возможно, в причине потери сцепления материала с основой.

В музейной реставрации одним из важных положений является то, что произведение искусства или находится на постоянной экспозиции, или должно быть доступно специалистам в области истории искусства. Таким образом, реставратор, с одной стороны, должен предпринимать все меры, направленные на сохранение произведения искусства, а с другой, учитывая все вышесказанное, – готовить картину для зрителя.

Реставрация картины должна быть умеренной, в большей степени консервационной – как бы подсказывать, как она выглядела изначально, но не заменять оригинал. К примеру, если мы говорим о восполнении утрат, то необходимо придерживаться принципа, что работа реставратора находится исключительно в пределах утрат, а используемые материалы обратимы, то есть впоследствии могут быть удалены. Использование натуральной тонировки должно быть заметно экспертам. Иными словами, задача реставратора состоит в том, чтобы восполнять утраты, но не подменять авторскую живопись.

Другим важным аспектом работы реставратора является основательное изучение культурного, технического и средового контекстов данного произведения, условий, при которых оно было создано и в каких существовало.

Реставрация – это работа, направленная не только на сохранение или эстетическое восстановление: она приобретает также черты, которые условно можно назвать филологическими, если провести параллель между «текстом» живописного произведения и текстом литературным.

Сегодня на рынке художественных материалов отдельно представлены материалы для консервации и реставрации произведений живописи, среди которых особое место занимают итальянские краски и вспомогательные средства, произведенные компанией «Маймери». Основатель компании Джанни Маймери (*ил. 1*) в своем сочинении «Трактат о живописи», созданном в 1930-е гг., упоминал о первой серии красок для реставрации заводского производства, и можно предположить, что на сегодняшний день компания «Маймери» является одним из наиболее известных производителей реставрационных материалов, продукция которого широко представлена в разных странах мира. В «Трактате о живописи» Дж. Маймери рассказывает, чем отличаются краски заводского производства от изготовленных кустарно. Прежде всего речь идет о размере частиц: при ручном перетире пигментов краска получается грубее, содержит больше связующего вещества; кроме того, при ручном способе производства давление меньше, чем при заводском. Это объективные наблюдения. Но все же какие материалы в каком случае применять зависит от конкретного произведения, а также от привычек и технических предпочтений реставратора.

Один из самых известных реставраторов Мауро Пелличчиоли (*ил. 2*) после Второй мировой войны использовал для реставрации материалы производства «Маймери». Кроме того, он советовал компании, у каких поставщиков закупать сырье для производства минеральных красок. В числе прочего Пелличчиоли рекомендовал использовать такой ценный пигмент, как желтая земля из Бергамо. Задача производителя, по сути, заключается в понимании цели реставратора – только тогда он может разработать и создать материалы, обладающие соответствующими характеристиками и открыть широчайшие возможности по их применению в зависимости от конкретных условий и задач.

Со временем компания «Маймери» начала производство лаковых красок для реставрации. В ее ассортименте появились сухие пигменты, тонкая и экстратонкая акварель, лаки для реставрации, а также другие материалы.

Однако все вышесказанное не следует воспринимать в качестве рекламы, мне просто хочется поделиться своим опытом применения различных материалов в реставрации. Еще раз повторю принцип работы реставратора, который, в свою очередь, также является и философией Маймери: к каждой картине существует индивидуальный подход, когда реставратор сам выбирает соответствующий метод и нужные ему в каждом конкретном случае материалы. Впрочем, такое же правило работает и в живописи: каждый художник применяет различные материалы, соответствующие технике, в которой он работает, и необходимые для реализации его художественного замысла.

Одним из самых интересных проектов, в которых мне довелось участвовать, стала реставрация алтарного креста из Терельо (ил. 3, 4). Терельо – это небольшой городок в Апеннинах, в тосканской провинции Лукка. Сам крест располагался в барочном алтаре приходской церкви в стеклянном боксе до конца XVIII в. Этот крест был известен по большей части специалистам в области теории и истории искусства, изучающим тосканскую живопись XIII столетия. Однако расположение креста и наличие более поздних записей не позволяли ученым провести тщательное изучение данного произведения.

Реставрация креста началась после проведения предварительных исследований, которые включали в себя: исследование в инфракрасном свете, позволившее увидеть авторскую живопись; исследование в ультрафиолетовых лучах и в свете видимой люминесценции, вызванной ультрафиолетовым излучением. Были рассмотрены различные методы расчистки, в зависимости от конкретного цвета, и применялись различные смеси растворителей. При такой тонкой и ответственной работе неизбежно возникает проблема деликатного характера: так, при восполнении утраты авторского красочного слоя мы оставляли

видимыми имприматуру, холст и проклейку авторского холста (ил. 5, б). Это позволило нам снизить контраст и таким образом выровнять общую тональность. Также мы использовали прозрачную заливку и штриховку.

Оптимальным вариантом для таких работ считается экстра-тонкая акварель. Мы использовали акварельные краски «Маймери» *Extra fino Maimeri Blu*. Чтобы не утяжелить живопись (это касается живописи и на деревянной основе, и на холсте, и настенной), рекомендуется использовать акварели заводского производства (с добавлением или без добавления бычьей желчи и других вспомогательных средств, таких как ПАВ).

В некоторых случаях при работе с настенной живописью возникает необходимость вмешаться в известковую штукатурку, причем с добавлением пигментов грубой перетирки, которые перемешаны со связующим для акварели, однако в большинстве случаев применяется казеиновая темпера.

Для таких работ реставратор ежедневно готовит краску, замешивая пигмент со связующим. Результат менее яркий и очевидный: большая кроющая способность и стойкость, поверхность по характеристикам схожа с красочным слоем именно настенной живописи. Чистые пигменты могут быть протерты с кетоновой смолой или другими лаками и применяться при необходимости для живописи на холсте и на деревянной основе.

Пигменты должны обладать высоким качеством и иметь точный состав. Впрочем, сложность, как отмечал Джанни Маймери в своем «Трактате о живописи», заключается в том, что реставратору в условиях своей мастерской невозможно достичь заводского качества производства лаковых красок. Пигменты, разведенные в лаке, и пигменты, перетертые кустарным способом на камне, – это далеко не одно и то же. Как и для акварели, разница заключается в прозрачности и яркости, с одной стороны, и в большем размере частиц, кроющей способности и большем содержании связующего – с другой.

Следует отметить, что деятельность компании «Маймери» не ограничивается только производством. Компания и созданный ей

Фонд Маймери занимаются различными исследованиями, публикуют книги и научные статьи, проводят обучение в рамках семинаров, организуют симпозиумы и конференции.

В ближайшем будущем планируется и находится в стадии подготовки дальнейшее усовершенствование всей линии материалов. За время своей работы в лаборатории я провел ряд технических экспериментов и работал с различными материалами. Исследовались возможности применения в живописи растительных красителей (лаков), расчистка при помощи ионообменной смолы произведений станковой живописи, укрепление настенной живописи с использованием воды и диоксида углерода в аэрозоле.

В заключение мне хотелось бы сказать следующее: восполнение утрат – это главная область применения заводских красок для реставрации. Гибкость реставратора при выборе материала, применение им различных техник и методов позволяют выявить ценность рукотворного произведения искусства – в том числе и как образа истории, частью которой оно является и которую доносит до наших дней.

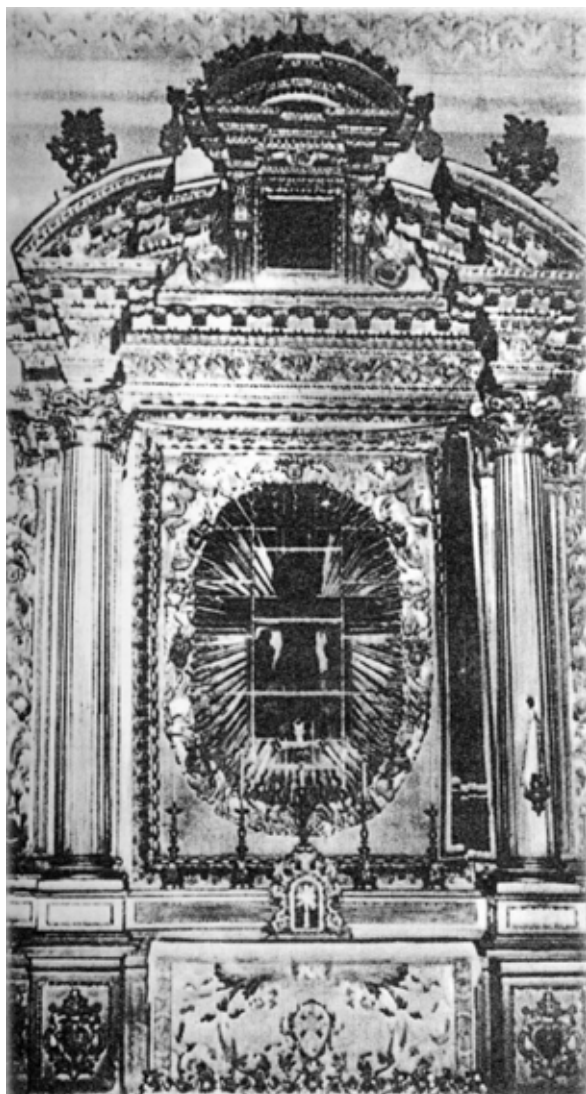
В самом деле, если вдуматься, реставрация – это не только сохранение и забота о материале произведения, но также понимание и интерпретация «текста», который оно в себе заключает. Это еще и презентация произведения в своей материальности.



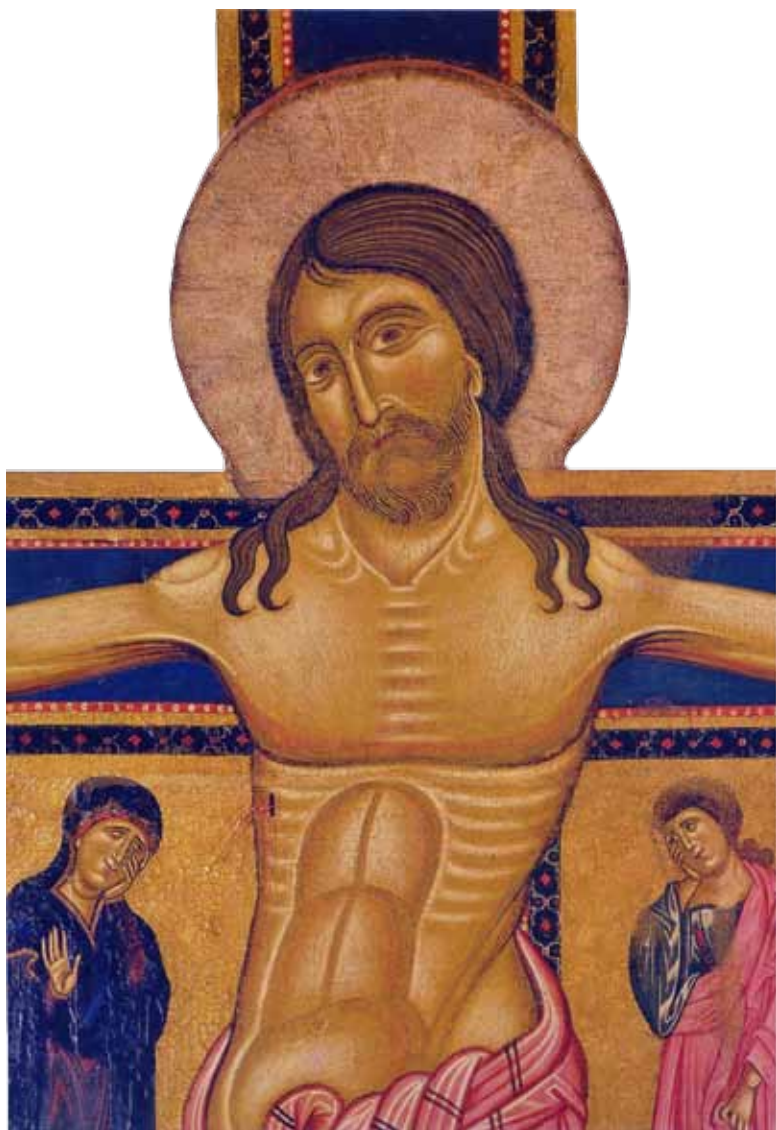
1. Джанни Маймери



2. Мауро Пелличчиоли



3. Бонаventura Берлингьери и Мастер креста № 434  
Расписной крест. XIII в. До реставрации  
Церковь Санта Мария Ассунта. Терельо



4. Крест из Терелью. После реставрации 1998 г. Фрагмент



5. Крест из Терелью. После реставрации 1998 г. Фрагмент



6. Крест из Терелью. После реставрации 1998 г. Фрагмент

**Архитектор П. Покрышкин  
и его исследования  
Люблинского тюремного замка**

Росписи часовни Святой Троицы являются важной частью экспозиции музея Королевского замка в Люблине. Византийско-русская живопись, созданная в Польше мастером Андреем в 1418 г., позволяет на протяжении десятилетий после ее открытия вести дискуссии об особенностях иконографии.

О начальном периоде исследования памятника старины, в то время служившего тюремным костелом, известно мало. В польских изданиях и на всех электронных ресурсах отмечают, что заслуги открытия и первой реставрации принадлежат ученым из Кракова М. Соколовскому и Ю. Смолинскому. Реставрация уникальной росписи часовни началась в 1903 г., длилась с перерывами более 90 лет и была завершена в 1997 г.

Первоначальный период реставрации представлен в документах 1903–1914 гг. и фотографиях, относящихся к деятельности Императорской Археологической комиссии. Они сохранились в Архиве Государственной академии истории материальной культуры и освещают множество деталей, важных для современных исследований [1; 2].

Люблин, один из старейших европейских городов, с 1815 г. находясь на территории Царства Польского, входил в состав Российской империи. Люблинский замок с 1820 г. служил тюрьмой.

В Российской империи до 1916 г. не был утвержден ни один из проектов закона по охране древних зданий. Изучением и охраной памятников древности занималась Императорская Археологическая комиссия, основанная в 1859 г. По Указу 1889 г. только Археологическая комиссия имела исключительное право выдавать разрешения на ведение всех ремонтных и реставрационных работ в старинных зданиях. В 1891 г. Министерство внутренних дел разослало губернаторам циркуляр с требованием точного исполнения этого указа.

В феврале 1899 г. в тюремной каплице Святой Троицы на небольших участках отпавшей штукатурки были замечены фрагменты древней живописи и начал обсуждаться вопрос о новом оформлении стен.

Руководствуясь данным указом, губернатор Люблина В. Ф. Тхоржевский в июне 1903 г. направил письмо директору Санкт-Петербургского Археологического института Н. В. Покровскому о необходимости возобновления стенной росписи в костеле Святой Троицы в Люблинском тюремном замке и просил прислать специалиста для осмотра древней живописи и составления заключения о ее происхождении.

Подготовку вопроса о росписях поручили художнику-архитектору Петру Покрышкину, который с 1902 г. исполнял впервые учрежденную в Императорской Археологической комиссии должность архитектора.

В рукописях П. Покрышкина находится составленная им библиография по истории города Люблина. По заданию архитектора, в августе 1903 г. в Археологическую комиссию прислали чертежи здания и фотографии. На шести фотографиях со штемпелем Виктории Сироцинской можно видеть главный фасад замка и замок с костелом с противоположной стороны; интерьеры – главный алтарь и западную часть костела, стены с выступающими из-под побелки росписями [4].

Фотограф города Люблина В. Сироцинская получила по счету 30 рублей. Деньги, как сообщали в письме, были взяты из сумм, поступивших на оказание помощи выходившим из тюрьмы

арестантам. Поэтому затраченные средства возместили из Кабинета его императорского величества. Отметим, что 30 рублей – сумма по тем временам значительная (расходы специалистов по командировке в г. Люблин составляли 40 рублей).

На одной из фотографий видны главный фасад замка и тюремный двор. Фасад костела венчает шипцовое завершение. Рядом была устроена ныне утраченная православная тюремная церковь с высоким фигурным фронтоном, на котором хорошо видна надпись на церковнославянском языке. Цитата из Евангелия (слова разбойника благоразумного) прочитывалась как молитва узников «Помяни меня, Господи, во Царствии Твоем» (Лк 23:42).

П. Покрышкин выехал в Люблин 6 ноября 1903 г. для обследования тюремного католического храма. В течение трех недель он изучал не только стенопись, но и все старинное здание. Сохранившиеся записи и зарисовки показывают, что для определения времени его постройки архитектор обследовал фундамент и кладку, состав штукатурной основы на разных участках стен. П. Покрышкин отмечал особенности иконографии и живописной манеры раскрываемых фрагментов живописи.

Архитектор, видя византийско-русский стиль росписей, предполагал, что костел устроили в помещении древней православной церкви с традиционной ориентацией алтарной части на восток. Поэтому в первую очередь он исследовал штукатурку в местах возможного примыкания иконостаса, но не нашел таких следов.

Найденная при расчистке роспись определила все. П. Покрышкин раскрыл на южной стене герб заказчика из династии Ягеллонов, надпись со словом «костел», датой создания и именем мастера Андрея. Первые фотографии этой надписи он выполнил самостоятельно, они находятся среди его рукописных документов.

О результатах командировки в Люблин архитектор сообщил на заседании Археологической комиссии в декабре 1903 г., проходившем с участием специалистов Академии художеств, Синода и других учреждений. По итогам заседания было отмечено, что не имеется достаточных оснований для возбуждения ходатайства об обращении костела Святой Троицы при Люблинском тюремном

замке в православную церковь, и подчеркнута особая ценность росписей. В письме на имя губернатора Люблина писали: «...принимая во внимание, что полная неприкосновенность стенописи будет мало обеспечена, если предоставить арестантам по-прежнему посещать древнее здание тюремного костела, Императорская Археологическая комиссия присоединяется к предложению об устройстве нового костела при тюрьме и об обращении старого тюремного храма в древлехранилище» [1, л. 20].

Древлехранилище в тюрьме создать не удалось. Губернатор в марте 1909 г. уведомлял: «Богослужения продолжают совершаться, нет помещений для устройства часовни, поскольку тюрьма переполнена. Со стороны тюремной администрации имеется наблюдение за неприкосновенностью стенописи в этом костеле. Никакие работы не ведутся, появившиеся в печати сведения не соответствуют действительности» [1, л. 28].

Большую часть живописных композиций на стенах П. Покрышкин раскрыл в следующей командировке – летом 1904 г.

Архитектор оставил записи карандашом на небольших листах бумаги. Там отмечены особенно важные моменты иконографии: «Все картины нижнего яруса обрезаны сверху при вставке деревянных балок. Но видно ясно крест с подножием, и каждая нога Спасителя пронзена особым гвоздем (четырегвоздие)». «На сводах штукатурка без пеньки, но лик Богоматери в алтарном своде очень сходен по технике письма и типу с ликом пророков на хорах» [2, л. 8–9].

На западной стене под хорами П. Покрышкин расчистил изображения святых, которые держат в руках свитки с надписями. Он зарисовал формы свитков и сохранившиеся фрагменты церковнославянских надписей, записал как размеры свитков, так и величину букв.

Надписи, значительно поврежденные и частично поновленные в ходе длительной реставрации, особенно интересны для современных исследователей.

Целый ряд снимков, выполненных фотографом И. Ф. Чистяковым в 1904 г., показывает фрагменты раскрытых фресок,

сохранивших надписи [3]. Фотографии наклеены на картонные паспарту, где есть заметки карандашом, сделанные П. Покрышкиным.

На фотографии с дверным проемом пометка: «Дверь, открытая мною в створе северной стены „костела“, ведет на площадку лестницы, помещающейся в толщине северной стены» [5].

Специальных командировок в Люблин после 1904 г. у П. Покрышкина не было. Направляясь в западные губернии, он, вероятно, посещал тюремный замок и заботился о восстановлении фресок. К декабрю 1913 г. относится переписка с московскими иконописцами Михаилом и Григорием Чириковыми о начале масштабной реставрации.

В Императорскую Археологическую комиссию поступила смета на реставрацию росписей часовни на сумму 2300 рублей. Стенопись площадью 150 кв. саженей предполагалось расчистить от штукатурки и удалить известковый налет. Предполагаемые денежные затраты признаны архитектором умеренными. Иная резолюция П. Покрышкина на смете московского фотографа П. Остроумова: «Цены невыносимо высоки. Я запросил Люблинского фотографа» [1, л. 39].

Финансировать реставрацию росписей в тюремной часовне должно было Министерство юстиции по тюремному управлению. Председатель Императорской Археологической комиссии А. Бобринский в марте 1914 г. отправил соответствующее письмо. Но осуществиться этим планам не позволила Первая мировая война.

Война и революции в России изменили политические и географические карты Европы. В ноябре 1918 г. Польша получила независимость, и уникальные произведения древнерусской живописи реставрировали и изучали в другом государстве.

Архитектор П. Покрышкин является одним из основоположников метода российской научной реставрации памятников архитектуры и школы архитектурной археологии. Его «Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства», как и другие труды, изданные до 1915 г., остаются актуальными и в настоящее время.

Проблемы реставрации и сохранения росписей в каплице Св. Троицы освещались только в российских специальных периодических изданиях начала XX в.

К сожалению, барьеры, созданные политиками, накладывают отпечаток и на исследовательскую деятельность.

П. Покрышкин в черновых заметках о росписях в католической каплице оставил следующую запись: «В костеле на стенах проявились многочисленные славяно-русские надписи. Это неоспоримый факт меньшей в начале XV в., чем позднее, розни между русской и польской национальностью, государственного (на Литве) и литературного значения русского языка в ту эпоху, а равно свежего еще воспоминания о славянском богослужении в католической церкви» [1, л. 29].

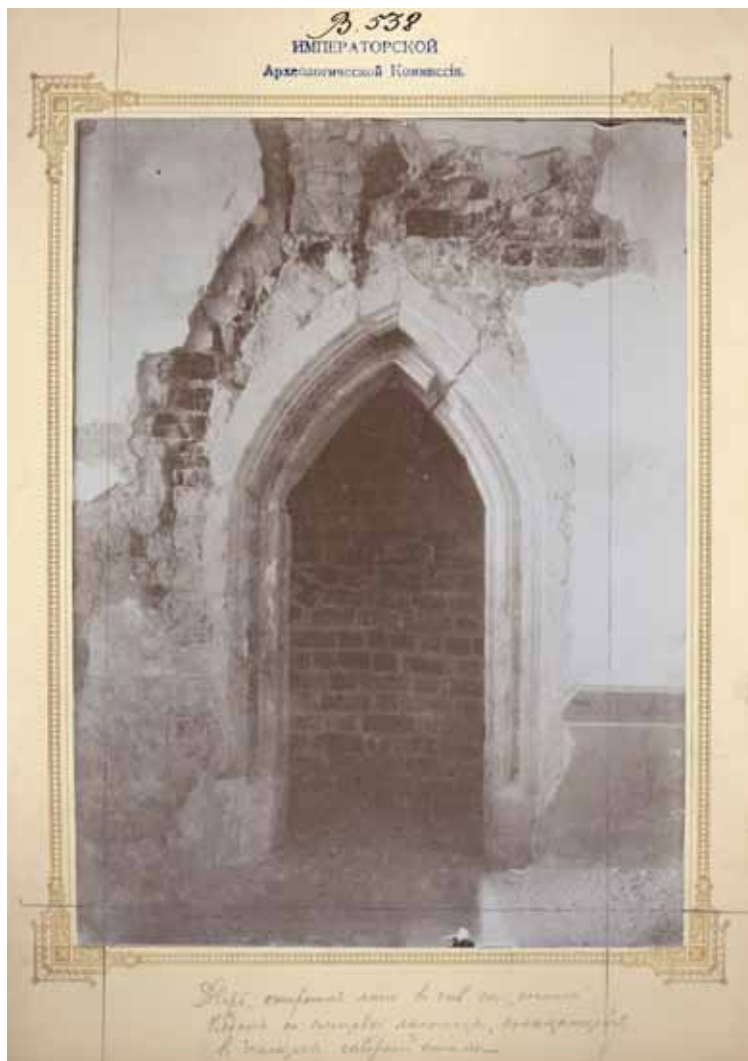
В польских изданиях имеется только упоминание о пребывании П. Покрышкина в Люблине. Введение в научный оборот архивных материалов первого периода реставрации позволит уточнить ряд вопросов атрибуции и способствовать определению круга мастеров, создавших в начале XV в. росписи по заказу Владислава Ягеллы.

#### ИСТОЧНИКИ

1. НА ИИМК РАН. Рукописный отдел. Ф. № 1. Д. 154.
2. НА ИИМК РАН. Рукописный отдел. Ф. № 21. Д. 3.
3. НА ИИМК РАН. Фотоотдел. Q364/1–19.
4. НА ИИМК РАН. Фотоотдел. Q364/20–Q364/26.
5. НА ИИМК РАН. Фотоотдел. Q-443.



1. Вид Люблинского замка. Фото 1903 г.



2. Дверь на северной стене. Фото 1904 г.



3. Фрагмент фрески. Фото 1904 г.

**Проблема сохранения настенной живописи,  
выполненной в смешанной технике,  
при раскрытии от масляной записи**

Современный кафедральный Успенский собор Кремля в Ростове Великом (памятник архитектуры XVII–XVIII вв.) расписывался в XVII в. при митрополите Ионе Сысоевиче в несколько этапов. Первое письменное сообщение о создании фресок относится к 1659 г., когда в отписке царю Алексею Михайловичу ярославский воевода Татищев упоминает о ярославских живописцах с товарищами, посланных в Ростов для «стенного письма». Незаконченные фрески были практически полностью уничтожены во время пожара 1670 г. Большая артель ярославских и костромских живописцев, работавших у Ионы Сысоевича, вновь приступила к росписи стен собора в 1670–1671 гг. и закончила роспись полностью в один сезон. В дальнейшем росписи были закрыты масляной живописью в 1778, 1795, 1884 гг. В начале 1950-х гг. при обследовании живописи Успенского собора были найдены фрагменты древней живописи. В 1972–1973 гг. художники ярославской мастерской полностью отреставрировали весь жертвенник собора и раскрыли живопись 1670-х гг. В 1997 г. живопись XVII столетия была раскрыта от масляной записи в нижнем регистре центральной апсиды и других участках собора, в том числе в его верхнем ярусе.

Нарушение температурно-влажностного режима и многочисленные протечки способствовали постепенному разрушению стенописи собора и ее основы.

В весенне-осенние периоды года в течение длительного времени происходило интенсивное выпадение конденсата на поверхности масляного живописного слоя и намокание штукатурного грунта.

Накрывочный раствор штукатурки или грунт, выполненный на жирном известковом растворе с небольшой примесью тонкозернистого или волокнистого наполнителя, первоначально имел бóльшую плотность, чем нижний слой штукатурки.

Вымывание минерального вяжущего при увлажнении и намокании постепенно привело к потере прочности и распылению поверхности штукатурного основания и грунта, а также к увеличению его пористости и гигроскопичности. С увеличением гигроскопичности степень намокания возрастает, и конденсационная влага проникает на все бóльшую глубину. Даже при очень низкой скорости этого процесса наступает время, когда в условиях ненормализованного температурно-влажностного режима из-за большого количества переотложенных высолов, скапливающихся на границе штукатурка/красочный слой, уменьшается адгезионная связь штукатурного грунта с красочным слоем, что приводит к отслоению и осыпанию красочного слоя.

Переотложение высолов будет также происходить внутри красочного слоя, что приведет к его распылению и будет выражаться в увеличении меления.

Результаты определения свойств штукатурного грунта, отобранного из различных участков стенописи (алтарь, южный свод, подпрудная арка верхнего яруса, участок на высоте 1,5 м от основания южного столба), показали, что все исследованные штукатурки относятся к легким известковым растворам, содержат кварцевый наполнитель (небольшое количество) и имеют сходные свойства: водопоглощение 28,52–34,90 %; кажущаяся пористость 41,58–47,74%; объемная масса 1,39–1,461 г/см<sup>3</sup>.

Изменение температурно-влажностного режима внутри памятника в результате миграции влаги в кладке и штукатурной основе вызывает шелушение и жесткое отслоение масляной записи с захватом части темперного красочного слоя.

Поверхность масляного слоя живописи покрыта крупным кракелюром и волосяными трещинами. В отслаивающейся штукатурной основе на уровне цоколя и выше были поставлены угольные пробки (дренаж) для ее осушения.

Штукатурная основа стенописи во многих участках отходит от кладки стен с образованием трещин в штукатурном грунте.

В многочисленных участках стенописи происходит самораскрытие темперной живописи от масляной записи. Разрушение темперного красочного слоя в местах самораскрытия проявляется в основном в распылении пигмента и в отдельных случаях – в отставании деформированных чешуек красочного слоя.

На некоторых участках обнажался штукатурный грунт с сохранившейся прорисовкой отдельных композиций, а живописный слой был практически полностью утрачен.

По результатам предварительных исследований реставрационной комиссией было принято решение о сохранении и укреплении масляной живописи на всех уровнях стенописи собора за исключением уровня 2-го яруса, где предлагалось осуществить расчистку темперной живописи от масляной записи и сохранить раскрытую живопись XVII в.

Наблюдения за состоянием стенописи в верхнем ярусе четверика и на сводах собора показали, что отслоение масляной записи от нижележащего слоя темперной живописи происходит с частичным захватом этого слоя и связано с проникновением олифы из слоя масляной живописи в подстилающий темперный слой. В результате при расчистке масляной записи происходит большая потеря красочного слоя темперной живописи (иногда до полной его утраты).

Для уменьшения потерь темперной живописи в процессе расчистки от масляной записи на опытных участках стенописи, в основном на откосах окон и фонах верхнего яруса, было выполнено пробное укрепление стенописи вместе с масляной записью, а также укрепление распыленного слоя темперной живописи, сохранившегося на участках самораскрытия.

В качестве консолидантов были выбраны 2,5–5%-е растворы кремнийорганических олигомеров, совмещенных с различными

видами акриловых полимеров, имеющих различную жесткость структуры, или с их смесью в различной пропорции (серия растворов марки «Акрисил», синтезированных в ГосНИИР).

Кремнийорганическая компонента в растворах консолиданта составляла 50% или 30%. Часть совмещенных акрилат-кремнийорганических составов приготавливалась также с использованием предварительно гидролизованного кремнийорганического олигомера.

При использовании в качестве акриловой составляющей смеси акриловых полимеров достигается градиент распределения, когда более разветвленная структурная сетка остается в верхних слоях, а менее разветвленная и эластичная структурная сетка больше проникает на глубину, в этом случае эффект грязеудержания меньше.

Кремнийорганическая составляющая не дает акриловым полимерам подтягиваться к поверхности и придает гидрофобность, распределяясь с градиентом по глубине пропитанного живописного слоя с грунтом. При этом уменьшается скорость влагообмена с окружающей средой и не возникает намокания живописного слоя, приводящего к деструкции последнего.

Постановка проб осуществлялась в осенний период после полного высыхания стен и в отсутствии конденсата на стенописи.

Пробное укрепление живописного слоя осуществлялось на неответственных участках композиций (на разгранках и фонах).

Процедура укрепления живописного слоя включала:

– пропитку консолидантом с помощью пульверизатора и кисти («мокрым по мокрому» и с интервалом в сутки между 1 и 2-й пропиткой);

– прокатку валиком после обработки консолидантом и без прокатки укрепленного образца.

После обработки пробы выдерживались в течение месяца; расчистка темперной живописи от масляной записи проводилась через месяц после обработки консолидантом.

Результаты укрепления красочного слоя оценивались:

а) по присутствию пигмента на ватном тампоне на контрольных и обработанных образцах;

б) по изменению или отсутствию изменения тона красочного слоя;

в) по наличию или отсутствию блеска на поверхности живописного слоя.

Исследования состояния живописного слоя проводились через месяц, год и два года после обработки красочного слоя консолидантами.

Одновременно с постановкой пробных укреплений консолидантами марки «Акрисил» было выполнено пробное укрепление участка отслаивающейся масляной записи по темперной живописи зеленого цвета (глауконит) водными дисперсиями АБВ-1б (2,5–8%-й концентрации). После укрепления блеск на поверхности укрепленного слоя отсутствовал, а участки, обработанные 4–8%-й водной дисперсией, имели небольшое усиление цвета. Наблюдения за состоянием красочного слоя после его раскрытия от масляной записи через 1,2 года показали его хорошую сохранность, отмеливание практически отсутствовало, потемнения красочного слоя не происходило, эффект укрепления сохранился.

По экспериментальным данным, до старения адгезия пленки АБВ-1б, сформированной из дисперсии 10%-й концентрации, соответствует 0,14 МПа к грунту и 0,13 МПа к масляной накраске; после старения величина адгезии уменьшается почти в 1,5 раза (0,09 и 0,1 МПа соответственно). Следовательно, нагрузка на красочный слой не превышает этих величин, что важно при конечном выборе консолиданта и его концентрации.

Мониторинг за состоянием поставленных проб с использованием консолидентов серии «Акрисил» на различных участках стенописи верхнего яруса в течение 1–2 лет показал:

1. Эффект укрепления сохраняется на участках, обработанных раствором с акриловой составляющей с меньшей степенью жесткости структуры (или смесью акриловых полимеров), обеспечивающей более глубокое проникновение вглубь подложки (расход до 0,035–0,09 мл/см<sup>2</sup>); блеск и усиление тональности живописи не наблюдаются.

2. Качество укрепления красочного слоя повышается при использовании консолидентов, в которых акриловая составляющая,

совмещенная с кремнийорганическим олигомером, представлена смесью акриловых полимеров.

3. Оптимальное количество пропиток консолидантом – 2–3.

4. Участки с масляной записью, укрепленные консолидантом с акриловой составляющей в виде смеси акриловых полимеров с разной степенью жесткости структуры, труднее поддаются механической расчистке, чем неукрепленные участки; эффект укрепления раскрытой темперной живописи недостаточен – требуется дополнительное укрепление.

5. Увеличение содержания акриловой составляющей с более жесткой структурой дает хорошее укрепление красочного слоя в зонах самораскрытия, однако имеет место усиление тональности живописи.

6. На участках стенописи, имеющей тонкий рельефный выход солей по кракелюру масляной записи (переотложенный карбонат кальция), эффект укрепления существенно ниже. Этот эффект либо сохраняется для участков, обработанных консолидантом с акриловой составляющей в виде смеси акриловых полимеров, либо отсутствует.

7. Эффект укрепления зависит от вида пигмента в красочном слое (на серо-зеленых тонах с глауконитом – выше, на красно-коричневых с охрой – ниже).

8. Проведение укрепления при температуре окружающей среды +10...+12°C и увеличение влажности влияют на процесс формирования пространственной структуры клеевого соединения и приводят впоследствии к снижению долговременной адгезионной прочности клеевого шва.

9. Повышение содержания акриловой компоненты в совмещенном акрилат-кремнийорганическом соединении консолиданта до 70% и увеличение числа пропиток приводит к усилению тональности красочного слоя.

Таким образом, выполненная работа показывает перспективность применения совмещенных акрилат-кремнийорганических соединений для укрепления стенописей и необходимость учета специфики, техники живописного слоя и воздействия на него окружающей среды.

## **Живопись Чарльза Камерона в Царском Селе. Атрибуция и реставрация**

В 2013 г. была завершена реставрация Агатовых комнат в Царском Селе – одного из замечательных памятников мировой архитектуры, созданного в 1787 г. английским архитектором Чарльзом Камероном.

В ходе выполнения комплексной реставрации были затронуты не только фасады здания, но и интерьеры, в том числе скульптура, лепнина, каменная облицовка стен, паркет, а также живописные росписи. Ранее, в 2006 г., было завершено воссоздание другого замечательного творения английского архитектора – Арабескового зала Екатерининского дворца, полностью разрушенного в годы Великой Отечественной войны.

Эскизы плафонов создавались архитектором Ч. Камероном лично как часть убранства интерьера, наравне с проектами зданий, и воплощались в жизнь художниками под его непосредственным руководством. При реставрации плафонов, создававшихся в один исторический период и написанных художниками одной команды, наглядно проявились основные принципы и особенности современной реставрации.

Целью настоящего доклада является анализ особенностей реставрации живописных плафонов, украшающих потолки залов Агатовых комнат и Екатерининского дворца, в первую очередь методов реконструкции и восполнения утрат, что стало наиболее заметной и ответственной частью всего проекта.

Царское Село, как и многие другие пригороды Ленинграда, в ходе Великой Отечественной войны пережило период оккупации (с 1941 по 1944 г.). Дворцы, расположенные на захваченной территории, в зоне боев, подверглись существенным разрушениям, в том числе и внутреннего убранства. Пострадала и декоративная живопись. Степень повреждений зданий была различной, чем объясняется и значительное отличие использованных при их реставрации методов.

Екатерининский дворец в некоторых частях был практически полностью уничтожен, в то время как здание Холодных бань (Агатовых комнат) пережило оккупацию относительно благополучно. Очевидно, именно исходной сохранностью объектов объясняется использование метода реконструкции (воссоздания) при восстановлении Екатерининского дворца и преимущественно консервационных методик для реставрации интерьеров «Терм Камерона».

Арабесковый зал – его плафон и фриз – являют собой великолепный пример воссоздания уничтоженного живописного произведения, выполненного на основе научного изыска, предшествовавшего реставрации<sup>1</sup>. Зал создан Чарльзом Камероном в 1784 г. и, по воспоминаниям современников, являлся одной из красивейших комнат во всем дворце. Поэтому вполне объяснимо желание вернуть этот выдающийся памятник к жизни путем создания заново его погибшего убранства. Из девятнадцати живописных композиций, изначально украшавших потолок зала, сохранилось четыре. Остальные были безвозвратно утрачены. Сохранившиеся фрагменты датируются серединой XVIII в., они выполнены масляными красками на холсте, в характерной для декоративной живописи свободной, лаконичной художественной манере.

Проведенные исследования показали наличие большого количества старых реставрационных тонировок, однако они не искажали сюжет авторской живописи и не ставили под сомнение подлинность произведений. Объем выполненных исследований (изучение картин в ИК-диапазоне и видимой УФ-люминесценции) носил сугубо прикладной характер, поэтому дальнейшие изыскания, результаты которых могли бы использоваться при атрибуции

и научной реставрации других произведений, не проводились, что, к сожалению, можно считать типичным решением в ходе «практической» реставрации.

Чтобы воссоздание утраченного произведения было научно обоснованным, оно должно базироваться на точном знании сюжета утраченного изображения. В ходе искусствоведческого исследования нами были изучены собственноручные рисунки архитектора Камерона, акварели и гравюры с изображением зала, а также довоенные фотографии. Собранный материал был сопоставлен с созданной в ходе исследования базой изображений классической живописи, что позволило установить сюжеты всех существовавших в Арабесковом зале картин.

В качестве примера аналитической атрибуции сюжета на основании сопоставления фрагментов и деталей рассмотрим один из сохранившихся холстов, входивших в состав плафона. На холсте круглой формы изображен воин, одетый в легкие античные доспехи. На его голове шлем с плюмажем, на ногах легкие сандалии. У ног лежат мечи и шлем, позади воина изображено зарево пожара. Очевидно, фигура носит аллегорический характер. Установить ее смысл удалось на основании сравнения с атрибутированными источниками, в том числе со старинными руководствами по аллегориям и символам. В результате сопоставлений деталей выяснилось, что перед нами – аллегория Патриотизма. Два венка в руках воина символизируют награды за дела на благо родины. Один венок, сплетенный из травы, в Древнем Риме служил наградой освободителю осажденного города. Другой, сотканный из дубовых ветвей, предназначался воину, спасшему соратника в бою. Дым и языки пламени на заднем плане представляют аллюзию на слова Одиссея из поэмы Гомера, который мечтал «видеть хоть дым, от родных берегов вдалеке восходящий».

В результате историко-искусствоведческого исследования было установлено, что все сохранившиеся живописные фрагменты плафона Арабескового зала образуют единую смысловую композицию, семантика которой воплощена Ч. Камероном на основе арсенала аллегорий и «моральных эмблем» европейского

неоклассицизма. Камерон, вполне в духе эпохи Просвещения, представляет в росписи плафона концепцию нравственного воспитания человека, которая вплетена в орнаментiku арабесок.

Олимпийские боги и нимфы, согласно традиции, сложившейся в искусстве итальянского Ренессанса, переосмыслены здесь в духе критериев христианской морали. В центральной композиции Камерон изображает аллегии Красоты, Скромности и Терпеливости, окруженные фигурами, олицетворяющими Мир, Патриотизм, Дружбу, Приветливость, Великодушие, Доверие, Милосердие и Гениальность.

Смысловое значение композиции плафона дополнено фризом на стенах, который являет зрителю аллегорические образы Силы духа, Веры, Доброты, Милосердия, Благоденствия, Времени и Истории [2].

Проведенное исследование сделало возможным выполнение научно обоснованной реконструкции разрушенного зала, который благодаря проделанной художниками-реставраторами работе обрел новую жизнь, став еще одной вехой в воссоздании разрушенного войной Екатерининского дворца.

Восстановление сюжета и смысла утраченного изображения составляет только первый шаг на пути воссоздания. Следующим этапом является воплощение в материале, что неизбежно ведет к риску некоторого искажения в силу того, что никакой художник-реставратор не в силах точно воспроизвести живопись оригинала. К опасностям такого рода можно отнести в первую очередь возможность значительного отличия художественного почерка современных живописцев от творческой манеры мастеров прошлого, в данном случае – от художественной стилистики мастеров живописной команды Ч. Камерона, создавшей плафон. Надо сказать, что большая высота, на которой расположены произведения, сглаживает стилистические различия, делая их заметными не каждому зрителю.

Другой существенный недостаток, также нередко сопутствующий реконструкции, – это вольное или невольное искажение первоначального авторского замысла.

Важное место в нравоучительном послании, которое представлял иносказательным языком аллегорий английский архитектор, занимал образ Христианской Веры, часто использовавшийся европейскими художниками. Устойчивыми атрибутами аллегии Веры, согласно иконографической традиции, являются Распятие и чаша для сбора пожертвований, символизирующие Церковь. Именно с таким набором атрибутов образ Веры был включен Чарльзом Камероном в смысловую композицию Арабескового зала. Однако в процессе воссоздания погибших картин Христианская Вера трансформировалась в образ, вероятнее всего, хранительницы домашнего очага Весты. Для этого оказалось достаточно убрать горизонтальную перекладину креста (ясно различимую на акварели Э. Гау, изображающей зал до уничтожения), превратив крест в посох, а чашу наполнить языками пламени.

Аллегорический ряд образов, выстроенный Камероном, в результате оказался дополнен композицией, не соответствующей авторскому замыслу. Положение спасает то обстоятельство, что аллегорические образы, в отличие от христианской иконографии, малоизучены и, как и столетия назад, остаются плохо понятны подавляющему большинству зрителей [3]. Арабесковый зал Екатерининского дворца, в свете изложенного, является примером грандиозного воссоздания разрушенного памятника со всеми присущими такому методу реставрации достоинствами и недостатками.

Совершенно другая методология, основанная на так называемой «условной реконструкции», была применена в Агатовых комнатах при консервации-реставрации живописного плафона Агатового кабинета. Здание, получившее название «Термы Камерона» (по имени архитектора), пережило период оккупации относительно благополучно: разрушения носили в основном естественный характер. Поэтому интерьеры здания требовали преимущественно проведения работ по консервации. Однако живопись плафонов требовала реставрации с некоторым объемом восполнения утрат. Роспись потолка Агатового кабинета, как и в других помещениях терм, представляет собой живописные

композиции на мифологические сюжеты, в отличие от аллегорических образов Арабескового зала.

В центре зеркала свода изображена сцена «Поклонение Амuru». Вокруг помещены сцены «Венчание Венеры» и «Триумф Венеры» и аллегории Живописи, Скульптуры и Науки. В годы войны некоторые части картин были утрачены, однако пропавшие фрагменты можно отнести к второстепенным. Сохранившиеся фрагменты аллегорических фигур требовали восстановления целостности изображения – так все убранство интерьера было восстановлено в первоначальном виде. В этих фрагментах реставраторы применили методику так называемых условных тонировок, когда общий силуэт изображения восполняется в художественной манере, заметно отличающейся от авторской живописи. Контур потерянного изображения восстанавливались по архивным фотографиям, на основании которых художником дорисовывалась недостающая часть картины. Однако, поскольку утраченными оказались лишь второстепенные элементы изображения – детали пейзажа, листва деревьев и рука одного из путти, – то реконструкция их контуров (с неизбежными интерпретациями) была признана достоверной. Реставрационные дополнения, выполненные в колорите, близком живописи гризайль, значительно отличаются от сохранившихся фрагментов оригинала, однако в целом, с учетом расстояния до зрителя, незначительные по объему дополнения не мешают целостному восприятию плафона. Примененная здесь методика восполнения утрат, общепринятая при музейной реставрации произведений станковой живописи, стала новшеством в отношении дворцовых интерьерных декораций, где чаще всего склонялись к имитации авторской живописи.

В другом помещении Агатовых комнат – библиотеке – состояние сохранности декорации плафона, также представляющего собой вставки живописи на бумажной основе, потребовало применения современного метода «цифровой» реконструкции изображения. Благодаря сохранившимся архивным фотографиям известно, что потолок этого помещения был украшен семнадцатью живописными вставками (по числу кессонов). Часть этих

картин сохранилась в сильно фрагментированном виде, однако она составляет лишь около 40% площади росписей. К сожалению, полностью была утрачена центральная композиция в зеркале свода библиотеки.

Цифровая обработка фотографий и выполненная нами на этой основе компьютерная модель позволили визуализировать первоначальный вид плафона со всеми деталями ныне утраченных изображений, включая мифологическую сцену в центре свода.

После консервации и раскрытия от поздних записей каждый фрагмент был дополнен вставками основы и тонирован в цвет фона. Однако фрагментированные изображения фигур на темных фонах производили впечатление неких намеренно руинированных форм. Кроме того, плафон, состоящий из чередующихся ромбовидных и треугольных вставок темно-синего и терракотового цвета, терял свою декоративно-ритмическую организованность. При этом сюжеты сцен, образующих плафон, не могли быть достоверно определены из-за слишком большого количества утрат, а часть вставок вообще была утрачена.

При цифровом анализе довоенных фотографий мы установили, что в центральной композиции размещалась мифологическая сцена обучения Амура, которого воспитывают Венера и Меркурий. Сюжет обучения, располагавшийся в центре плафона библиотеки, представляется ключевым для всей тематики росписи плафона, поддерживаемый также и настенными барельефами с изображениями персонификаций наук – аллегориями Астрономии, Географии и др. Низкая сохранность живописных фрагментов и недостаточная детализация архивного фотоматериала не позволили с необходимой степенью точности установить сюжеты произведений. Фриз, идущий по периметру свода, включает сцены состязания Аполлона и Марсия, чередующиеся с аллегорическими фигурами. Однако нехватка фактического материала не позволила выполнить реставрацию методом реконструкции, с полным восстановлением утраченных фрагментов.

В качестве приемлемого решения для заполнения столь обширных утрат живописи был использован имеющийся фотоматериал,

увеличенный до размера картины [1]. После соответствующей цифровой обработки и печати на бумаге аналогичного оригиналам качества и внешнего вида печатные копии-вставки заняли место на потолке рядом с оригиналами разной степени сохранности, возвращенными на свои исторические места.

Использование предложенного метода «цифровой реконструкции» утрат позволило избежать заведомо недостоверного живописного восстановления изображений, где условные тонировки традиционными методами приводили к весьма спорным результатам. Кроме того, восполнения утрат в технике цифровой печати на основе старых черно-белых фотографий позволили избежать недостоверных колористических решений. Благодаря нашей технологии удалось сочетать подлинную пластику тональных (в тоне гризайли) изображений фигур с цветными фонами, близкими оригиналам, что позволило сохранить декоративный ритм плафона.

Общая композиция плафона библиотеки, состоящего из отдельных сцен, теперь вновь является единым художественным ансамблем, цельным и завершенным. При этом какие-либо дополнения субъективного характера в его составе отсутствуют.

Таким образом, реализованный при реставрации плафона библиотеки Агатовых комнат способ восполнения обширных утрат монументальной живописи, по сути, стал технологическим развитием метода условного тонирования утрат, освобожденным от субъективных интерпретаций.

Следующий объект – Большой зал Агатовых комнат, плафон которого состоит из семидесяти живописных вставок на бумаге, изображающих либо орнаменты, либо мифологические сюжеты, – представляет собой пример воплощенного на практике так называемого «археологического» метода реставрации. Большой зал, как и все здание «Холодных бань», создан по проекту Ч. Камерона и под его непосредственным руководством. Это же относится и к плафону зала – сюжетный ряд разрабатывался лично архитектором.

В XVIII в. зал назывался Сферистерий, что означает большое и светлое помещение, являвшееся главным в древнеримских термах, по образцу которых Камерон спроектировал термы

в Царском Селе. Подбор живописных сюжетов был призван создать у зрителя впечатление античной постройки. Кессонированный свод зала, не раз упоминавшийся исследователями, тем не менее никогда не имел детального описания. В ходе реставрации зала нами был исследован состав живописных вставок, определены сюжеты всех композиций, как разрушенных, так и сохранившихся, установлены их источники и аналогии [2]. В большинстве случаев в качестве источника Камерон использовал гравюры из изданного в те годы в Италии многотомного альбома, посвященного археологическим находкам Помпей, Стабий и Геркуланума [5]. Образцами многих композиций для Камерона также послужили цитаты из произведений художников европейского рококо и неоклассицизма.

Сюжеты некоторых сцен очевидны – например, образы богини Минервы, представленной в двух своих главных значениях: как богини справедливой войны и как покровительницы искусств. Отличия в иконографии заключаются в атрибутах, которые подносит Минерве путти: в первом случае это атрибуты войны (щит и меч), а во втором – искусства (рисунок и скульптура). Другие образы – Янус, Ника, нимфы – также поддаются идентификации благодаря аналогиям в европейском искусстве.

Состояние сохранности живописи в кессонах плафона различно – некоторые картины полностью разрушены, некоторые находятся в хорошем состоянии. На всех вставках видны следы грубой послевоенной реставрации, в ходе которой утраченные фрагменты были произвольно восполнены и дописаны.

Реставрация живописи плафона Большого зала Агатовых комнат проводилась уже после завершения работ в Агатовом и Овальном кабинетах, помещениях Библиотеки и Кабинетца. В ходе работ авторская живопись была освобождена от грубых, порой искажающих оригинал дополнений. Здесь также решили отказаться от восполнения утрат изображения, ограничившись лишь консервацией сохранившихся живописных вставок, не применяя каких-либо методов тонирования утрат, в том числе и из арсенала уже использованных ранее на объекте.

Таким образом, удалось минимизировать вмешательство в разрушенное произведение. С другой стороны, смысл некоторых наиболее разрушенных изображений первоначально оставался неясным. Так, обнаружился казус, случившийся во время предыдущей реставрации с изображением двуликого Януса. На месте утраты в области затылка, где должно находиться второе лицо божества, реставраторы изобразили густую шевелюру – и бог Хаоса превратился в обычного бородатого мужчину. Подобным образом были искажены аллегория Весны и некоторые другие персонификации, сохранившиеся лишь во фрагментах. В результате в течение десятилетий роспись сводов Большого зала воспринималась исследователями лишь как декорация в «античном» духе.

После проведенной консервации и уточнения смысла всех изображений кессонированного свода раскрылся истинный замысел Чарльза Камерона, суть которого составляет прославление императрицы Екатерины II. Плафон Большого зала по праву является одним из самых замечательных образцов неоклассицизма в России.

Итак, на примере живописных плафонов Чарльза Камерона в Царском Селе можно видеть сравнительные результаты применения принципиально различных методологий реставрации художественного ансамбля. В отличие от реставрации станковой живописи, здесь на выбор конкретной методики влияет не только сохранность отдельного произведения, но также сохранность всего ансамбля и общий подход к его реставрации. Опыт реставрации росписей Камерона показал, насколько важным является включение историко-искусствоведческих исследований в общий комплекс реставрационных работ. Также мы убедились в пользе внимания реставраторов к новым материалам и технологиям. Рассмотренные в рамках настоящего доклада результаты работ создали прецедент в области комплексной реставрации архитектурно-художественного объекта, который, полагаем, может представлять методический интерес при выполнении других восстановительно-консервационных работ, а также и при обучении реставраторов.

## ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Реставрация Арабескового зала проводилась реставраторами ООО «Рестстрой» (директор Г. Л. Кравец) См. [4].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ф. Ю.* Плафоны Ч. Камерона // АРДИС. 2012. № 2 (51).
2. *Бобров Ф. Ю.* Плафоны Чарльза Камерона в Царском Селе. Опыт исторической реконструкции : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013.
3. *Бобров Ф. Ю.* Чарльз Камерон в публикациях разных лет // Научные труды. Вып. 23. Вопросы теории культуры / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2012. С. 183–198.
4. *Бобров Ф. Ю.* Язык аллегорий в плафонах Чарльза Камерона. Арабесковый зал Екатерининского дворца в Царском Селе // Научные труды. Вып. 20. Вопросы развития отечественного искусства / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2012. С. 14–26.
5. *Le Antichita di Ercolano esposte con qualche spiegazione. Vol. I–VII.* Napoli : Regia stamperia, 1757–1792.



1. Аллегория Патриотизма. Гравюра. 1758–1760



2. Веста (?). 2006. Арабесковый зал.  
Изначально – аллегория Христианской Веры



3. Вакханка с виноградом и раковиной (Флора)

Слева: Агатовые комнаты. Большой зал

Справа: Ф. Морген. Вакханка с виноградом и раковиной. Гравюра  
1757. *La antichita di Ercolano eposte*. Napoli, Regia stamperia, 1757–1792



#### 4. Аллегория Скромности

Слева: фрагмент акварели Э. Гау «Арабесковый зал»

Справа: фрагмент эскиза проекта реставрации

## **Атрибуция фрагментов фресок руинированных стенописей XII века в Старой Ладогe**

В историко-археологических музеях по итогам раскопок древних руинированных или сохранившихся церквей с утраченной росписью накопились огромные коллекции обломков штукатурки с живописью, современной постройкам. Казалось бы, что это замечательный материал для исследования и реставрации, но и то и другое сопряжено как с отсутствием теории его изучения, так и с ограниченным и обезличенным характером коллекций.

Сегодня работа с фрагментами фресок обозначилась в трех основных направлениях. Успешно применяется на практике методика укрепления и снятия росписей, обнаруженных на остатках руинированных зданий [6; 7; 21]. По фото, копиям, схемам и документальным свидетельствам восстанавливаются разрушенные ансамбли стенописей церковью Спаса на Ковалёво, Спаса на Нередице и Успения на Волотово [2; 3; 4; 5; 24; 25; 39]. Постепенно осваивается третье направление, связанное с атрибуцией фрагментов фресок, собранных в небольших количествах от разрушенных стенописей, неизвестных по содержанию программы храмовой декорации [10; 19].

За последние годы работа по сбору, хранению и реставрации фрагментов настенных росписей приобрела невиданные ранее масштабы, а результаты всестороннего обследования этого материала

пополнили наши знания и обогатили опыт по восстановлению монументальной живописи [33–36].

Параллельно проводятся физико-химические и гранулометрические лабораторные исследования красок и растворов грунта [13].

В преддверии основной работы по атрибуции фрагментов могут возникнуть трудности в разборке этого материала, обусловленные обстоятельствами истории ансамбля и связанные с возможными ремонтами стен и поновлениями живописи, производившимися на протяжении сотен лет [9]. Разнородная по стилистике живопись может быть следствием поэтапного украшения интерьера храма, что нам известно по целому ряду примеров [13, с. 13]. Поздние ремонты и поновления или долговременные перерывы в росписи одного интерьера сопровождаются изменениями в составе штукатурного грунта и красок, в палитре и технике письма художников. Сложнее определить мелкие правки на утраченных участках, сделанные поверх первоначальной росписи, что удается крайне редко [17]. Другое препятствие в изучении фрагментов касается всевозможного рода повреждений красочной поверхности не только правками утраченных слоев, но и побелками в интерьере до их разрушения, потертостями или отмеливаниями краски в слоях земли и строительного мусора.

Обломки фресок, хранящиеся в коллекциях в ограниченном количестве по сравнению с первоначальным объемом росписи храма, благодаря своей доступности наиболее пригодны к изучению грунтов, красок и содержания фрагментированных изображений. Эти параметры рассматриваются в работе с коллекциями фрагментов стенописей Ладоги XII в.

Полная программа украшения стен фресками в шести храмах XII в. Старой Ладоги нам неизвестна, за исключением сведений о росписях, в небольшом количестве уцелевших в интерьерах Георгиевской и Успенской церквей или зафиксированных на стенах при раскопках других четырех церквей [13, с. 363–558]. При таких обстоятельствах изучение стенописей ограничивается рамками имеющегося материала. Открытие и исследование новых фрагментов в ходе архитектурно-археологических изысканий

значительно обогащает ранее сложившееся суждение о мастерах, времени и стилистике росписей.

Опыт анализа отдельных фрагментов сравнительно невелик. Одним из первых в научный оборот был введен обломок фрески Десятиной церкви с изображением лика, который послужил источником для определения стилистики разрушенного живописного ансамбля [38]. Действительное многообразие художественных традиций росписи открылось в ходе изучения новых фрагментов, выявленных при последующих раскопках собора [16; 19]. Аналогичная ситуация с уточнениями и обновленными характеристиками, как показала практика, складывается при работе с коллекциями других стенописей, что убеждает во мнении о важности всестороннего изучения каждого фрагмента [10; 11; 14; 20].

Методика атрибуции фрагментов фресок выстраивается по итогам изучения приемов письма художественных артелей и манер отдельных мастеров. Благодаря этому условию изначально при знакомстве с принадлежностью каждого фрагмента надо считать специфические особенности рисунка и технику живописи. В рамках известного или предполагаемого времени создания стенописи сохраняются наработанные принципы письма личного, тканей, орнамента, сопроводительных надписей. В свою очередь, в каждой из этих групп могут быть выделены разновидности живописных и графических приемов письма личного и тканей, основные виды растительного и геометрического орнамента, разные почерки надписей. В определении содержания фрагмента полностью и давно разрушенной стенописи ведущую роль играют аналоги, поиск которых составляет главное направление исследования и далеко не всегда результативен. В первую очередь рассматриваются памятники, близкие по технике письма, месту и времени их изготовления. Круг расширяется с обращением к предшествующим и последующим росписям (фрескам и мозаикам), миниатюрам, иконам, памятникам прикладного искусства.

Атрибуция фрагментов фресок имеет свои специфические особенности, в числе которых – узнавание рисунка по его при-

надлежности к определенным изображениям в живописном ансамбле, возможное соотнесение фрагмента не только с определенным персонажем, но и сюжетом, а также с местом их расположения в интерьере.

Задача в работе с фрагментами облегчается, если в интерьере храма сохранилась какая-нибудь часть ансамбля, или до разрушения здания была сделана опись изображений или фотофиксация, или создавались копии фресок. Другая и наиболее сложная ситуация по атрибуции фрагментов касается разрушенных стенописей, программа которых нам неизвестна, а в ходе неоднократных раскопок фрагменты оказались перемещенными и перемешанными со строительным мусором и землей. Более того, время строительства храма и имя заказчика в летописях отсутствуют.

Зависимость от Византии, в сферу влияния которой входили многие регионы, отражалась в канонах храмовой декорации, в иконографии, в характеристике типажей, что поддерживалось и получало самое широкое распространение повсеместным участием в росписях церквей византийских мастеров, выступавших носителями классических традиций. Одновременно и повсеместно шло формирование местных художественных центров. В определенной мере данная ситуация способствовала появлению весьма сходных по многим параметрам живописных ансамблей. В то же время абсолютного тождества, которое позволило бы с достаточной аргументацией проследить работу одной артели или отдельных мастеров, найти не удастся. Разного характера отличия в письме скорее свидетельствуют о многообразии как общих стилистических установок в создании живописного ансамбля, так и индивидуальных манер художников. Насколько мог изменяться почерк мастера, когда он писал в алтаре или в западной части храма, на невидимых для прихожан гранях столбов, сказать трудно. Для этого нужны неоспоримые аргументы. Также сложно говорить о смене манеры при работе художника в разных артелях, под руководством разных руководителей артели, по разным храмам Византии. Всевозможного рода коррективы, надо полагать, вносились «на ходу» при работе с интерьерами храмов иного размера

или с их компартиментами. Неизвестно, насколько могла меняться установка на стилистику росписи при работе по заказу князя, в монастырских или приходских церквях. Разобраться в этих вопросах, думается, гораздо легче, если при изучении фресок не упускать из внимания все нюансы творческого процесса. В работе с фрагментами росписей на подступах к решению поставленных задач стоит проблема атрибуции материала.

Обычная картина осмотра собранных обломков с живописью выглядит весьма прозаично. Во-первых, внимание обращается на грунт, который однообразен по составу и, соответственно, по цвету для единовременной росписи. Это важно при встрече с разными манерами письма, особо заметными в ликах, когда поневоле у исследователя возникает сомнение в хронологическом тождестве материала. Например, разнородный грунт, различимый по цвету и составу, прослежен на обломках с живописью, собранных в интерьере и вдоль фасадов церкви Св. Георгия. Поздний известково-песчаный грунт соответствует ремонтным работам по восстановлению разрушенных участков росписи в 1445 г., когда Евфимий II «в городке, в Ладоге церковь святого Георгия понови, подписа идеже отпало...» [12; 30, с. 424; 31, с. 123]. Подобных вставок левкаса с новой живописью в пяти других храмах Ладogi не обнаружено, что позволяет говорить о целостности живописных ансамблей до их разрушения [13, с. 538].

Большая часть фрагментов представляет фоновые части стенописей, как это есть и на самом деле в сохранившемся ансамбле. В орнаменте, на одежде, в сюжетах локальные цветовые участки занимают основное место. Однако и в этом нейтральном материале есть свои закономерности, которые помогают в атрибуции. Чтобы обеспечить сохранность первоначального состояния и устойчивость на известковом грунте синей краски, которая во многих регионах была привозной, на больших фоновых участках, представлявших небо, в качестве подкладки применялась черная краска, разбеленная до серого тона. Рефть замечена также и в живописи широкой зеленой полосы так называемого позема, проложенного, как правило, в нижней части фигур святых, поставленных в ряд или в одиночных постановках фигур в рост. Таким образом, из общей

массы фоновых фрагментов выделяются две группы, надежно привязанные к обозначенным частям росписи.

После фона одежда занимает второе место по занимаемой ею площади в интерьере храма. К этой группе относятся хитоны, гиматии, полиставрии, рубахи и штаны, плащи. С ними неизменно связаны лоратные ленты, омофоры и епитрахили. Отдельную подгруппу составляют далматики, кольчужные и пластинчатые доспехи воинов.

В X–XII вв. менее всего меняется ритмика складок для фронтальных фигур, одежда на которых конструируется прямыми темными линиями или полосами и параллельными им высветлениями, меняющими форму только на рукавах приподнятых рук в различных жестах. Ритмика светотени на тканях значительно усиливается и приобретает самодовлеющий характер к последней четверти XII столетия, что наиболее выразительно представлено в мозаиках Торчелло и на фресках в Лагудера и в Курбиново. Замечены некоторые особенности в моделировании белой одежды с применением обычно зеленых теней, реже – черных и красных. В Георгиевском соборе Ладого и в Мирожье зафиксированы примеры с притенениями основного фона одежды «чужеродным» цветом, как бы исходящим от одежды рядом или далеко отстоящих фигур [13, с. 54].

Для фрагментов с рисунком тканей характерна фоновая монохромная подкладка с тeneвым каркасом и сеткой многообразных по форме и ритмике пробелов. Различаются три вида моделирования тканей одежды: бестеновой, беспробельный и комбинированный. Первый вид характерен для легких нательных хитонов. Беспробельный способ применяется преимущественно на белой одежде. Иногда света отсутствуют на теневой части фигуры, представленной в трехчетвертном ракурсе. В комбинированном приеме тени и света максимально точно фиксируют движение ткани, соответствующее постановке фигуры. Тени обозначаются прямыми, ломаными или овальными линиями и узкими полосами преимущественно красного или зеленого цвета, в тон или в контраст с цветом ткани. Световые части прописываются разными по форме плоскостями белого цвета, линиями и пятнами с рассеченными концами наподобие

ассиста [13, с. 49–64]. С X в. набор световых бликов обогащается трапециевидными пробелами, рядками капельных блесток, что видно на примере фресок Каппадокии. Помимо белил в качестве светов применялись тона желтого цвета, а также осветленные краски черного, красного, зеленого и синего цвета. В целом определить светотень тканей можно сравнительно легко, ориентируясь на своеобразную в общей массе живописи ансамбля ритмику и форму теней и пробелов. Эта система моделирования касается прежде всего легких тканей хитонов и гиматиев. Полиставрии обильно покрыты крестами; так же украшены ленты омофоров. В колорите одежды отработаны некоторые закономерности. Святители, диаконы, как правило, в белых одеждах; для Богородицы и святых жен традиционно применяются тона красного цвета. Такого же цвета платы на головах святых жен.

В отдельную группу тканей можно выделить изображения велумов, завес на престолах, дверных проемах и в цокольных зонах храма.

Одежда и другие ткани богато украшаются всевозможного рода орнаментальными нашивками, имитирующими растительные побеги, жемчужное обнизье, драгоценные камни в оправе (как правило, не включенные в систему светотеневого пластического моделирования складок).

При очевидной простоте орнаментальной части ансамбля здесь могут открыться как традиционные мотивы, так и вполне оригинальные (то есть не имеющие аналогов в сохранившихся стенописях), а также заимствованные из других видов искусства. Некоторые орнаментальные узоры, как показывают наблюдения, используются крайне редко, со временем исчезают или схематизируются. К числу орнаментов растительного характера относятся стебли, цветы, листья аканта, розетки. Геометрический орнамент обильно украшает архитектурный стаффаж сюжетов, варьируется в крестовых мотивах.

Приведем наиболее интересные примеры атрибуции фрагментов этого типа. К числу ранее неизвестных для Георгиевского храма орнаментальных мотивов относится рисунок желтого стебля

на фрагменте из раскопок 2014 г. (ил. 1). Объем растительного орнамента вычленяется (окирчеивается) от сплошного желтого фона рисунком темно-красного цвета. Такой прием (выворотка) хорошо известен по фрескам X–XII вв. В росписях Древней Руси он прослежен в Десятинной церкви, в Спасо-Преображенском соборе Евфросиньевского монастыря в Полоцке [15, 16]. По другим древнерусским стенописям этот способ неизвестен, но его применяли мастера фресок на Балканах и на Кипре во второй половине XII в. Необычным представляется включение желтого цвета на вновь полученном фрагменте из раскопок в систему белых «ременных» плетений, господствующих в росписи церкви Св. Георгия. Ранее было известно, что фреска с желтым цветом «ременного» плетения в верхнем окне трансепта северной стены в окружении монохромного темно-зеленого фона написана на известково-песчаном грунте и относится ко времени поновления росписи в 1445 г. [12]. Наш фрагмент включает только слои желтой и темно-красной краски и написан на известково-цемяночном грунте, что указывает на исполнение этого орнамента одним из мастеров артели XII в. Из этого следует, что автор желтого «ременного» плетения позднего поновления, вероятнее всего, ориентировался на сохранявшиеся к тому времени образцы древней росписи. Где этот мотив мог располагаться? Вне зоны «ременных» плетений, скорее всего, остались торцовые плоскости подпружных арок, обращенные к трем сводам крестовой композиции интерьера, кроме алтаря. На этих узких и неудобных частях интерьера художники могли разместить протяженные фризы орнамента рассмотренного рисунка. Аналогичными раппортами стеблей украшены, например, торцы подпружных арок в Мирже [37, ил. 17, 18].

Неизвестным среди сохранившихся фресок в интерьере оказался фрагмент, обнаруженный при устройстве дренажной канавы с южного фасада храма. На фрагменте читается многолепестковая розетка красного цвета на серо-голубом фоне, размещенная в круге, обозначенном графьей. Впоследствии к этому фрагменту обнаружено еще два обломка, в результате чего был составлен полный круг с розеткой, за пределами которого едва читаются остатки желтого

фона, также замкнутого графьей по силуэту новой овальной фигуры (ил. 2). Это, несомненно, очень важная часть композиции. Поиск прямых аналогов в близких по времени и более ранних стенописях оказался безуспешным. Сам по себе рисунок особого интереса не вызывает. Привлекает внимание к розетке факт заключения ее в строгую геометрическую фигуру, предварительно очерченную глубоко вдавленной первоначальной графьей, судя по затекам краски в канавку. Подобные розетки или трилистники активно расставляли в центре треугольных и лучковых фронтонов архитектурного стаффажа в мозаиках (Палатинская капелла и Монреале, Сицилия), на фресках в соборе Антониева монастыря (Благовещение), в ладожской церкви Св. Георгия (Очистительная жертва Иоакима и Анны), в сюжетах южной апсиды церкви Благовещения в Аркажах [40, ил. 45, 47]. Все перечисленные примеры скорее указывают на второстепенный характер подобного рода украшений, что вряд ли соотносится со строгой регламентацией рисунка розетки на нашем фрагменте, атрибуция которого усложняется из-за применения двух радиусов графьи.

На одном из фрагментов фрески из полностью руинированной на рубеже XVI–XVII вв. церкви Св. Климента 1153–1156 гг., хранящемся в коллекции Староладожского музея, хорошо читается сложносоставная крестовая композиция (ил. 3). Здесь под ветвями большого желтого креста с обозначенным ромбовидным средокрестьем чередуются по цвету красные и зеленые совмещенные рисунки диагонального и цветочного креста. Этот фрагмент составляет часть большой группы обломков с отдельными деталями единой композиции, которая выкладывается в виде фриза шириной около 70 см и длиной более 3 м. Ближайший по времени фриз с крестовыми мотивами встретился в мозаиках алтарной зоны разрушенного в 1922 г. Успенского собора в Никее и в Софийском соборе в Киеве. Близкий вариант сочетания диагонального и цветочного крестов применил автор инициала в рукописи Сакраментария Дрогона 842 г. (MS, lat. 9428. F.15. verso, Национальная библиотека, Париж). Два первых примера с крестовой композицией позволяют с долей вероятности поместить фриз церкви Св. Климента также в алтарной

части интерьера. В последующих стенописях византийского мира применение подобных крестовых фризов в алтарной апсиде или по другим стенам интерьеров нами не обнаружено. Соответственно, в ладожском храме мы находим отзвук далекой и уже забытой традиции в декорации разделительных фризов алтаря.

Кресты в церкви Св. Георгия, помимо атрибутов персонажей, локализованы вдоль южного нефа храма. Крестовые «горки» сохранились в люнете под юго-западной каморой хор, на западном торце лопатки диаконника. Наконец, арка над образом св. Марии на южной стене украшена крестами, в отличие от основного заполнения арочных и медальонных лент мотивом киматиона. В коллекции музея хранятся три фрагмента с рисунком раппорта крестов на широкой полосе (*ил. 4*). Ширина ленты равна полностью сохранившимся арочным лентам на изображении св. Марии. Обнаруженные фрагменты принадлежат арке аналогичного по масштабу утраченного изображения. Местоположение арки на своде подтверждается ступенчатыми насечками на тыльной стороне, замеченными как один из приемов крепления грунта фресок на сложных поверхностях стен [13, с. 24]. Конкретно крестовая арка, вероятнее всего, обрамляла поясную фигуру, располагавшуюся в пандан св. Марии, что соотносится с локализацией крестовой декорации по южному нефу храма [13, с. 182].

Подобные крестовые ленты в изобилии встречаются в мозаиках XI–XII вв. на арках, на полосах медальонов или в роли отгранок на откосах окон, как это видно на примере мозаик Санта Мария дель Аммиральо (Марторана) в Палермо. В роли замковых разделителей на сводах крестовые пояса известны в росписях Мирожя и Успенского собора в Старой Ладоге [13, с. 298, кат. № 183]. На фресках второй половины столетия этот мотив более не встречается.

Оригинальным оказался фрагмент с рисунком киматиона. В нижней части овальной ленты проведена широкая красная полоса, имитирующая тень как бы рельефного объема арки или медальона (*ил. 5*). В медальонном ряду алтаря и диаконника храма эта полоса чередуется с такой же полосой зеленого цвета. На всех арках сохранившихся фресок художники прописывали такие

теневые полосы только красного цвета. Другая и наиболее важная для нас особенность кроется в торцовой части фрагмента, где проведена узкая красная полоска, указывающая на фактическое выделение из плоскости стены невысоким (в 1,5 см) рельефом этой арки. Ширина арки 5 см, что уже арок на лентах медальонов алтаря и диаконника и приравнивается к ширине полосы медальона на южной стене с изображением св. Агафона. Очевидно, судя по составу коллекции фрагментов фресок, что рельефная арка применялась в храме эпизодично. Рельефная резная арка обрамляет св. Пантелеймона и Богородицу с Младенцем на предалтарных столбах в Нерези; четырехлепестковые рельефные позолоченные розетки обнаружены среди фрагментов фресок Спасо-Преображенского собора в Хутыни 1192 г. [18]. Можно предположить, что в нашем соборе парой рельефных арок были украшены изображения на предалтарных столбах, к примеру архангела Гавриила и Богородицы в Благовещении. Смущает простота рисунка киматиона, значительно интереснее показанного авторами сходного мотива в других местах интерьера и на многочисленных фрагментах из коллекции музея. Возможно, что все дело в сохранности рисунка и живописи на этом фрагменте, поскольку вряд ли рельефные арки занимали второстепенные зоны.

С мотивом киматиона вдоль овальной графьи обнаружен фрагмент из того же ансамбля, где по белому полю валика медальона нанесена теневая полоса ранее неизвестного желтого цвета (ил. 6). Под графьей виден популярный для медальонов ансамбля темно-красный фон. Сегмент графьи при его реконструкции показывает диаметр медальона около 72 см, что близко по размеру медальонам алтаря и диаконника храма. На сравнительно большую накопленную группу фрагментов с киматионом во всех известных коллекциях данный вариант желтой тени является единственным, что может быть объяснимо его редким использованием в росписи храма. К таким местам, не связанным протяженным повтором медальонного ряда, относятся замковые части сводов подпружных арок от пар столбов к лопаткам и к северной и южной стене. Кроме того, нередко медальоны располагаются между парусами на торцовых

плоскостях подпружных арок. Можно предположить, что желтый цвет тени применялся на валиках медальонов, расположенных в наиболее темных зонах интерьера, то есть в центре перечисленных сводов. Этому противоречит пример окраски теневой полосы красным цветом на фрагменте медальона, который сохранился на своде от северо-западного столба к северной стене с изображением св. Николая Чудотворца. Похоже, что затемненность этих зон не привлекала особого внимания художников. Желтая тень на валике медальона с изображением, например, Эммануила, Ветхого Днями, Богоматери или Иоанна Предтечи, помещенных между евангелистами, могла имитировать золотой свет, «образ света», исходящий от Вседержителя в скуфье купола [1, с. 51; 8, с. 449].

Обычный для мозаик и миниатюр золотой фон не встречается на сохранившихся фресках. Ситуация по этому вопросу прояснилась благодаря изучению фрагментов фресок. В разведочном шурфе в центре Успенского собора Старой Ладogi среди фрагментов фресок обнаружены образцы росписи с позолотой, открывшейся из-под слоев поздних побелок [13, с. 279, кат. № 75]. Ранее позолота была прослежена на нескольких обломках штукатурки росписи Спасо-Преображенского собора Хутины [18, с. 88–89]. В фондах Новгородского музея замечена фреска с позолотой из коллекции фрагментов стенописи собора в Антонове. В. М. Ковалева встретила «тончайшие пластинки листового золота» на фрагментах фресок Спасо-Преображенского собора на Ильине [28, с. 308]. Наконец, позолота открылась не только что собранных фрагментах фресок Георгиевского собора Юрьева монастыря. Очевидно, что золочение, которое на фресках безусловно вторило традициям мозаичной техники, касалось лишь избранных участков росписей. Этот раскрываемый аспект живописного убранства стен церковей требует особого внимания.

Не менее интересны наблюдения других изобразительных деталей в сюжетах росписей. На фрагменте из коллекции фресок церкви Св. Георгия в Ладoge видна стопа в красном сапожке, украшенном белыми каплями жемчуга. Нога опирается на подножие желтого цвета, которое покрыто световыми бликами

в виде светло-желтого ассиста. Под подножием, ограниченным тонкой белой линией, прописан фон зеленого позема по рефтяной подкладке (ил. 7). В интерьере этого храма подобного рисунка не сохранилось, однако в красные сапожки с жемчугом обуты ангелы и Богоматерь купольного Вознесения. Подножие с ассистом, вероятнее всего, написано для фигуры Богоматери, что в аналогичном решении можно наблюдать в конхе алтаря Софии Охридской или в сцене «Богоматерь в раю» в Бачковской костнице. Малый масштаб ноги в сапожке, а также упрощенная схема рисунка подножия без обычного канта с жемчужным пояском по краю склоняют к привязке данного фрагмента к сюжетам Страшного суда на западной стене церкви Св. Георгия, возможно, для композиции «Богоматерь в раю».

На другом фрагменте – из церкви Св. Климента – хорошо читается изображение сапожка, обозначенного по силуэту белыми каплями жемчуга (ил. 8). Его длина 8 см. Видны остатки красного цвета сапожка поверх синего фона композиции. Застежка намечена тремя скученными жемчужинами. Нога в сапожке поставлена строго в профиль с чуть приподнятым каблукочком. Привлекает внимание его восточный тип с загнутым вверх носком. Над сапожком виден край голубого хитона с полосой красного клава. Поверх хитона надет желтый гиматий. Отсутствие на фрагменте зеленого позема и декорированного подола одежды позволяет сразу отказаться от попыток связать фрагмент с изображением архангела Гавриила в Благовещении, ктитора, ветхозаветного царя в пророческом ряду или лоратного архангела при купольном Пантократоре. По характеру наплывов белил в каплях жемчуга исключается расположение сапожка в соответствии с ракурсом фигур парящих ангелов в сценах «Успение» или «Оплакивание тела Христова». Можно предположить, что фрагмент принадлежит изображению купольного ангела в весьма вероятной композиции «Вознесение». Этой атрибуции не противоречит и ранее высказанное замечание об ограниченном применении ляпис-лазури в древнерусских стенописях, только в наиболее важных зонах храмовой декорации. Оригинальным для известных росписей оказался покрой сапожка. Просмотр сохра-

нившихся мозаик и фресок не помог найти ни одного подобного рисунка. Сапожки с загнутым носком обнаружены на миниатюрах армянских евангелий собрания Матенадарана, например в евангелии Могни XI в. или в миниатюрах южного Ирака XII–XIII вв. [23, с. 40, рис. 1 (3, 13), 2 (5); 27, ил. 4, 105].

Уверенное определение фрагментов, относящихся к ликам, устанавливается либо по хорошо читаемым деталям рисунка, либо по сумме признаков техники конструирования и моделирования. В письме ликов различаются два основных приема – графический и живописный. Разделяются они по количеству слоев краски, а также по цвету инкарната, выступающего в роли теневой основы для последующей лепки объема. Желтый цвет карнации разных тонов перекрывается контурным рисунком красного цвета, красными теневыми линиями и белыми высветлениями (ил. 9). Для фресок X–XI вв., следуя технике рисунка в мозаиках, рисунок выполнялся черным цветом. Усложнялась эта техника, именуемая бессанкирной, дополнительными притенениями серого и красного или зеленого цвета, а белила прокладывались в один-два слоя. В церкви Св. Георгия в Старой Ладогe пробела в один-два слоя соседствуют с подкладками под белила осветленной желтой охры, что связано, видимо, не с освещенностью фрески в интерьере, а с техническим навыком моделирования отдельных мастеров артели (ил. 10). В бессанкирном приеме по участкам активного моделирования обычно насчитывается до трех слоев краски. Живописная техника усложняется обязательной подкладкой на желтый фон карнации по силуэту лика и шеи сплошного пятна краски разных тонов зеленого цвета. Темный фон санкиря перекрывается по местам рисунка и высветлений. И в этом приеме рисунок выполняется линиями красного цвета, а высветления – тонами желтого цвета и белилами. Дополнительно в этом приеме прокладываются пятна румян (ил. 11). Загадочным остается происхождение и распространение в письме ликов красной санкирной подкладки, зафиксированной в живописном и графическом приемах письма ликов церкви Св. Климента в Старой Ладогe (ил. 12), Спасском соборе Евфросиньевского монастыря в Полоцке или в недавно открытой «церкви с фресками» XIII в. на Загайтанской

скале в юго-западном Крыму [13, с. 409, 413–416, 422–425; кат. № 102–103, 144–156; 41, с. 137].

Образец бессанкирной техники с ограниченным набором средств и применением зеленых теней по желтому фону карнации показали мастера Успенского собора Старой Ладogi, воздвигнутого по княжескому заказу (*ил. 13*) [13, с. 310–311; 26].

Сложность в атрибуции фрагментов с личным письмом возникает при изменении формы рисунка и характера световых бликов, что зависит от мастерства художника, в той или иной степени освоившего образцы классического византийского искусства. Соответственно, отличия в рисунке формы глаз, бровей, надбровных дуг, носа, губ, ушей, а также пальцев рук и ног можно рассматривать как работу разных художников. Все попытки выявления образцов-прорисей в работе художников, а также смены (упрощения) манеры в зависимости от иерархии персонажа, или от места работы в интерьере храма, или от масштаба изображения пока результатов не дают. В рамках личного письма рассматриваются также фрагменты с рисунком тела. Обнаруженные на одном из фрагментов церкви Св. Георгия хаотично набросанные красные пятна по желтому фону с теневой оттушевкой красного цвета на границе с контурной красной линией (*ил. 14*) могут быть отождествлены с телом праведного Иова в композиции «Иов на гноище», эту сцену мы можем также наблюдать в Николо-Дворищенском соборе в Великом Новгороде или в миниатюрах с этим сюжетом.

Художники широко использовали все вспомогательные средства в подготовительной работе. В их числе – процарапанные линии графьи. Овальная графья помогала в разметке нимбов, арок и медальонов. По цвету фона, или по контурным линиям, или полосам около овальной графьи возможна привязка фрагмента к одному из перечисленных примеров, включая многолопастные аркады.

Прямая линия графьи нередко применялась для разметки рамок композиций и отдельных фигур. Вдоль графьи проводилась широкая полоса рамки красного цвета с тонкой белой линией отгранички полосы по внешнему краю. Красные рамки приходились как на ровные участки стены, так и на внутренние или внешние

углы стен, столбов, арок, ниш. Поскольку графья наносилась перед росписью, то определить ее первоначальное применение можно по наличию в канавке графьи краски, идентичной по тону окружающей цветовой плоскости. Это наблюдение поможет отличить древние контуры от графьи, которой очерчивались фигуры и композиции в ходе позднейших поновлений фресок.

Часть фрагментов покрыта рисунками и надписями-граффити, оставленными прихожанами или исполненными по заказу церковного причта [13, с. 95–115, 285–291, 418–420]. Их процарапывали на уровне цокольной зоны интерьера, на рамках, разделяющих регистры или отдельные изображения. Доступными для прихожан были лестничные башни или внутрстенные лестницы, хоры и помещения на хорах. Значение результатов прочтения надписей или интерпретации рисунков-граффити трудно переоценить. Мы узнаем о бытовой стороне жизни селения и его прихожан, их дохристианских верованиях. Классифицировать этот материал можно по палеографии, специфике рисунка. Примеров тому предостаточно [22, с. 209–257; 29, с. 197–200]. Знаменательным оказалось граффити из церкви Св. Климента. На нескольких фрагментах из этого собора в Ладогe по фону затирки стены обнаружена пространная надпись на греческом языке с читаемым словом «каменосечец» и с вероятной его молитвой о завершении строительства собора (*ил. 15*). Здесь мы получили фактический материал, указывающий на участие в строительстве византийского зодчего, о чем ранее выдвигались предположения [13, с. 372–374, кат. № 124, 125; 32, с. 189].

Число дошедших до нас каменных храмов из множества созданных крайне ограничено, а их росписи создают ощущение «стилистической пестроты», что не позволяет выстроить подлинную историю эволюции стилистических течений византийского мира. Данная проблема может быть в определенной мере решена с помощью доступных для максимальной атрибуции фрагментов, в том числе живописных ансамблей, программа которых нам неизвестна. Это несомненное преимущество материала, и его надо максимально использовать, причем такую работу необходимо

проводить до установки собранных из фрагментов композиций на историческое место, где изучение стенописей, как правило, сопряжено с ограниченной видимостью и доступностью.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 51.

2. *Анисимова Т. И.* Использование новых технологий при реставрации руинированной живописи. Церковь Успения на Волотовом поле под Новгородом // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 1. Великий Новгород, 2005. С. 279–291.

3. *Анисимова Т. И.* Методика монтировки фрагментов живописи, снятых со стены во время проведения ремонтно-реставрационных работ в церкви Успения на Волотовом поле // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 3. Великий Новгород, 2009. С. 237–245.

4. *Анисимова Т. И.* Монтировка живописи, собранной из разрозненных фрагментов, на криволинейные поверхности стен церкви Успения на Волотовом поле. (Реставрация композиций юго-западного столба «Царевич Иосаф и Мученик Никита») // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4. Великий Новгород, 2011. С. 343–350.

5. *Анисимова Т. И., Зотов А. В., Поневаж В. П., Чумаков П. Ф.* Использование компьютерной технологии при реставрации живописи XIV в. церкви Успения на Волотовом поле // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы международной научно-практической конференции. М., 2005. С. 20–25.

6. *Белецкий В. Д.* Довмонтов город. Архитектура и монументальная живопись XIV в. Л., 1986.

7. *Белецкий В. Д.* Живопись в храмах XIV в. из раскопок в Довмонтовом городе Пскова // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 210–242.

8. *Бычков В. В.* Эстетика // Культура Византии второй половины VII – XII вв. М., 1989. С. 449.

9. *Васильев Б. Г.* Грунт и техника настенных росписей XII в. в храмах Старой Ладogi // Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства. Труды Государственного Эрмитажа. Т. 34. СПб., 2007. С. 50–58.

10. *Васильев Б. Г.* К вопросу о личном письме мастеров фресок Нередицы (по материалам коллекции НГОМЗ) // Новгород и новгородская земля. История и археология. Вып. 18. Великий Новгород, 2004. С. 321–341.
11. *Васильев Б. Г.* К вопросу о стенописях XII и XIV вв. Церкви Благовещения на Городище под Новгородом // Новгород и Новгородская земля. Вып. 10. Великий Новгород, 1996. С. 165–171.
12. *Васильев Б. Г.* К истории фресок ц. Георгия в Старой Ладогe // СА. 1988. № 4. С. 181–186.
13. *Васильев Б. Г.* Монументальная живопись Старой Ладоги XII в. СПб., 2014.
14. *Васильев Б. Г.* Настенная живопись Ростова Великого XII–XIII вв. По материалам раскопок // ПКНО-1998. М., 1999. С. 553–562.
15. *Васильев Б. Г.* Орнамент фресок Спасо-Преображенского собора Полоцка // История и археология Полоцка и Полоцкой земли. Мат-лы VI Междунар. научн. конф. 1–3 ноября 2012 г. Ч. II. Спасо-Преображенская церковь в Полоцке. История, архитектура, живопись. Полоцк, 2013. С. 3–18.
16. *Васильев Б. Г.* Орнаментальные мотивы фресок Десятинной церкви в Киеве // Первые каменные храмы Древней Руси. Мат-лы архитектурно-археологического семинара 22–24 ноября 2010 г. Труды Государственного Эрмитажа. Т. 65. СПб., 2012. С. 74–85.
17. *Васильев Б. Г.* Реконструкция руинированных стенописей. Реальные возможности // Проблемы охраны, исследования и реставрации памятников культуры. Труды Государственного Эрмитажа. Т. 60. СПб., 2012. С. 113–137.
18. *Васильев Б. Г.* Стенопись Хутины (по материалам раскопок) // ННЗ. Вып. 17. Новгород, 2003. С. 80–93.
19. *Васильев Б. Г.* Фрески Десятинной церкви из раскопок 2005–2009 гг. // Первые каменные храмы Древней Руси. Мат-лы архитектурно-археологич. семинара 22–24 ноября 2010 г. Труды государственного Эрмитажа. Т. 65. СПб., 2012. С. 60–73.
20. *Васильев Б. Г., Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н.* Стенопись храма усыпальницы Евфросиньевского монастыря в Полоцке первой половины XII в. (по материалам коллекции М. К. Каргера) // Программа «Храм». Погибшие святые. Охраняется государством. Мат-лы IV Рос. науч.-практ. конф. Вып. 10. Ч. II, СПб., 1996. С. 53–64.
21. *Воронин Н. Н.* Смоленские фрески XII–XIII вв. М., 1977.

22. *Высоцкий С. А.* Средневековые надписи Софии Киевской. Киев, 1976.
23. *Горелик М. В.* Ближневосточная миниатюра XII–XIII вв. как этнографический источник (опыт изучения мужского костюма) // Советская этнография. 1972. № 2.
24. *Греков А. П.* Из опыта работ по спасению росписи церкви Спаса на Ковалёве в Новгороде // Древнерусское искусство. Мону­ментальная живопись XI–XVII вв. М., С. 176–195.
25. *Греков А. П.* Фрески Спаса Преображения на Ковалёве. М., 1987.
26. *Гусева О. Г., Воинова О. Л.* К вопросу о датировке Успенской церкви в Старой Ладогe // Храм и культура. Чт. пам. Н. Е. Бранденбурга. Вып. 8. СПб., 1995. С. 75–79.
27. *Измайлова Т. А.* Армянская миниатюра XI в. М., 1979.
28. *Ковалёва В. М.* К вопросу об изменении первоначальной цветовой гаммы некоторых памятников монументальной живописи XII–XV столетий // Древний Новгород: История. Искусство. Археология. Новые исследования. М., 1983. С. 308.
29. *Медынцева А. А.* Древнерусские надписи Софийского собора. М., 1978.
30. Новгородская I летопись. М.; Л., 1950.
31. Полное собрание русских летописей. СПб., 1848. Т. 4.
32. *Раппопорт П. А.* О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры // Византийский вестник. Т. 45. 1984.
33. *Ромашкевич Т. А.* Методика реставрации Ктиторской фрески церкви Спаса Преображения на Нередице XII в. // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4. Великий Новгород, 2011. С. 326–333.
34. *Ромашкевич Т. А.* Экспериментальные варианты экспозиционных решений ктиторской композиции в церкви Спаса Преображения на Нередице XII в. // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 3. Великий Новгород, 2009. С. 228–236.
35. *Ромашкевич Т. А., Луций С. А.* Компьютерная реконструкция монументальной живописи церкви Спаса Преображения на Нередице // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 1. Великий Новгород, 2005. С. 261–278.
36. *Ромашкевич Т. А., Луций С. А.* Основные направления применения компьютерных технологий в реставрации древнерусских памятников монументальной живописи // Всероссийская конференция «Проблемы

реконструкции и реставрации памятников исторического и культурного значения» (Сборник докладов). СПб., 2011. С. 50–57.

37. *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002.

38. *Сычёв Н. П.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Сб. статей по археологии и византиноведению. Семинариум им. Н. П. Кондакова. Прага, 1928. С. 91–104.

39. *Федоренко Т. К.* Опыт компьютерной реконструкции частично утраченных изображений из церкви Спаса Преображения на Нередице // Всерос. конф. «Использование современных мультимедийных технологий в целях исследования, сохранения и реставрации объектов культурного наследия». Сб. докладов. СПб., 2012. С. 96–101.

40. *Царевская Т. Ю.* Фрески церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах). Великий Новгород, 1999.

41. *Чуева Е. Е., Бобровский Т. А.* Новое о росписях «церкви с фресками на Загайтанской скале в юго-западном Крыму // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения А. В. Банк. Труды Государственного Эрмитажа. Т. 62. СПб., 2008.

- > 1. Растительный орнамент  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-99121 /фг-102727)
- > 2. Розетка  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-99121 /фг-102760 )
- > 3. Крестовый фриз, церковь Св. Климента
  - а) фрагмент (Слм- 41530, 573/фк-28766, 809)
  - б) реконструкция, вариант
- > 4. Арка с крестами  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм- 99121/ фг-102746)
- > 5. Рельефная арка  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-9320/фг-1355)
- > 6. Валик медальона с мотивом киматиона  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-99121/фг-102744 )



1



2



3a



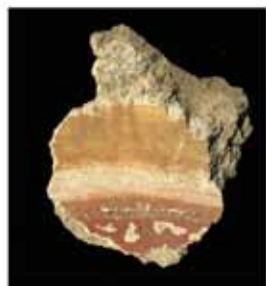
3b



4



5

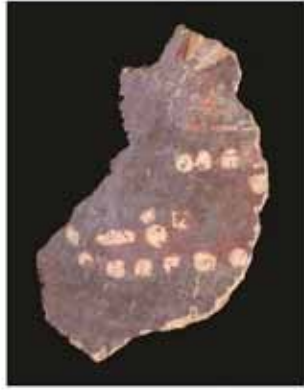


6

- > 7. Нога в сапожке на омфалии  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-8432/фг-467)
- > 8. Нога в сапожке с загнутым носком  
Фрагмент фрески церкви Св. Климента (Слм-42235/фк-29471)
- > 9. Лик  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-96708/фг-79708)
- > 10. Лик  
Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-99121/фг-10267 )
- > 11. Лик  
Фрагмент фрески церкви Св. Климента (Слм-42211/фк-29347)
- > 12. Лик.  
Фрагмент фрески церкви Св. Климента (Слм-42110/фк-29346)



7



8



9



10



11



12

> 13. Лик

Фрагмент фрески Успенского собора (Слм-21545/фу-12550)

> 14. Тело в язвах

Фрагмент фрески церкви Св. Георгия (Слм-8110/фг-145)

> 15. Греческая надпись, граффити

Фрагменты церкви Св. Климента (Слм-42554,555/фк-27790,791;  
Слм-42537,571/фк-29773,29807; Слм-42549/фк-29785)

(все фото автора статьи)



13



14



15

## Икона «Страшный суд» из собрания Псковского музея-заповедника

Тема Страшного суда и ее изобразительная интерпретация занимает особое место в псковском искусстве, как монументальном, так и иконописном, что неоднократно отмечалось в научных исследованиях [6, с. 240]. Данное утверждение прежде всего связано с иконографическим составом росписей 1313 г. храма Рождества Богородицы Снетогорского монастыря и летописным упоминанием о написании по заказу псковскими иконописцами в 1547 г. иконы «Страшный суд» для Благовещенского собора Московского Кремля [5, с. 101]. К тому же в собрании Псковского музея сохранилось семь икон «Страшный суд» XVI–XIX столетий<sup>1</sup>. Эти памятники свидетельствуют об устойчивости иконографической традиции сюжета в псковском искусстве, но не позволяют представить ее развитие в более ранний период. В 2007 г. в Институте имени И. Е. Репина РАХ была завершена реставрация одной из икон «Страшный суд»<sup>2</sup> (*ил. 1*), которая в музейных документах датировалась концом XVI столетия<sup>3</sup>. Авторский слой живописи иконы имеет следы многочисленных мелких потертостей и пемзования, особенно в нижней части щита. Нимбы также значительно утрачены, но, вероятнее всего, они были двойными, несмотря на то, что где-то осталось одно серебро, а где-то серебро с золотом. Однако личное письмо (*ил. 2*) и изображения одежд сохранили особенности светомоделировки, выполненной большими пло-

щадями охристых высветлений с розовой подрумянкой по достаточно плотному санкирию. В красочном слое есть проработки как густыми белилами, так и плавьями, нанесенными тонко положенным слоем. Построенное на этих приемах личное письмо, как и некоторые особенности форм самих ликов – с характерными носами, глубоко посаженными, очень темными и большими глазами круглой формы и треугольными глазницами находят параллели в целом ряде псковских памятников конца XV – начала XVI в. (ил. 3).

В первой после реставрации публикации об иконе она датирована также концом XV – началом XVI в., прежде всего по иконографическим особенностям памятника [1, с. 228–229; 2]. Важно, что в научном материале Ю. Г. Боброва иконографические особенности псковской иконы «Страшный суд» рассмотрены в общей истории эволюции сюжета византийского и русского искусства начиная с IV в.<sup>4</sup> В последующих столетиях в изображении сюжета значительно усиливается повествовательность, и к концу X в. оно представляло собой законченную многофигурную композицию, в храмах расположенную, как правило, на западной стене. Сохранившиеся мозаики и росписи X–XIII вв. свидетельствуют о сложении к этому времени изобразительного канона, соединившего несколько литературных источников. Примерами тому могут служить мозаичная композиция базилики Торчелло в Венеции, икона из монастыря Святой Екатерины на Синае (XI–XII вв.) или миниатюра Греческого Евангелия (XI в., Национальная библиотека, Париж, Франция). При этом все изображения интерпретируют Евангельский текст апостола Матфея о разделении грешных и праведных (Мф 25:31–46).

В русском искусстве тема Страшного суда начинает разрабатываться с XII столетия<sup>5</sup>. До XVII в. включительно композиции в сохранившихся памятниках располагаются внутри основного помещения церкви на западной стене, занимая всю ее плоскость, и имеют, как правило, горизонтальное построение<sup>6</sup>. В иконописи первые и единично сохранившиеся изображения сюжета относятся к XV в.<sup>7</sup>, но в дальнейшем он получает мощное развитие.

В XVI–XVII столетиях создается значительное количество икон и иконография события насыщается многочисленными символическими деталями и аллегориями.

В Пскове тема Страшного суда впервые стала известна по росписям 1313 г. церкви Рождества Богородицы Снетогорского монастыря, в которых объединены сразу несколько иконографических композиций: изображения четырех зверей, престолов с книгами, шествия Сына Человеческого к Ветхому Днями<sup>8</sup>. Таким образом, к началу XVI столетия композиция сюжета имеет многовековую общерусскую традицию, хотя и прослеживающуюся по иконописным памятникам пунктирно. И подобно известным к XV в. памятникам в содержании псковской иконы интерпретируются три основные темы: Второе Пришествие Христово (воскресение мертвых и суд над праведными и грешными); обновление мира; торжество праведников в Небесном Иерусалиме. Выделенная тематика заключена в несколько композиционных регистров, вместе с тем ими же собрана в единое последовательно читаемое изображение.

В самом верхнем регистре располагается изображение Бога Отца в белых одеждах на престоле, где слева оставлено место для Христа, что указывает на свойства Святой Троицы, а именно предвечное рождение Бога Сына от Бога Отца. Над головой Саваофа в небесной сфере помещен престол с закрытой книгой как зримый образ постоянного присутствия Христа. Справа от Саваофа – плохо читающаяся надпись, по некоторым сохранившимся буквам которой можно предположить, что это часть текста «Ибо Отец и не судит никого, но весь суд отдал Сыну... И дал Ему власть производить и суд, потому что Он есть Сын Человеческий» (Ин 5:22–27). Саваоф, фигура которого помещена над всеми в композиции, – прежде всего Творец неба и земли, Промыслитель вселенной (Быт 1:1; Ин 1:1), Господь Сил, окружающих Его в двойной мандорле, где вместе с ангельскими чинами справа от изображения Саваофа помещена фигура апостола Павла<sup>9</sup>. Справа от Саваофа – надпись «Иисус Христос» и изображение ангелов, свивающих свиток<sup>10</sup>. Несколько ниже во славе круглой формы – восседающий на троне Христос в бе-

лых одеждах и с мечом в левой руке, что указывает на то, что второе пришествие предполагает быть для людей страшным и грозным: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч...» (Мф 10:34–39). Одновременно изображение меча является аллегорией открывающейся людям во время Страшного суда возможности предстать лицом к лицу с Богом, в Его Свете и Слове, которое есть «меч обоюдоострый, который проникает до разделения души и духа, составов и мозгов» и «судит помышления и намерения сердечные» (Евр 4:12). Историю первого пришествия Спасителя интерпретирует композиция между двумя мандорлами (Саваофа и Христа) с Голгофой и орудиями страстей, к которым склонились два ангела. В этом же регистре слева располагается изображение Небесного Иерусалима в виде города, обнесенного стенами с башнями и воротами. Внутри него представлены святые по чинам: апостолы, мученики, преподобные, отшельники (юродивые), пророки, святители, мученицы и преподобные жены, изображению которых соответствуют надписи.

В следующем, втором регистре иконы – деисус с центральным положением в нем «Спаса в Силах», которому предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. По сторонам этой центральной группы сидят апостолы (по шесть с каждой стороны) со свитками в руках. Только у апостола Павла книга<sup>11</sup>. За апостолами – ангелы.

В третьем регистре располагается изображение Этимасии – престола, уготованного для Суда<sup>12</sup>. На престоле лежит риза Христа, а поверх нее – раскрытая «Книга Бытия» с несколькими сохранившимися буквами, вероятно, от текста: «Книги разгнутся, явлена будут деяния человеком» (стихира на «Господи, воззвах» Недели мясопустной). На подножии изображены сосуд, в который, по преданию, была собрана кровь Христа, и гвозди, которыми Он был пригвожден к кресту. Книга указывает на прообразную связь престола и ковчега Нового Завета, а также напоминает об апокалипсической Книге Жизни<sup>13</sup>. Остальные изображения связаны с образом искупительной жертвы, которая дает право Спасителю раскрыть Книгу и судить мир<sup>14</sup>. За престолом стоят два ангела с развернутыми свитками. На свитке ангела слева от центра

композиции текст, смысл которого передают слова Евангелия от Матфея «...приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мф 25:34). Текст на свитке ангела справа сохранился отрывочно, поэтому прочитан с большой степенью условности как «Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин 14:6). У подножия трона – коленопреклоненные фигуры Адама и Евы. Справа и слева от престола располагаются праведные и грешные, восставшие на Суд (Мф 25:31–46). Среди праведников – Богородица во славе и два ангела. Рядом с ними текст, который начинается словами «мертвые восстанут» и завершается «дщери земных преступных дщери Адама», что является напоминанием о первородном грехе и указывает на обращение Адама к раю избранных при его заступничестве перед Богом<sup>15</sup>. Под престолом – рука с весами и душами праведников (Прем 3:1). Изображения праведников разделены между собой на группы полукруглыми арками, а вся композиция выделена единым фоном, что создает эффект монолитности группы. На противоположной стороне третьего регистра – Моисей со свитком в левой руке, текст которого начинается словами «страдания его», продолжается «на кресте» и завершается «от Каина». В содержании угадываются идея прообразности искупительной жертвы Христа («Что ты сделал? голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли» (Быт 4:10))<sup>16</sup> и символическое значение Христа – всевышнего Судьи («Отец не судит никого, но весь суд отдал Сыну» (Ин 5:22))<sup>17</sup>. За фигурой Моисея – ведомая им толпа грешников в разнообразных одеждах: молодые, средовеки, воины, простолюдины. Рядом с ними – надпись «Моисей глаголит иудеям без закона живого вы Его распяши Господа Славы», содержание которой одновременно указывает на особую роль Моисея-законодавца, а также на предательство иудеями Христа во время первого пришествия. В том же регистре под грешниками, восставшими на Суд, – темный круг (справа), внутри которого аллегорические изображения Земли с гробницей и Моря с кораблем, отдающих мертвецов (Откр 20:13), а также фигурки различных

животных и рыб, выплевывающих проглоченных ими людей. По четырем концам Земли изображены четыре трубящих ангела, возвещающих о всеобщем воскресении и наступлении Страшного суда<sup>18</sup>. Центральную часть третьего регистра композиции занимают ангел, объясняющий пророку Даниилу смысл его видения, красный круг с несохранившимися символическими животными и несколько текстов, интерпретирующих эти изображения. Так, над фигурой Даниила текст: «ангел показывает Даниилу пророку 4 царства». Рядом с престолом и фигурой Евы – еще одна сохранившаяся надпись с несколькими читаемыми словами «и ведет их» «кресту» «Ветхий Деньми», связанная с видением пророка Даниила Бога в виде старца, каким он и написан на иконе: «воссел Ветхий днями; одяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая волна» (Дан 7:9), но самому изображению соответствуют надписи «Саваоф» и «Иисус Христос».

В четвертом регистре иконы – изображение рая (в правой части композиции) и ада (в левой) в виде геенны огненной с двухголовым зверем (подобно Снетогорской фреске), на котором сидит Сатана – господин ада, с душой Иуды в руках. В огне горят грешники, мучимые дьяволами. Из огненной пасти адского зверя вверх, к ногам Адама, поднимаются огненная река и извивающийся змей, который жалит его в пятку, в соответствии с библейским текстом<sup>19</sup>. В левой части регистра иконы располагаются по сложившейся к XV в. традиции изображения рая: лоно Авраамово (Лк 16:22), благоразумный разбойник (Лк 23:39–43), райские врата с херувимом (Быт 3:24) и сцена шествия праведных в рай. Шествие возглавляют апостолы: Петр с ключами и Павел со свитком, на котором текст «рек апостол Павел придете и увидите», что, вероятно, является свободным пересказом отрывка из второго послания апостола к Коринфянам: «В третий уже раз иду к вам. При устах двух или трех свидетелей будет твердо всякое слово»<sup>20</sup> (2Кор 13:1–3). Рай отделен от ада дугообразной линией, с внешней стороны которой поверженные бесы, а с внутренней – текст с перечислением мытарств, названных как: блуд, ярость, тщеславие, зависть,ребролюбие, непощение, тщеславие<sup>21</sup>. Между раем и адом

изображен в центре композиции иконы «милостивый блудник», привязанный к столбу<sup>22</sup>.

В пятом, нижнем регистре иконы – 17 клейм, отделенных от верхних регистров композиции лузгой доски и красной опушкой. Это делает изображения изолированными от остальных, зримо напоминая о главном мучении грешников в аду – удалении их от Бога (Мф 25:41; Лк 13:27). Каждое из клейм иллюстрирует наказание за определенный грех. Несмотря на то, что живопись и надписи сохранились фрагментарно, очевидно, что в шестнадцати клеймах грешники изображены обнаженными, без волос. Их мучают огнем, подвешивают на крюках, веревках. В семнадцатом клейме размещены поясные и плечные фигуры в одеждах, которые, вероятно, олицетворяют еретиков. В сравнении с другими русскими иконописными памятниками XV в. в псковской иконе впервые встречается столь подробное изображение адских мук. Однако сами композиции с изображением грешников, заключенных в клейма, известны по византийским и русским памятникам<sup>23</sup>. При этом количество подобных клейм составляло ранее не более семи, то есть было равно количеству смертных грехов.

Тенденция к развитию композиционных решений очевидна и в среднике иконы при таких общих принципах их построений, как ярко выраженная центральная ось, деление на регистры, местоположение основных групп персонажей. Вместе с тем в каждом из регистров псковской иконы есть несколько деталей, дополняющих ранние изображения. Так, в верхнем изображен престол, композиция «взвешивания душ человеческих» детализирована, как и рая с адом, а также введены поясняющие тексты. Однако очевидно, что как в новгородской иконе, так и в псковской отсутствует дробность общей композиции, что станет типичным для последующих памятников XVI столетия. Таким образом, в хронологическом ряду русских икон на этот сюжет псковская икона «Страшный суд» стоит после иконы из Успенского собора Московского Кремля и находится в одних хронологических рамках с новгородским памятником. Они открывают ряд произведений XVI столетия, посвященных данному сюжету.

По источникам о бытовании икон в псковских храмах можно предположить, что рассматриваемый памятник происходит из церкви Святого Варлаама Хутынского на Званице [4, с. 173]<sup>24</sup>, построенной в 1495 г.<sup>25</sup> Нетипичный для псковских икон «Страшный суд» небольшой размер доски<sup>26</sup> объясняется также небольшим объемом этого храма. Существенно и то, какое важное стратегическое значение имел храм, в том числе при обороне города<sup>27</sup>. Это был тот участок земли, где осознание конечности земной жизни, как и потребность пребывания души в вечности, имели для живущих и воюющих здесь отдельный смысл. Идеино-догматическое содержание сюжета «Страшный суд» в этом историческом и духовно-нравственном контексте приобретало для Пскова в целом и для программы храма Варлаама Хутынского особое значение, объясняющее, почему одна из первых, если не первая псковская икона «Страшный суд» создавалась именно для этой церкви<sup>28</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> КП 1688; 1704; 1706; 1709; 2778; 5949.

<sup>2</sup> Реставраторы Т. Антимова, А. Вострецова, А. Макарова, Л. Юнина.

<sup>3</sup> Как правило, до реставрации не раскрытые от поздних записей иконы датировались на основании визуального наблюдения тыльной стороны иконы. Тип щита иконы «Страшный Суд», состоящего из четырех досок, скрепленных двумя параллельными шпонками, конфигурация которых, как и толщина досок, характер обработки тыльной стороны, встречается на протяжении нескольких столетий, то есть как в конце XV, XVI и XVII вв.

<sup>4</sup> Композиции «Страшный суд» известны по живописи христианских катакомб (IV в.) как аллегорическая история отделения овец от козлиц и притчи о десяти девах.

<sup>5</sup> Кириллов монастырь в Киеве (XII в.), Николо-Дворищенский собор Новгорода (нач. XII в.), Георгиевский собор Спаса на Нередице (1180-е гг.), Дмитровский собор Владимира (конец XII в.).

<sup>6</sup> Церковь Николы на Липне (1292–1294 гг.), собор Снетогорского монастыря (1313 г.), рублевские росписи Успенского собора во Владимире (1408 г.) и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, дионисиевская роспись собора Ферапонтова монастыря (1502 г.), роспись Успенского собора Московского Кремля (1514 г.), Спасо-Преображенского собора

Ярославского Спасского монастыря (1563 г.), собора в Александрове (2-я половина XVI в.).

<sup>7</sup> Икона Успенского собора Московского Кремля, ГТГ. Новгородская школа, третья четверть XV в.

<sup>8</sup> Эталонный византийский памятник в Пскове – фрески XII в. Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря данной композиции в своем составе не имели.

<sup>9</sup> Аналогичное изображение на новгородской иконе XV в. (ГТГ) В. Н. Лазарев определяет как фигуру Еноха, так как в пятой главе Книги Бытия говорится, что Енох «ходил пред Богом» и прожил 365 лет, после чего «не стало его, потому что Бог взял его» (Быт 5:22–24). Про всех остальных предков Ноя, в отличие от Еноха, говорится «и он умер» [3]. Однако на псковской иконе сохранилось рядом с изображением несколько букв, соответствующих имени Павел.

<sup>10</sup> Ангелы свивают свиток как знак неба и символ конца мира («И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» (Откр 6:14)).

<sup>11</sup> «Иисус же сказал им: истинно говорю вам, что вы, последовавшие за Мною, – в паки бытии, когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых» (Мф 19:28).

<sup>12</sup> «...Ибо Ты производил мой суд и мою тяжбу; Ты воссел на престоле, Судия праведный. Ты вознегодовал на народы, погубил нечестивого, имя их изгладил на веки и веки. У врага совсем не стало оружия, и города Ты разрушил; погибла память их с ними; Но Господь пребывает вовек; Он приготовил для суда престол Свой» (Пс 9:5–8).

<sup>13</sup> «И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями. И видел я Ангела сильного, провозглашающего громким голосом: кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати ее? И никто не мог, ни на небе, ни на земле, ни под землею, раскрыть сию книгу, ни посмотреть в нее» (Откр 5:1–3).

<sup>14</sup> «И поют новую песнь, говоря: достоин Ты взять книгу и снять с нее печати, ибо Ты был заклан, и Кровию Своею искупил нас Богу из всякого колена и языка, и народа и племени, и соделал нас царями и священниками Богу нашему; и мы будем царствовать на земле» (Откр 5:9–10).

<sup>15</sup> «Раю всечестный, краснейшая доброто. Богозданное селение, веселие нескончаемое... и святых жилище, шумом листьев твоих Создателя всех моли, врата отверсти ми, яже преступлением затворих».

<sup>16</sup> «Всякому, кто убьет Каина, отомстится все меро. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его» (Быт 4:15).

<sup>17</sup> «Он (Бог) назначил день, в который будет праведно судить вселенную, посредством predetermined Им Мужа, подав удостоверение всем, воскресив Его из мертвых» (Деян 17:31).

<sup>18</sup> «...И пошлет Ангелов Своих с трубою громогласною, и соберут избранных Его от четырех ветров» (Мф 24:31).

<sup>19</sup> Композиция символизирует первородный грех и иллюстрирует ветхозаветное проклятие змея: «...и вражду положу... между семенем твоим и семенем ее [жены]; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пятую» (Быт 3:15).

<sup>20</sup> «...Я предварял и предваряю, как бы находясь у вас во второй раз, и теперь, отсутствуя, пишу прежде согрешившим и всем прочим, что, когда опять приду, не пощажу. Вы ищите доказательства на то, Христос ли говорит во мне: Он не бессилен для вас, но силен в вас» (2Кор 13: 2–3).

<sup>21</sup> Описание мытарств: Житие преподобного Василия Нового и видения ученика его Григория. [URL]: <http://www.zaistinu.ru/old/library/zhitiya/vasiliiy.shtml>.

<sup>22</sup> По преданию, он не был допущен в рай из-за блуда, которому предавался, но избежал адских мучений, т. к. постоянно творил милостыню.

<sup>23</sup> Храм в Торчелло (XII в.), иконы «Страшный суд» из монастыря Св. Екатерины на Синае (XIV в.) и новгородской школы (XV в., ГТГ).

<sup>24</sup> Размеры иконы несколько меньше указанных в книге, однако поля ее, вероятно, были опилены.

<sup>25</sup> Четверик: длина 9,25 м, ширина 9 м. Притвор: длина 5,25 м, ширина 11,5 м.

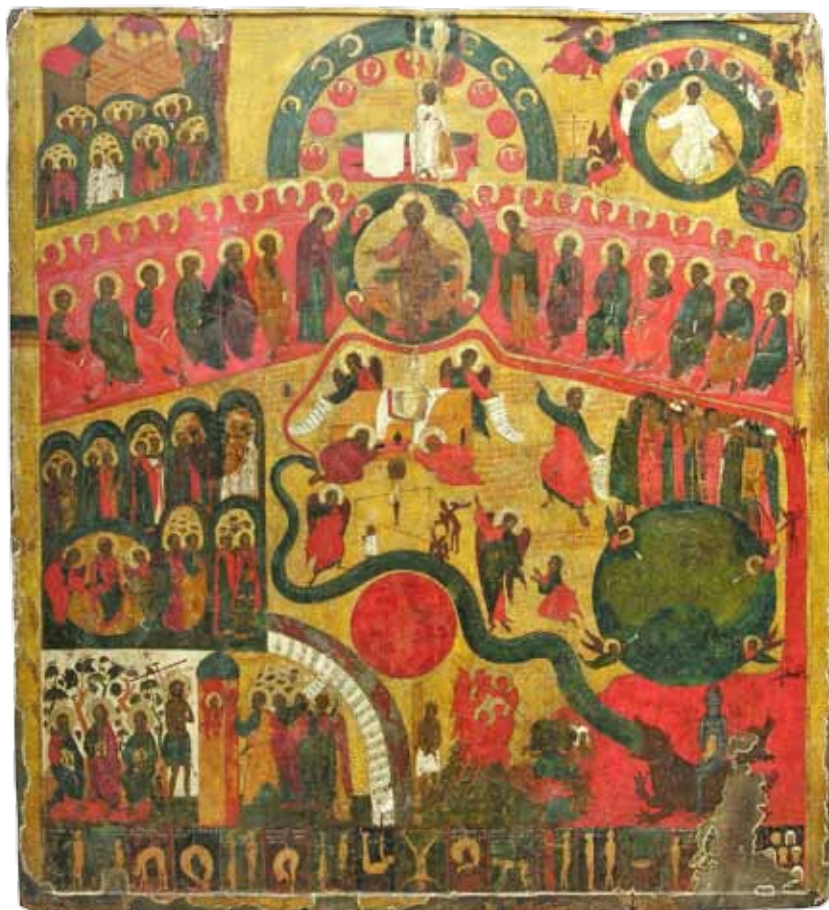
<sup>26</sup> КП 1688(143×167); 1704 (211×156); 1706 (129×159); 1709 (203×169); 2778 (189×147).

<sup>27</sup> В древности рядом находились Варлаамские ворота, через которые в 1472 г. в Псков въехала Софья Палеолог. В 1615 г. здесь был центр обороны города от войск шведского короля Густава Адольфа. Шведы также были поражены «богоранными стрелами» от сильной пальбы с купола церкви. В ризнице Варлаамовской церкви хранилась «Повесть о приходе Свейского короля Густава Адольфа ко граду Пскову».

<sup>28</sup> Снетогорский монастырь располагается в той же части псковской территории, наиболее древней по освоению и наиболее часто осаждаемой врагами. На наземном пути от Снетогорского монастыря в центр Пскова Храм Варлаама Хутынского следующий.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. М., 2010.
2. *Васильева О. А., Шалина И. А.* Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда из собрания Псковского музея // Искусство Древней Руси и стран византийского мира: Вып. II: Мат-лы II научной конф., посвящ. 75-летию со дня рождения В. А. Булкина. СПб., 2012. С. 71–74.
3. *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1976.
4. *Окулич-Казарин Н. Ф.* Спутник по древнему Пскову. Псков, 2001.
5. Псковские летописи / Пригот. к печати А. Насонов. Вып. 1. М. ; Л., 1941. (Репринт: ПСРЛ. Т. V. Вып. 1. М., 2003.)
6. *Сарабьянов В. Д.* Иконографическая программа росписей собора Снеготорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // ДРИ. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб., 1999.



1. Икона «Страшный суд». Конец XV – начало XVI в.



2. Деталь иконы «Страшный суд»



3. Деталь иконы «Сошествие во ад». Конец XV – XVI в.

**Э. М. Глинтерник**  
*СПбГУ*  
**С. Н. Треполенков**  
*ООО «Восстановление»*

## **Проблемы сохранения казарменных комплексов в современном мегаполисе (на примере Санкт-Петербурга)**

Санкт-Петербург является одним из европейских городов, где сохранилась уникальная целостная архитектурно-пространственная среда XVIII – начала XX в. Однако для него, как и для других исторических городов, актуальной является проблема развития при сохранении исторического облика. Основное месторасположение памятников архитектуры, представляющих историко-культурную ценность, – центр города.

Сохранению объектов культурного наследия, в частности памятников архитектуры, в современных условиях в последнее десятилетие уделялось много внимания как на правительственном уровне, так и в научном сообществе и общественных организациях. Сохранение объектов культурного наследия, сочетание преобразования городского центра с его консервацией – тема не новая, но особенно актуальная в настоящее время, когда произошли кардинальные изменения социально-экономического уклада.

Основная проблема при приспособлении исторического здания – соотнесение исторической постройки с контекстом сложившегося городского пространства. Исследователи справедливо отмечают, что «неизбежная модернизация должна удовлетворять

требованиям развивающегося города, поэтому ни один проект крупной реставрации не обходится без приспособления под современное использование» [3, с. 24].

Со времени основания Санкт-Петербурга его особенностью, как столицы Российской империи, было наличие большого количества военных. Здесь размещался самый крупный российский гарнизон, состоявший из более чем двадцати гвардейских полков. В связи с этим в уникальной застройке Санкт-Петербурга значительное место занимают строения, изначально предназначавшиеся для нужд военного ведомства.

К объектам военно-гражданской архитектуры относятся многочисленные здания офицерских и солдатских казарм, манежи, госпитали, конюшни, мастерские и прочие служебные помещения. Если принять во внимание, что основная масса этих строений возводилась одновременно со строительством Санкт-Петербурга, то становится понятным, что в настоящее время большая их часть входит в современную охраняемую зону. К тому же это выдающиеся памятники архитектуры, оказавшие в той или иной степени влияние на градостроительную политику и занимающие сегодня большие площади, а зачастую и целые городские кварталы.

Поскольку с течением времени меняются архитектурный ландшафт и градостроительные ориентиры, проблема сохранения и реконструкции бывших военных строений, представляющих порой целые архитектурные ансамбли, в современных условиях неизбежна.

Сокращение территорий столичных казарменных комплексов началось еще во второй половине XIX – начале XX в. и дало неожиданный градостроительный эффект. В связи с интенсивной жилой застройкой в Санкт-Петербурге оставалось все меньше площади для возведения общественных зданий. В качестве резерва для этого были использованы территории полковых комплексов, занятые утилитарными или малоценными постройками. Этот процесс продолжается и сегодня.

Острота проблемы возрастает в связи с тем, что большинство таких строений уже находятся в современной охранной зоне

объектов культурного наследия на территории Санкт-Петербурга. В третьей главе «Петербургской стратегии сохранения культурного наследия» указывается, что «мобилизация экономического ресурса культурного наследия – основа городской регенерации.<...> В конечном счете именно высокие эстетические качества и степень сохранности исторической среды обеспечивают особую инвестиционную привлекательность Петербурга и его реальную коммерческую ценность, служат залогом благосостояния граждан. Это должно выражаться <...> и в широком круге не прямых выгод, которые станут достоянием всего городского сообщества (доходы от управления наследием, реставрации, туризма и его инфраструктуры)» [1].

Вопросам исследования казарменных комплексов Санкт-Петербурга посвящено довольно много работ, каждая из которых затрагивает, как правило, один из аспектов, что связано естественным образом с направлением профессиональной деятельности авторов – историков военного дела, архитекторов, искусствоведов, юристов и пр. Истории Императорской Российской гвардии и отдельных лейб-гвардейских полков, дислоцировавшихся на территории Санкт-Петербурга в XVIII – начале XX в., в изданиях, вышедших до 1917 г., уделено достаточное внимание [6, 17]. Исчерпывающие сведения о положении всех казарменных комплексов предоставляет «Собрание чертежей казарм инженерного ведомства в Санкт-Петербурге», исполненное в 1820 г. [14]. Ценнейшую информацию о местах размещения полков содержат «Исторические планы столичного города Санкт-Петербурга с 1714 по 1839 год, изданные по Высочайшему Государя Императора повелению» в 1843 г. [5]

Современные исследователи в последние десятилетия уделяли внимание исследованию казарменных комплексов Санкт-Петербурга. Среди многочисленных работ следует выделить монографию А. И. Угрюмова [15]. Большое значение имеют труды ученых, освещающих историю петербургской архитектуры, ее стилистику, публикации о творчестве архитекторов, принимавших участие в строительстве казарменных комплексов [7–9].

Обычно одновременно с проектом реставрации памятника разрабатывается и проект его приспособления к современным условиям. Выполнение любых работ, направленных на сохранение (приспособление для современного использования) объектов культурного наследия, предваряется техническим обследованием объекта.

Переход памятников в частную собственность в большем числе случаев дает им новую жизнь. В основном, конечно, в собственность переходят отдельные здания, что не обеспечивает комплексный подход к сохранению того или иного архитектурного ансамбля. Однако история отдельных зданий, принадлежавших исторически тем или иным военным ведомствам, свидетельствует, что сохранение памятников ведется с учетом исторических средовых характеристик территории, в границах которой расположен объект, и основывается на научных данных (архивной документации) в соответствии с требованиями охраны (сохранение предмета охраны объекта).

В качестве такого примера можно привести проведение комплексной реставрации при реконструкции казарм Семеновского и Егерского полков (Звенигородская ул., д. 3, лит. А) и воплощение «Проекта реконструкции под торгово-выставочный центр строительных материалов и технологий здания бывших казарм и манежа лейб-гвардии Измайловского полка» (1-я Красноармейская ул., д. 13).

Специфика приспособления казарменных комплексов определяется особенностями данных объектов, в частности, большим размером территории, которую они занимают, и их фрагментарной сохранностью. Казарменные комплексы представляют собой образец ансамблевого строительства, решенного по принципу унификации зданий одинакового назначения на большом пространстве.

Уже к концу XIX в., когда многие ансамбли входили в границы центральных районов, застройка на территории военных городков уплотнялась, зачастую в их границах появлялись чуждые по своей функции постройки и новая инфраструктура. В советский период данная тенденция была продолжена. Так, обширные территории

бывших казарменных комплексов нередко подвергались перепланировке с прокладкой новых улиц и инженерных сетей, строительством новых объектов в соответствии с новой градостроительной политикой.

Значительные утраты в этот период претерпел комплекс казарм Семеновского и Егерского полков. Так, в 1933–1934 гг. были уничтожены полковой Введенский храм и церковь Св. Мирона. В 1960-х гг. засыпали Введенский канал, что сказалось на снижении градостроительной роли строений на его уже бывшей набережной. В 1962 г. на месте бывшего плаца построили Театр юных зрителей, разбили парк, а закрывавшую вид на театр казарму снесли. Территорию исторической застройки казарменного комплекса прорезали новые улицы, переулки и проезды.

В 1955 г. на месте снесенного левого офицерского флигеля было размещено здание вестибюля метро «Пушкинская», в реконструированном правом корпусе расположился Госбанк РФ, фурштатский двор перестроили и приспособили под типографию [11]. По такому же сценарию происходили изменения ансамбля казарм Гренадерского полка. В советский период часть занимаемой казармами территории была отдана под размещение промышленных объектов, которые требовали обширных площадей, что отразилось на объемно-планировочном решении бывших военных корпусов. Некогда грандиозное пространство прекращало свое существование. Однако несмотря на то, что ансамбли казарм Семеновского, Егерского и Гренадерского полков характеризуются фрагментарностью, они не потеряли своего градообразующего значения. Сохранившиеся казармы Семеновского и Егерского полков до сих пор держат п-образную планировку обширного пространства, а казармы Гренадерского полка – планировку вдоль набережных рек Большой Невки и Карповки, композиционно поддерживая панораму со стороны водного пространства.

Казарменные комплексы, расположенные более компактно, зачастую оставались в руках военных министерств и ведомств, что сохраняло преемственность в назначении построек, а также не требовало проведения кардинальных преобразований. В годы

Великой Отечественной войны в Крюковских морских казармах располагались новобранцы Балтийского флота.

В первые годы XXI столетия судьба исторических военных ансамблей, за которыми законодательно было закреплено значение объектов культурного наследия, вновь потребовала переосмысления в связи с новыми возложенными на них функциями.

Показательным, на наш взгляд, является пересмотр назначения Крюковских морских казарм (Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 69, лит. А), памятника истории и культуры федерального значения, занимающего практически весь квартал, ограниченный площадью и улицей Труда, Крюковым каналом и Большой Морской улицей.

Еще в 2007 г. было решено, что в Крюковских морских казармах должен разместиться Военно-Морской музей, располагавшийся ранее в здании Биржи. Победителем конкурса на проектирование и реконструкцию Крюковских казарм стала группа компаний «Интарсия». При проведении работ в историческую кирпичную кладку зданий казарм вводился специальный раствор с целью укрепления стен. Также был укреплен фундамент, заменены полы, установлено основное оборудование вентиляции и кондиционирования. Для обеспечения надлежащего климатического режима хранения экспонатов были проведены новые воздуховоды [4].

Внутренний треугольный двор комплекса был перекрыт стеклянной кровлей, не просматриваемой с основных путей обзора памятника. Данный прием позволил расширить площадь музейного пространства, призванного вместить около 700 тыс. экспонатов, без нарушения предмета охраны памятника. Единственным видимым изменением в реконструкции Крюковских морских казарм явился перенос центрального входа с площади Труда, где сохранили исторические узкие двери, на сторону Крюкова канала.

Еще одним примером корректного приспособления для современного использования является здание манежа (экзерциргауза) – части комплекса казарм лейб-гвардии Измайловского полка, являющихся памятником архитектуры регионального значения. Возведенное в 1809–1812 гг. каменное здание по проекту Л. Руска

в 1862 г. было передано в ведение Измайловского полка. В 1872–1873 гг. был надстроен второй этаж, изменен фасад. Внешние стены манежа с портиком, пристроенным в 1949–1950 гг., можно увидеть и сейчас, внутренние конструкции полностью заменены. В 1971 г. была разобрана руинированная дворовая часть манежа.

В 2002–2004 гг. в ГП НИИ «Спецпроектреставрация» был разработан комплексный «Проект реконструкции под торгово-выставочный центр строительных материалов и технологий здания бывших казарм и манежа лейб-гвардии Измайловского полка» (Санкт-Петербург, 1-я Красноармейская ул., д. 13).

Модернизация данного объекта основывалась на методах «стилистической реконструкции» с применением метода музеефикации руин. Проектные решения предполагали сохранение исторических наружных габаритов и характера отделки фасадов здания, воссоздание утраченной восточной оконечности южного фасада здания по 1-й Красноармейской улице малым портиком, аналогичным выполненному в 1950-х гг. для возвращения фасаду композиции 1880-х гг. Проектными решениями также предусматривалось использование приема музеефикации руин стен в интерьере – для торцевого завершения руинированной части, где использовалось новое фасадное остекление. В проекте применены передовые технологии усиления фундаментов и конструкций, наружных стен, витражного остекления и отделочных материалов, интерьеров.

Образцом бережного отношения к историческим объектам и тактичного подхода современных архитекторов к окружающей исторической среде в начале XXI в. может служить опыт комплексной реставрации при реконструкции упоминавшихся выше казарм Семеновского и Егерского полков. Проект реставрации фасадов казарм выполнило ООО «Архитектурное бюро „Литейная часть – 91“».

Комплекс казарм Семеновского и Егерского полков являлся первым примером ансамблевого строительства, объемно и планировочно решенного по принципу унификации зданий одинакового назначения на большом пространстве.

Бывшая солдатская казарма (проект Ф. И. Волкова, 1798–1799 гг.) за более чем двухсотлетний период существования была многократно перестроена. Историческая наружная отделка фасадов сохранилась фрагментарно, оформление интерьеров было утрачено. Во время Великой Отечественной войны в здание попала бомба, но постройка в целом уцелела – сохранились исторические конструкции перекрытий – надподвальные коробовые кирпичные своды с распалубками, крестовые своды лестничных площадок, часть межэтажных перекрытий по деревянным балкам.

В 1956 г. в здании произвели капитальный ремонт, в результате которого не подлежащие ремонту и утраченные конструкции здания были заменены на сборные железобетонные перекрытия по металлическим балкам, полностью восстановлена крыша со всей стропильной системой. На рубеже XX–XXI вв. многократные ремонтные работы, проводимые без опоры на методику ведения реставрационных работ, нанесли значительный ущерб памятнику.

Итогом проводимых мероприятий стало появление трещин в исторической кладке из красного кирпича на известковом растворе, в подвалах подверглись сильной коррозии металлические балки; каменные наборные ступени и полы площадок двух угловых лестниц из путиловского известняка имели трещины, выбоины, сколы, значительную изношенность ступеней; часть маршей и площадок была облицована современной керамической плиткой; штукатурный слой стен на лестничных клетках заменен позднейшей отделкой «под шубу» и окрашен масляной краской. Штукатурный слой также подвергся сильной деструкции.

Требовалось выполнение как реставрационного ремонта конструкций, так и отделки лестниц. После того как в 2005 г. здание перешло в собственность ООО «Промгазкомплект», были начаты работы по проектированию реставрационно-восстановительных работ для размещения в объемах постройки административно-офисных помещений банка. Утвержденный КГИОП проект предусмотрел сохранение как внешнего объемного решения лицевого корпуса, так и его внутренней планировочной структуры. В соответствии с проектом предусматривалось полное восстановление

утраченного и искаженного архитектурного декора фасадов (карнизов, наличников, тяг, рустованных пилястр), раскрытие заложенных оконных проемов, восстановление исторической расстекловки всех оконных заполнений. Предусматривалось воссоздание утраченных элементов убранства дворового и боковых фасадов.

Еще одно здание бывших казарм того же комплекса на Загородном проспекте (д. 46, лит. Б, корп. 2) в феврале 2004 г. приобрело в собственность ОАО «Банк „Александровский“». В настоящее время здание имеет статус объекта культурного наследия регионального значения.

Реконструкционные мероприятия, проводившиеся на данном объекте культурного наследия, были связаны с расширением его объема. Полезная площадь здания в процессе приспособления выросла практически в два раза. Так, курдонер со стороны двора был застроен остекленным объемом конференц-зала, со стороны лицевого фасада здания с Загородного проспекта устроена остекленная конструкция входной группы, под зданием создан заглубленный паркинг, интерьеры были оформлены в стиле хай-тек. Колер здания выбран по обнаруженным в результате расчистки фрагментам первоначального слоя желтого цвета. Помимо наружного реставрационного ремонта, в ходе реализации проекта пришлось выполнить большой объем охранно-консервационных и восстановительных процедур внутри здания. Новые детали из стекла и металла, роскошь офисной отделки и обстановки призваны подчеркнуть модифицированное назначение старой казармы. Удобно спланированные мансардные и подвальные помещения, остекленный лифт, открытое небо и хорошо освещенное межэтажное пространство. Сохраненные элементы постройки служат им органичным фоном. Размещение подземного паркинга под зданием казарм, как следует из ряда публикаций, повлияло на конструктивные части (в частности стены) крыла курдонера [13]. Между тем проблема размещения транспорта в центральной части города является одной из насущных на сегодняшний день.

Следует отметить, что мероприятия по расширению объекта культурного наследия – здания солдатских казарм – выполнялись как

на территории самого объекта (входная группа), так и на территории прилегавшей к нему охранной зоны ЗРЗ-1-3 (атриум конференц-зала), что предполагало обоснование данной реконструкции, которая, на наш взгляд, является не столь шадящей по сравнению с ранее рассмотренными примерами. Одной из проблем, представляющихся провокационными, относительно приспособления того или иного памятника, вскрывшихся на примере рассмотренного выше объекта, является несовпадение земельных участков, находящихся в собственности у субъекта, и территории того или иного памятника.

Приспособление здания бывших солдатских казарм по адресу Загородный пр., д. 46, лит. Б, корп. 2 осуществлялось без проведения государственной историко-культурной экспертизы, что еще раз подтверждает необходимость проведения научно-исследовательских работ с привлечением архивной документации непосредственно перед проектированием, а также на стадии экспертной оценки в процессе проведения историко-культурной экспертизы.

В деле сохранения памятников необходимой составляющей являются компромиссные решения между заказчиком, проектировщиками, представителями органов государственной охраны объектов культурного наследия, представителями общественного мнения, экспертного совета. Проблемы сохранения и приспособления объектов культурного наследия являются дискуссионными и по сей день. Противоречия между терминами «сохранение» и «приспособление» были обозначены на проводившемся круглом столе на тему «Современные подходы и методы приспособления памятников истории и культуры» в рамках III Международного культурного форума (секция «Сохранение и популяризация памятников истории и культуры»), проходившего в декабре 2014 г. в Санкт-Петербурге. В докладе итальянского архитектора Э. Фабри был поставлен вопрос: «сохранение и приспособление – единство или противоречие», обозначен основной принцип реставрации – отсутствие противоречий; лучшей признается та реставрация, которая незаметна. Ряд докладчиков, в числе которых был и Э. Фабри, высказали однозначное мнение о том, что новое оборудование, без которого

не обходится ни одно приспособление памятника, не должно идти вразрез с историческим образом объекта.

Проблема определения новых методов сохранения и приспособления для современного использования недвижимых памятников усугубляется несколькими факторами. Первый предопределен общественным характером отношений в сфере охраны наследия и является совмещением выводов, основанных на результатах научных исследований и обыденного стихийно-эмпирического познания, а второй – не что иное, как «идеологическое давление строительного лобби, заинтересованного в продвижении собственной выгоды», которое чаще всего происходит «в ущерб общественным и научным интересам» [10, с. 129].

В настоящее время в Закон об охране историко-культурного наследия были внесены поправки, которые призваны в большей степени способствовать сохранению архитектурно-пространственной среды Санкт-Петербурга с учетом интересов всех субъектов, заинтересованных в судьбе уникального наследия.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. О Петербургской стратегии сохранения культурного наследия. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 01.11.2005, № 1681. Приложение к постановлению. [URL]: <http://sudrf.kodeks.ru/document/8421327> (дата обращения 17.01.2015).

2. Постановление Правительства РФ № 527 от 10.07.2001 «О перечне объектов исторического и культурного наследия федерального (общероссийского) значения, находящихся в г. Санкт-Петербурге».

3. *Бабина Е. С.* К вопросу о ценности памятников архитектуры и исторических зданий при их приспособлении в условиях современного города // Архитектон: известия вузов. УралГАХА. Екатеринбург, 2013. № 43.

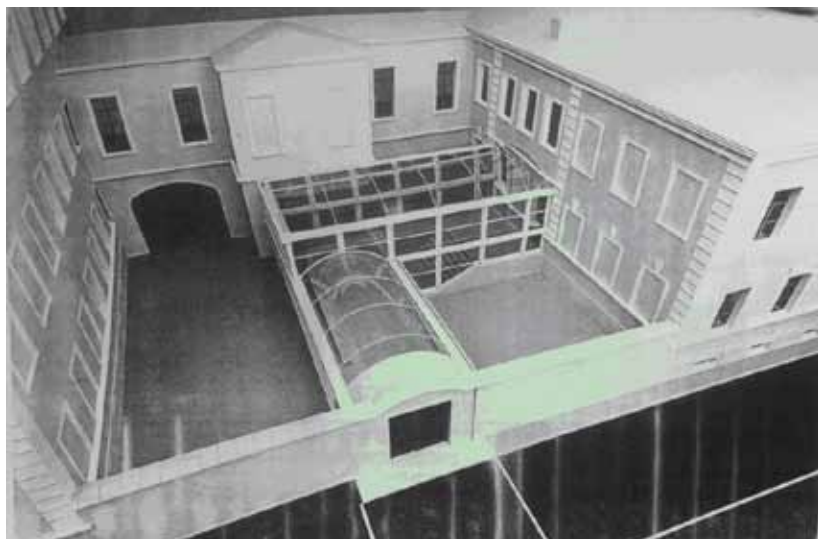
4. В Петербурге откроют реконструированные Крюковы казармы [URL]: <http://www.stroypuls.ru/news/detail.php?IDid=44703> (дата обращения 17.01.2015).

5. Исторические планы столичного города Санкт-Петербурга с 1714 по 1839 год, изданные по Высочайшему Государя Императора повелению в 1843 году. [Карты]. СПб., 1843.

6. История Императорской Российской гвардии: в 2-х ч. / Сост. И. Пушкарёвым. СПб. : [тип. Деп. Внеш. торг] 1844–1845.

7. Кириков Б. М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. СПб. : Коло, 2005.
8. *Лисовский В. Г.* Архитектура Петербурга: Три века истории. СПб. : Славия, 2004.
9. *Лисовский В. Г.* Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города. В 2 т. Т. I. Классический город. Т. II. От классики к современности. СПб. : Коло, 2009.
10. *Матвеев Б. Н.* Деконструкция архитектурного наследия. СПб. : Политехника-сервис, 2012.
11. *Орлова И.* Условия успеха: опыт комплексной реставрации при реконструкции казарм Семеновского и Егерского полков // Архитектура, реставрация, дизайн и строительство. 2007. № 2. С. 52–55.
12. *Орлова Н.* Казармы на подземной подушке // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. 4 июня.
13. *Ратников Д.* Банк лейб-гвардии // Санкт-Петербургские ведомости. 2007. 24 октября.
14. Собрание чертежей казарм инженерного ведомства в Санкт-Петербурге. 1820.
15. *Угрюмов А. И.* Военная топография старого Петербурга. Строевые части гвардии и армии. СПб. : Альфарет, 2009.
16. *Четвериков В.* «Все движется в рабочем ритме»: в частности, завершается реконструкция бывших Семеновских казарм на Загородном проспекте // Архитектура, реставрация, дизайн и строительство. 2007. № 2. [URL]: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/34/index.htm> (дата обращения 17.01.2015).
17. *Штейнгель В.* Императорская Российская Гвардия 1700–1878 : хронологические таблицы. СПб., 1878.





< 1. Приспособление здания солдатских казарм  
Семеновского и Егерского полков  
(Санкт-Петербург, Загородный пр., д. 46, лит. Б, корп. 2)  
Интерьеры центральной галереи после реконструкции

< 2. Приспособление здания солдатских казарм  
Семеновского и Егерского полков  
(Санкт-Петербург, Загородный пр., д. 46, лит. Б, корп. 2)  
Застройка курдонера со двора  
Фото 2010 г.

3. Проект-концепция входной группы  
административно-офисного здания ОАО «Банк „Александровский“»,  
(Санкт-Петербург, Загородный пр., д. 46, лит. Б, корп. 2)  
ООО «Квадрат». 2006 г.

**Исследование монументальной живописи  
в Останкинском дворце-театре.  
Проблемы ее сохранения**

В конце XVIII в. у графа Николая Петровича Шереметева было четыре действующих театра, но лучшим современники признавали Останкинский, который сохранился до наших дней. Театр-дворец в Останкине построен в конце XVIII в. Николаем Петровичем Шереметевым по лучшим образцам европейских театров, с использованием проектов талантливейших архитекторов, лучшими крепостными и вольными мастерами. Театр посещали российские императоры Павел I, Александр I, Александр II, польский король Станислав Понятовский, иностранные министры, аристократия и представители высшего света из Петербурга и Москвы. Поистине уникальный театр эпохи классицизма, единственный в России, в котором сохранилось подлинное театральное помещение с его декором, монументальной живописью, сценой, зрительным залом и уникальной сценической деревянной машинерией XVIII в., реставрируется с 1930-х гг. по настоящее время, однако до сих пор находится в неудовлетворительном состоянии и продолжает разрушаться. Все сохранившиеся до наших дней европейские театры XVIII в., среди которых Королевский театр в Версале, Дроттнинг-хольмский театр в Швеции, театр в Чешском Крумлове, уже отреставрированы и функционируют как театры-музеи. Доступ же в Останкинский дворец для посетителей практически закрыт, что

приводит к выпадению этого исключительного объекта из мирового культурного пространства по причине аварийного технического состояния.

В настоящее время дворец-театр Н. П. Шереметева находится в начале масштабной научной реставрации. За последние два года в театре проведены комплексные научные исследования, разработан проект реставрации и приспособления к эксплуатации.

В 2014 г. были проведены натурные исследования и выполнены противоаварийные работы по четырём плафонам, находящимся в наиболее аварийном техническом состоянии.

Ансамбль усадьбы Останкино начал складываться с середины XVI в. На протяжении столетий Останкино сменило нескольких владельцев, предпоследними (с 1620 по 1743 г.) были князья Черкасские. После женитьбы Петра Борисовича Шереметева на княжне Варваре Алексеевне Черкасской в 1743 г. с. Останкино в качестве приданого перешло во владения графа Шереметева [8]. Подлинный же расцвет усадьбы Останкино (когда и был построен театр на ее территории) произошел в конце XVIII в. и связан с именем графа Николая Петровича Шереметева, образованнейшего и богатейшего человека своего времени, выдающегося знатока и ценителя театра, коллекционера произведений искусства.

Дворец-театр строился в период с 1792 по 1798 г. При его сооружении использовались проекты зодчих конца XVIII в. – В. Ф. Бренны, И. Е. Старова. Непосредственное наблюдение за работами и реализацией проектов в Останкино осуществляли крепостные архитекторы А. Миронов, Г. Дикушин, П. Аргунов. В проектировании Останкинского театра также участвовали выдающиеся московские архитекторы – Ф. Кампорези, К. Бланк, Е. Назаров.

На первом этапе строительства, с января 1792 г. по июль 1795 г., были возведены здание театра по проекту А. Миронова (сценическая коробка, зрительный зал, «генеральная ложа» с двумя парадными лестницами по сторонам), проходные галереи, спроектированные Ф. Кампорези, который также разработал общую планировку здания, отделку его фасадов, украшение здания

куполом-белvedereм, и Египетский и Итальянский павильоны по проекту Г. Дикушина; для внешнего и внутреннего оформления павильонов использовались чертежи В. Бренны. В 1793 г. была осуществлена переделка театра (зрительный зал, ранее полукруглый, принял форму овала), возможно, по чертежам И. Старова. Для оформления театрального пространства во время бала были использованы чертежи В. Бренны. Новое оформление фасадов здания в связи с переделкой зрительного зала выполнено, вероятнее всего, по проекту И. Старова [8]. Фасады здания получили трехчастное деление с центральным шестиколонным портиком и двумя ризалитами. 22 июля 1795 г. на сцене Останкинского театра состоялась первая постановка – «Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила», а вторая последовала месяц спустя.

С 1796 г. начался второй этап строительства. В 1796–1797 гг. с южной стороны был пристроен двухэтажный вестибюль с правыми и левыми сенцами, анфилада парадных залов. К Итальянскому павильону была пристроена ротонда. Вследствие переделки «генеральных лож» и Овального кабинета, расположенного под ними, появились картинная и эстампная галереи.

В 1798–1799 гг. были сделаны новые пристройки-ризалиты со стороны сада – с окнами в сад и двумя гримировочными комнатами на первом и втором этажах. В результате дворец приобрел п-образную форму. Центральный двухэтажный объем, завершенный бельведером, соединен одноэтажными галереями с двусветными павильонами со световыми фонарями. Фланкируя дворец с двух сторон, по оси павильонов расположены протяженные одноэтажные галереи, в торцах которых размещены одноэтажные флигели. Театр находится в центре дворца и окружен анфиладной системой парадных залов.

После смерти Н. П. Шереметева в 1809 г. усадьба стала приходить в упадок.

В 1812 г., в период французской оккупации Москвы, в усадьбе Останкино располагался штаб графа де Мильгама. Было повреждено, разграблено и вывезено во Францию много художественных ценностей: около 100 картин украдено, со стен и мебели содрана

тканевая обивка, уничтожены практически все театральные декорации, хранившиеся в Театральном сарае (около 300 шт.) [6], но, к счастью, сам дворец уцелел и не был сожжен.

На протяжении всего XIX в. (в 1812, 1826–1828, 1856–1867, 1876–1878, 1882–1888, 1892–1896 гг.) происходили частичные или капитальные ремонты и перестройки Дворца, так или иначе изменявшие облик его интерьеров.

Кардинальное изменение первоначального замысла Останкинского театра произошло в 1855–1856 гг. К приему императора Александра II была выполнена переделка интерьеров дворца под жилые помещения, тогда же перестроили и Театральный зал. Александр с семьей неделю прожил в Останкинском дворце, готовясь к коронации. Все изменения, внесенные в XIX в., были связаны не только с приспособлением здания для проживания, но и с необходимостью приведения в порядок обветшавших деталей интерьера.

В 1876 г. выполнялись работы по плафону сцены: живопись на потолках была полностью переписана вновь, по старому рисунку [1]. Подрамники скрепили между собой гвоздями и прикрепили к нижнему поясу ферм коваными металлическими крюками. Первоначально разборный плафон в театре превратился в стационарную, прочно скрепленную, неподвижную систему. В таком виде плафон дошел до наших дней.

Следующие серьезные изменения в истории Останкинского театра произошли в начале XX в. В 1918 г. в ходе большевистской национализации в России на территории усадьбы Останкино был организован музей творчества крепостных.

В 1930–1950-х гг. провели первые работы по исследованию и реставрации дворца с воссозданием его облика и интерьеров на конец XVIII в. Локальные реставрационные работы проводились в 1960-х, 1970-х, 1980–2000-х гг., однако они не были закончены.

В настоящее время вся живописная отделка в Останкинском дворце находится в крайне неудовлетворительном, местами аварийном состоянии. Выявлены следующие повреждения: деструкция

основы (штукатурки, холста, деревянных щитов); меление, шелушение, осыпание и утраты красочного слоя; плохая связь грунта с основой; следы от бывших многочисленных протечек с крыши; сплошные записи и прописи, поздние подклейки на поверхности красочного слоя и другие реставрационные вмешательства; микроколонии плесневых грибов; высолы и др.

Большая часть повреждений монументальной живописи вызвана отсутствием благоприятного температурно-влажностного режима в интерьерах дворца-театра. В весенне-осенние периоды во дворце зафиксирована повышенная относительная влажность воздуха, достигающая 80%, что служит идеальной средой для существования колоний различных микромицетов. Резкие колебания температуры и влажности также негативно сказываются на состоянии всего художественно-декоративного убранства [5].

Основными причинами разрушения живописи в Останкино являются (список причин сделан без приоритетов, поскольку факторы взаимосвязаны):

- а) нарушения температурно-влажностного режима;
- б) неудовлетворительное состояние кровли;
- в) деформации конструктивных частей здания;
- г) поздние вмешательства (ремонт, поновления, реставрации);
- д) естественное старение материалов с течением времени.

Все основные конструкции здания Останкинского дворца-театра деревянные, и долговечность здания целиком зависит от их сохранности, а также от условий, обеспечивающих сохранность древесины в этих конструкциях. Различные варианты организации микроклимата Останкинского дворца-театра обсуждаются давно. Уже в 1961 г. архитекторы-реставраторы Центральных научно-реставрационных мастерских рассматривали возможные способы отопления и вентиляции памятников архитектуры, в том числе была спроектирована система комбинированного водо-воздушного отопления деревянного здания Останкинского дворца-музея [7]. Однако данный проект не был реализован.

В настоящее время по-прежнему открытыми остаются вопросы о принципах сохранения дворца и его экспозиции, решаемые

музейным сообществом, реставраторами, климатологами и другими специалистами.

В Останкинском дворце первоначально действовало 35 печей и 8 каминов для отопления помещений. До начала XX в. за отопительно-вентиляционной системой следили, печи ремонтировали и переключивали, что зафиксировано в архивных документах. В настоящее время эта система не функционирует. Печи повреждены, дымоходы завалены строительным мусором и также имеют повреждения, тяга отсутствует. Воздухообмен в помещениях Останкинского дворца полностью нарушен, возможность проветривания отсутствует. В то же время происходит постоянное увлажнение основания дворца по причине отсутствия гидроизоляции фундаментов и постоянного капиллярного подсоса влаги.

Для сохранения монументальной живописи и всего художественно-декоративного убранства дворца-театра совершенно необходима оптимизация температурно-влажностного режима, являющегося неотъемлемой частью нормальных условий музейного хранения. Современная инженерная система, использующая имеющиеся во дворце дымоходные и воздушные каналы, может обеспечить оптимальные параметры воздуха, необходимые для сохранения объекта. Основная задача, которую должна решить данная система, состоит в выравнивании сезонных скачков температуры и влажности в помещениях – тем самым будет исключена возможность появления сырости и образования конденсата на внутренних поверхностях конструкций, а также многократное замораживание и оттаивание материалов декора, происходящее в зимний период.

Останкинский театр по красоте, масштабам постановки театрального процесса, инженерной мысли, сценического оснащения и другим характеристикам ни в чем не уступал ведущим европейским театрам своего времени.

Живописный плафон над сценой театра – самый сложный объект для реставрации из всех обследованных живописных плафонов в Останкино.

Декоративные росписи на центральном плафоне над сценой театра были выполнены русским вольным живописцем Иваном Сержанцевым во второй половине 1793 – начале 1794 г. клеевыми красками по холсту, натянутому на подрамники. Конструкция подвесного потолка центрального плафона состоит из 12 подрамников. Общее количество подрамников плафона над сценой, включая фриз и падуги, – около 40 шт., в боковых правой и левой галереях – 12 подрамников. Крепеж всех подрамников к фермам стропильной системы выполнен на кованых крюках, вдетых в специальные кольца, прикрепленные по углам к подрамникам.

Модель плафона для театра была отправлена в Останкино Н. П. Шереметевым из Петербурга, о чем свидетельствуют сохранившиеся в архивах повеления графа. 12 мая 1793 г. Н. П. Шереметев пишет: «При сем посылается модель плафону, который должен быть в театре у разборной галереи и разниматься должен по частям» [3]. Первоначально эти плафоны входили в состав так называемой «разборной галереи». Частями галереи являлись передвижные бумажные колонны, бутафорские расписные декорации-завесы, разборный плафон, а также щиты, закрывавшие ложи авансцены и парадиза, которые во время спектакля убирались [8]. Над плафоном сцены располагается сохранившееся до наших дней двухъярусное верхнее машинное отделение (нижнее машинное отделение, находившееся под сценой, ныне утрачено). В Описи 1837 г. приводится следующее описание театральной сцены: «На сцене для разборной галереи подвешен на железных крюках натянутый на рамы из холстины потолок расписанный плафоном разными колерами и разными фигурами, а также фриз, карниз и суфиты» [2].

Роспись потолка над центральной частью сцены представляет собой сложную декоративно-символическую композицию, использующую узнаваемые элементы «гротеска». В центре ее изображена пышно орнаментированная стилизованной растительностью большая розетка круглой формы с полуфигурами амуров. Она обрамлена орнаментом, составленным из лавровых лент, перевязанных красными тесьмами. Ленты держат на плечах две пары мифических

морских существ в мужском и женском образах (тритоны) – полуобнаженные человеческие фигуры с двумя рыбьими хвостами вместо ног. По углам центральной части росписи расположены фигуры сфинксов, над которыми в трапециевидных кессонах изображены танцующие вакханки. Поле композиции между упомянутыми основными изображениями заполнено живописным растительным орнаментом и цветочными венками с вазами на желтом фоне.

Две другие орнаментальные розетки, значительно меньших размеров, расположены у краев общего прямоугольного плафона, разделяя вытянутые прямоугольники, наполненные повторяющимся растительным орнаментом. Розетки изображены в местах подвески трех люстр над сценой.

Плафон в театре носит следы многочисленных ремонтно-реставрационных вмешательств. С лицевой стороны по холсту многочисленные подклейки из бумаги и тонкой бязи, закрывающие следы протечек, разрушений, с восполненным на них красочным слоем. Также подклейки закрывают стыки между подрамниками, щели между ними и гвозди, пробивающие живопись с лицевой стороны.

Со стороны чердака скопилось большое количество мусора на холстах, в результате чего усилились деформации основы и появились прорывы холста, в некоторых местах значительные.

К характерным повреждениям и поздним ремонтно-реставрационным вмешательствам центрального живописного плафона над сценой театра можно отнести: поверхностные загрязнения потолка и падуг; шелушение и отслаивание красочного слоя от основы; осыпание и утраты красочных слоев до грунта; многочисленные следы от бывших обширных протечек; микроколонии плесневых грибов; провисание и коробление холста с живописью (до 30 см на аварийном участке); коричневые пятна ржавчины и деформации холста от ремонтных гвоздей; отслаивающиеся поздние ремонтные, реставрационные «заклейки»; прорывы основного холста с живописью; трещины разных направлений и протяженности; деструкцию; развитие кракелюра на грунте; отставание грунта с красочным слоем от холста; высолы на поверхности живописного

слоя; реставрационные тонировки и сплошные поновления всей поверхности красочного слоя; поздние реставрационные заплаты, швы с тыльной стороны холста.

Проведенное в августе–сентябре 2014 г. сборной бригадой художников-реставраторов из Санкт-Петербурга противоаварийное укрепление на центральном живописном плафоне над сценой показало следующие результаты. Применяемый укрепляющий состав (1,5%-й водно-спиртовой раствор гидроксиметилцеллюлозы) только зафиксировал шелушащиеся и мелящиеся красочные слои. Из-за отсутствия жесткой основы, необходимой для глубокого прохождения клеевого состава через многочисленные слои краски и грунта, при укреплении адгезии с основой не произошло. Для качественной консервации необходимо обеспечить жесткую основу с тыльной и лицевой стороны холста. Техническая реализация данного условия на провисших холстах, натянутых на подрамники, и составляет основную сложность предстоящей реставрации.

В настоящее время разрабатываются несколько вариантов методик реставрации холстов на подрамниках, составляющих плафон над сценой театра. Изучаются возможности:

- выполнения работ «по месту», без демонтажа;
- проведения реставрации с частичным демонтажем отдельных частей плафона;
- демонтажа всего центрального плафона и проведения дальнейшей реставрации демонтированных холстов и подрамников в реставрационных мастерских вне объекта «Останкино»;
- демонтажа плафона и его реставрации «по месту», в помещении театра.

Каждый из этих возможных способов ведения работ имеет свои преимущества и недостатки.

Решение о выборе реставрационного метода будет приниматься на Федеральном научно-методическом совете при Министерстве культуры РФ.

В росписи Останкинского дворца-театра участвовали итальянские художники-декораторы Феррари, Валезини, Дж.-Б. Скотти, П. Гонзаго и др. Валезини был приглашен для росписи потолка

в партере театра. В июне 1793 г. Шереметев писал: «В Останкове в большом доме в партере для письма блафону, который будет писать Валезиний, заготовить подмости, а рисунок придется отсюда (из Петербурга. – М. Г.)» [4]. За работу ему Шереметев был должен. В 1794 г. он делает распоряжение: «Выдать живописцу Валезинию долгу 500 р.».

Плафон над зрительным залом театра имеет основой дощатый щит (дека). Доски разного размера. Между ними щели до 0,5–1,5 см. Они образуют неглубокий купол. В центральной части плафона расположен люк круглой формы, состоящий из двух равных частей.

В настоящее время подлинная авторская живопись конца XVIII в. находится под несколькими слоями поздних поновлений. На первоначальную живопись наклеены газеты, которые в печатных отрывках датируются 1873–1875 гг. Очевидно, они были наклеены во время ремонта, производившегося во дворце в 1876 г. В местах прорывов, утрат газет, на самой деке просматриваются фрагменты первоначальной клеевой росписи, выполненной непосредственно по доскам с тонким слоем грунта. На газеты, в свою очередь, наклеена бумага. По бумаге выполнена роспись в клеевой технике. Зондажные раскрытия показывают прекрасную авторскую живопись, сильно отличающуюся искусным мастерством исполнения, цветовым решением и рисунком от записей.

Купол украшен орнаментальной росписью. В центре большая розетка синего цвета, вокруг нее растительный орнамент; изображены композиции с осетрами, масками, гроздьями винограда. На фризе западной стены – фамильный герб графов Шереметевых, поддерживаемый драконами (гиппокампусами). Девиз рода Шереметевых: «Бог сохраняет все». Вокруг купольной части расположена галерея парадиза с окнами с арочным завершением. Закладки на них двухчастные (гризайлевые грифоны).

Техническое состояние плафона неудовлетворительное. Стыки досок при последней консервации 2005 г. заклеены микалентной бумагой [9]. Множественные вновь образовавшиеся разрывы бумаги свидетельствуют о подвижности конструкции плафона. Верхний

слой живописи, выполненный на бумаге, неоднороден – состоит из кусков разного размера. Бумага отклеивается, причем в некоторых местах с первоначальным красочным слоем; наблюдаются многочисленные пожелтения бумаги. На поверхности плафона имеются вздутия – отставания бумаги в виде пузырей, а также полное отставание листов от основы. Наблюдается повсеместное поверхностное загрязнение. С северо-западной стороны купола – следы протечек. Красочный слой деформирован и осыпается.

Подводя итоги, можно заключить, что основной причиной повреждений монументальной живописи в интерьерах Останкинского дворца-театра является комплекс факторов, связанных с нарушениями температурно-влажностного режима.

Анализ архивных документов из фондов Музея-усадьбы Останкино и предварительное натурное обследование живописи показали, что живопись во дворце много раз поновлялась и реставрировалась, в результате чего первоначальный рисунок и авторское колористическое решение плафонов значительно искажены. Проведенные исследования показывают удовлетворительную сохранность раскрытых фрагментов на плафоне зрительного зала, что свидетельствует о возможности раскрытия авторской живописи от поздних наслоений.

Для сохранения отреставрированной живописи и всей другой художественно-декоративной отделки интерьеров Останкинского дворца-театра необходимо создание стабильных климатических условий хранения. Добиться этого возможно с помощью современной климатической инженерной системы, которая обеспечит оптимальные параметры воздуха, используя существующие во дворце дымоходные и воздушные каналы.

Натурные исследования до настоящего времени еще не завершены и будут продолжены.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. НА ММУО. Инв. 101.
2. НА ММУО. Описание дворца 1837 г. ПИ № 2999.
3. НА ММУО. Повеление Н. П. Шереметева № 42 от 12.05.1793. Инв. № 352. Л. 43.

4. НА ММУО. Повеление Н. П. Шереметева № 48 от 02.06.1793. Инв. № 352. Л. 47.

5. *Губаренко М. Я.* Влияние температурно-влажностного режима на состояние живописи в интерьерах дворца-театра в Останкино и необходимость устройства современной инженерной системы для ее сохранения // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2014. № 21.

6. *Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. Издание Останкинского дворца-музея. М., 1944.

7. Методика реставрации памятников архитектуры (пособие для архитекторов-реставраторов). Академия строительства и архитектуры СССР. Институт теории и истории архитектуры и строительной техники и Центральные научно-реставрационные мастерские. М., 1961.

8. Останкинский театр: предварительные технологические исследования. Историко-архивные изыскания по истории проектирования, строительства и дальнейших ремонтов и реставраций дворца, на основании материалов, предоставленных ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба Останкино». Т. 2. Историческая справка. Кн. 2. Помещения центральной части дворца-театра. СПб., 2013. 202 с.

9. Отчет о проведении противоаварийных работ по реставрации плафона и капителей зрительного зала театра памятника архитектуры XVIII в. дворца-музея Останкино. М. : МНРХУ, 2005.



1. Музей-усадьба Останкино. Москва  
Плафон над сценой дворца-театра



2. Музей-усадьба Останкино. Плафон над зрительным залом дворца-театра. Фрагмент



3. Крепление плафона со стороны чердака

**Н. Г. Дружинкина**  
*ЛГУ имени А. С. Пушкина,  
Московский филиал*

**Из истории коллекционирования  
в России XVIII–XX вв.:  
коллекционирование как презентация  
и самопрезентация**

История пополнения частных коллекций, презентация и самопрезентация их в рамках историко-культурного процесса позволяют выделить основные тенденции собирательской деятельности представителей разных сословий. Нацеленность владельцев на определенный результат в подаче материала (экспонатов), равно как и привлечение специалистов узкого профиля (от ученых до служащих торговых контор по скупке и сбыту антикварных вещей) для решения важных проблем или для получения консультаций, позволяет свидетельствовать о презентации и самопрезентации их личных интересов и эстетических вкусов. Широкая панорама деятельности, круг общения, увлеченность и вовлеченность в художественную среду выявляют не только мотивы и мотивации, но и принципы составления коллекций, сопряженные подчас с «философией жизнестроительства», особенностями художественного сознания эпохи, страны, региона, провинциального города. Коллекционирование свидетельствует об уровне развития социально-экономических отношений, рынка произведений искусства. «А. Н. Дьячков определяет коллекционирование как „целенаправленное собирательство, в основе

которого лежит особого рода интерес к предметам окружающего мира“. В. П. Грицкевич выделил комплекс мотиваций коллекционирования: сакральную, экономическую, социального престижа, как доказательства родства с легендарными предками, патриотического характера. По его мнению, архивы, библиотеки, коллекции служат закреплению связей между людьми, собирательство служит средством возбуждения любознательности, исследовательской деятельности, эстетического переживания» [цит. по: 8, с. 5]. В деле составления собраний произведений искусства на первый план выходит личность, будь то Петр I, П. П. Семенов-Тянь-Шанский, П. М. Третьяков, И. С. Остроухов, А. Н. Бенуа, Г. И. Костаки, В. Г. Дулова, И. Г. Мямлин и многие другие (список можно множить). От царедворцев и влиятельных лиц страсть коллекционирования передалась дворянству, по мере укрепления экономических позиций перешла к купечеству, а затем в конце XIX – начале XX в. захлестнула и широкие слои населения, продолжала существовать в советский период и с новой силой вспыхнула в современной России. Расширилась и география коллекционирования. Например, известность в конце XIX – начале XX в. получили универсальные по составу собрания инженера, краеведа и археолога Н. Ф. Романченко, председателя Императорской Археологической комиссии графа А. А. Бобринского (Санкт-Петербург), а также домашние «музеи» предпринимателя, академика живописи М. П. Боткина (Санкт-Петербург), сахарозаводчика Б. И. Ханенко (Киев и Санкт-Петербург), предпринимателя Д. Г. Бурылина (Иваново-Вознесенск), купца Ф. М. Плюшкина (Псков) и многих других. В XVIII – начале XIX в. коллекционировали главным образом произведения западноевропейских мастеров. Перелом происходит во второй половине XIX в. Пример подает Александр III, обративший внимание на развитие национальной реалистической школы живописи.

Купечество чаще всего отдавало предпочтение народному искусству, иконописи. Купцы собирали и дарили в церкви необходимые вещи [2, л. 10, 13]. На основании «Ведомости» «О пожертвованиях в пользу церквей Санкт-Петербургской епархии,

поступивших в течении Майской трети 1843 г.» [2, л. 14] можно установить следующее: 1-й гильдии купеческая жена Александра Гаврилова Костылева пожертвовала в Санкт-Петербургскую Пантелеимоновскую церковь большое Евангелие серебряное вызолоченное чеканной работы с финифтяными образами, украшенными французскими стразами с изображением на нижней доске Святого Пантелеимона ценой в 1700 руб. ассигнациями». Примеры можно множить [3, л. 5–5 об]. Церкви наполнялись уникальными предметами [4, л. 222]<sup>1</sup> и имели благолепный вид.

«Церковные Ведомости» № 50 за 1903 г. напечатали Определение Святейшего синода от 31 октября – 26 ноября 1903 г. за № 5292 о доставлении в управление Музея императора Александра III сведений о предметах церковно-археологического характера.

По указу его императорского величества «Святейший Правительственный Синод слушали предложенное Обер-прокурором К. П. Победоносцевым от 23 октября 1903 г. за № 9176 отношение Товарища Управляющего Русским Музеем о содействии к доставлению в Управление музея сведений об имеющихся во многих епархиях при церквях предметах церковно-археологического характера и разрешено ознакомиться с ними хранителю музея для доклада Совету музея» [4, л. 4].

Великий князь Георгий Михайлович просил содействовать доставлению в управление музея сведений о церковно-археологических предметах. Синод поддержал эти намерения и приказал предписать указами благочинным церквей и монастырей епархии доносить Консистории памятники церковной древности – утварные и ризничные вещи, книги, рукописи и пр.

Например, согласно рапортам, в Красносельской Троицкой церкви икона святого Симеона Богоприимца с предвечным Младенцем в среброзлащенной ризе с таковым же венчиком, украшенным золотым перстнем, который осыпан бриллиантами и мелкими розами «поступила в церковь по повелению Императора Павла I, данному 15 мая 1800 г., золотой перстень с большим изумрудом, окруженный бриллиантами и розами, пожертвован императрицей Марией Федоровной 26 августа 1802 г.» [4, л. 215].

Храмы-музеи, как и дворцы-музеи, памятники-музеи, усадьбы-музеи, со второй половины XIX в. становятся предметом исследования ученых, деятелей культуры: А. В. Бакушинского, И. Э. Грабаря, В. В. Суслова, Н. П. Кондакова, П. А. Флоренского и др., которые подчеркивали настоятельную необходимость всестороннего изучения и сохранения их исторической целостности, интерьеров и экстерьеров. Появление на протяжении XIX в. мемориальных храмов-памятников позволяло решить задачи хранения и репрезентации образцов православной культуры, подстегивало коллекционерские устремления, антикварный азарт.

И сегодня храм-музей не просто призван обеспечивать наглядность в образовательном процессе, но способствует воцерковлению населения, обеспечивая преемственность традиционных культурных связей.

Как известно, становление и развитие антикварного рынка в России в XVIII–XIX вв. по нарастающей способствовало увеличению объемов коллекционирования, пополнению музейных фондов. Расширение социальной базы коллекционеров за счет представителей купечества, буржуазии, третьего сословия России, исследователей в научных и учебных целях предопределило многообразие и разнообразие коллекционерских устремлений, состав собраний, в которых антикварные церковные принадлежности пользуются особым спросом и популярностью.

Коллекционеры могли задавать стиль эпохи через демонстрацию своих собраний, формируя определенные представления и ценности, в чем-то угадывая траекторию движения в узко заданной профессиональной среде или в широкой перспективе общественного развития. Коллекционирование становилось примером, достойным подражания.

Коллекционирование сопрягалось с благотворительностью, поскольку служило источником помощи мастерам искусства и науки, а также коллекционные предметы становились объектами дарения.

В пореформенной России интенсивнее происходит процесс перехода частных собраний в категорию музейных. Особая группа

коллекционеров – это представители делового мира и творческих профессий, интеллигенции (например, В. М. Васнецов, А. П. Бахрушин, князь С. А. Щербатов, И. Л. Силин и др.). Презентация нравов, жизненной позиции – подвига во имя процветания искусства – требовала жертвенного отношения к самому себе, прежде всего выявляла роль заказчика и исполнителя, хранителя художественных ценностей. История коллекционирования в России XVIII–XX в. подтверждает это. Выделяют несколько этапов коллекционирования, совпадающих, как правило, с исторической периодизацией. Согласно И. В. Саверкиной, история российского частного коллекционирования делится на следующие периоды: петровское время, послепетровское время, эпоха Просвещения, александровская эпоха (1-я четверть XIX в.), николаевская эпоха (вторая четверть XIX в.), пореформенная эпоха (2-я половина XIX в.) и коллекционирование Серебряного века (конец XIX – начало XX в.) [7, с. 3]. Безусловно, в советский период во время нэпа, в связи с действующим антикварным рынком и поощрением частной собственности существовали благоприятные условия для развития коллекционирования, но постепенно сфера и возможности сворачиваются и ограничиваются. Новый импульс коллекционирование обрело в современной России.

Конечно, интерес к собирательству был связан с семейными традициями (например, семья Бенуа), коммерческим расчетом (например, Щукины, Морозовы), с условиями жизни и деятельности (дипломатическая карьера Н. Н. Демидова, Д. П. Татищева, А. П. Базилевского), но прежде всего он был продиктован любовью к искусству.

Частные коллекции составлялись за счет приобретений и даров, наследства. Так, после кончины митрополита Санкт-Петербургского Антония (Вадковского) 2 ноября 1912 г. комиссия составляла опись движимого имущества усопшего. Согласно журналу от 6 ноября 1912 г., там значились уникальные предметы антиквариата, в том числе много золотых панагий<sup>2</sup>. Согласно Журналу по описи имущества, в коллекции митрополита Антония находились иконы и церковная утварь [1, л. 50–51].

Таким образом, о коллекционерских устремлениях владельцев свидетельствуют завещания, благодаря которым можно узнать дальнейшую судьбу вещей покойного.

«Среди специализированных собраний следует выделить прежде всего собрания иконописи И. С. Остроухова, С. П. Рябушинского, кн. С. А. Щербатова, антикваров Н. М. Постникова, И. Л. Силина, художника В. М. Васнецова, коллекции рукописей Е. В. Барсова, И. Е. Забелина, коллекцию фарфора А. В. Морозова, мебели – В. О. Гиршмана, нумизматическую коллекцию П. В. Зубова» [8]. Коллекционирование русской старины способствовало ее сохранению. Так, в Петербурге в конце XIX – начале XX в. предметы национального стиля коллекционировали вел. кн. Николай Михайлович, Н. П. Лихачев, С. П. Виноградов, А. Н. Бенуа, В. А. Дашков, П. Я. Дашков, М. П. Фабрициус, Ю. Э. Озаровский и др. Известны также собрания кн. М. К. Тенишевой в Смоленске, О. Н. Терещенко, В. Н. Ханенко в Киеве, музей украинских древностей В. Тарновского в Чернигове и др. [8, с. 5]. Мода и увлечение всем «русским» диктовались и устремлениями стиля модерн.

Тогда же появляются и комплексные собрания как совокупность нескольких специализированных собраний – музей П. И. Щукина, собрание А. П. Бахрушина, Н. М. Миронова, Н. Л. Шабельской.

Презентация в данном случае проявляется как описание произведения искусства, его содержания, стиля с просветительскими целями. Презентация связана с систематизацией, научной каталогизацией и экспонированием собраний.

Коллекционирование всегда сопровождалось приобретением альбомов, каталогов, книг, справочников. История коллекционирования представляет нам целый ряд возможных форм презентации собраний искусства (афиши выставок, каталоги, газетные и журнальные рубрики, рекламные листовки, открытки и т. д.), формирующих имидж владельца, галериста, художника-творца, бренд компании, статус музея. Л. Ю. Савинская справедливо писала о коллекционировании в России второй половины XVIII – первой трети XIX в.: «Коллекционирование произведений фран-

цузской живописи сопровождалось и дополнялось приобретением альбомов, репродукционных гравюр, каталогов и книг – эстетических трактатов и критических статей. Библиотеки известных собирателей – М. П. Голицына, Н. П. Шереметева, А. С. Власова, Н. Б. Юсупова – имели обширные разделы по искусству. Книги, представленные в них, раскрывают круг теоретических интересов коллекционеров, которые пользовались жизнеописаниями художников, каталогами собраний, справочниками. В основном это были издания французских авторов Р. де Пиля, А. Фелисьена, Ж. Декана, Д. Дидро, П.-М. Го де Сен-Жермена, Ш. Ландона, Д.-Д. Аржанвиля. Ведущая роль в формировании вкуса и принципов восприятия русских коллекционеров принадлежала французской эстетической мысли, прежде всего эстетике классицизма, которая воспринималась в качестве теории, наиболее полно выражающей смысл художественного произведения: она в значительной мере влияла на формирование представления об идеале прекрасного, на создание теоретической модели европейского искусства» [6, с. 10]. Коллекционирование способно было задать образ жизни, стиль, моду, эстетику впечатления. В XVIII в. сформировались основные типы каталогов: текстовые – аукционные, лотерей и иллюстрированные – собрания репродукционных гравюр. Большой популярностью пользовались каталоги-книги. Кстати, А. С. Строганов в 1793 г. в России положил начало каталогизации и публикации русских частных коллекций. Состоялись показы коллекций. В 1800-е гг. появились каталоги-книги крупнейших национальных собраний: Эрмитажной галереи (1805–1807), Строгановской галереи (1807). Каталог Оружейной палаты остался незавершенным (1807). Сложилась и приемы экспонирования живописных произведений через создание специальных залов-хранилищ и картинных галерей (Павловск, Останкино). Использовались жилые интерьеры и гостиные, в которых развешивались картины, свидетельствовавшие о вкусах хозяина. Появились и специальные ассамблеи картин. Например, во дворце Безбородко была устроена Парадная спальня, украшенная пейзажами Ж. Верне.

Так, история отечественного коллекционирования предстает и как история общественного представления инновационных созданий, предметов искусства, и как акт самовыражения в своей сословной или профессиональной среде, что важно в любую эпоху. Происходит определенное позиционирование своей личности перед группой других людей и в качестве самоутверждения перед всеми и каждым. С появлением современных технологий, новых возможностей визуализации сегодня расширяется сеть презентаций средствами Интернета<sup>3</sup>, что небывало актуализирует саму тему коллекционирования и сохранения памятников искусства, а также выполняет просветительскую миссию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Особенно много ценных предметов находилось в Новоладожском Николаевском соборе: Евангелия XVII в., например, «Евангелие, напечатанное 2 августа 1694 г. в г. Москве при царях Иоанне и Петре Алексеевичах с благословения Патриарха Адриана. Переплет обложен бархатом. На лицевой доске пять медных золоченых изображений: по спереди – сидящего Иисуса Христа с предстоящими и четырех евангелистов. Обратная доска без украшений. Длина Евангелия 7 вершков, ширина 4½ вершков» и мн. др. [см.: 4, л. 222, 224].

<sup>2</sup> Среди них:

«1. Золотая панагия с такою же цепью «Коронационная» усыпанная сапфирами крупными семь и мелкими бриллиантами овальной формы накладные (1000 р.).

2. Панагия золотая с такою же цепью подаренная графом Сергеем Шереметевым с двумя крупными жемчужинами, двумя крупными аметистами, двумя крупными сапфирами, четырьмя мелкими рубинами и рубиновой оправой по изображению Божьей Матери (в 750 р.).

3. Панагия высочайше пожалованная в память рождения его высочества наследника цесаревича золотая с такою же цепью с семью крупными аметистами, оправленными бриллиантами, на которых аметистах выгравированы лики четырех евангелистов, в середине образ Спасителя вверху Всевидящее око в бриллиантовом сиянии, внизу херувим головка (в 2000 р.).

4. «Высочайше пожалованная ее императорским величеством императрицей Марией Федоровной золотая панагия с такою же цепью с изо-

бражением Спасителя с оправой из двенадцати сапфиров, четырех крупных жемчугов и тремя крупными рубинами осыпанные бриллиантами (в 750 р.)» [1] и мн. др.

<sup>3</sup> Чем мы и воспользовались, сделав цикл передач (по 45 мин. каждая) на СГУ ТВ (Первом Образовательном канале) «Из истории коллекционирования в России XVIII – XX вв.» по следующим темам:

1. Вводная лекция: Особенности коллекционирования в России XVIII–XX вв.
2. Коллекционирование петровского времени.
3. Дворянские коллекции.
4. Коллекционирование в середине – второй половине XVIII в.
5. Коллекционирование в начале XIX в.
6. Коллекционирование во второй половине XIX в.
7. Купеческое собирательство.
8. Знаточество в России.
9. Коллекционирование в конце XIX – начале XX в.
10. Щукины – коллекционеры.
11. Коллекционирование в советский период.
12. Коллекционеры XX в.
13. Восточные коллекции.
14. Особенности формирования коллекций западноевропейских музеев.

См. эфир с 12 сентября 2014 г.: [9].

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА. Ф. № 796. Оп. 194. Д. 1379.
2. ЦГИА СПб. Ф. № 19. Оп. 35. Д. 61.
3. ЦГИА СПб. Ф. № 19. Оп. 50. Ед. хр. 844.
4. ЦГИА СПб. Ф. № 19. Оп. 95. Д. 1.
5. *Саверкина И. В.* История частного коллекционирования в России // Учеб. пособие. СПб. : СПбГУКИ., 2006.
6. *Савинская Л. Ю.* Коллекционирование французской живописи в России второй половины XVIII – первой трети XIX в. (на материале частных коллекций). М. : МГУ, 1991.
7. *Серебрякова Н. Ю.* Частное коллекционирование в художественной жизни России 1900–1910-х гг.: Петербургские коллекции Н. Д. Ермакова и С. П. Крачковского (опыт реконструкции) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2007.

8. *Шлаева И. В.* Частное коллекционирование предметов русской старины как фактор сохранения культурного наследия (конец XIX – начало XX в.) : автореф. дис. ... канд. истор. наук. М. : МГУ, 2000.

9. 1-й Образовательный общероссийский канал : сетевое издание «Телекомпания СГУ ТВ». [URL]: <http://www.sgutv.ru/programs.htm>.



1



2



3



4

1. Император Александр III
2. Николай Павлович Рябушинский
3. Игорь Эммануилович Грабарь
4. Сергей Сергеевич Боткин



5



6



7



8

5. Михаил Сергеевич Боткин
6. Федор Михайлович Плюшкин
7. Альфред Александрович Парланд
8. Митрополит Антоний (Вадковский)



9. Красносельская Троицкая церковь

10. Пантелеимоновская церковь в Санкт-Петербурге

## **Метод ИК-спектрального анализа в исследовании произведений искусства и исторических документов<sup>1</sup>**

Датирование произведений искусства, а также исторических документов является краеугольным камнем в их атрибуции. Это актуально как для музейных исследований, так и для антикварного рынка. Вопросы: «когда это было сделано?» и «из каких материалов это было сделано?» наиболее востребованы экспертами сегодня и будут востребованы еще долгое время, поскольку по материалам, которые применялись при изготовлении предмета, можно его датировать.

На антикварном рынке подделки и имитации встречаются не только среди живописных и графических произведений. Историки делают довольно смелые заявления о подделках исторических рукописных источников, хорошо знакомых историкам-соотечественникам<sup>2</sup> [7], а также других рукописных источников, тем более что такие прецеденты уже случались в истории (Краледворская и Зеленогорская рукописи) [6, с. 5–7].

На сегодняшний день только комплексное исследование произведений искусства и объектов культуры может дать полноценное знание о его подлинности или фальсификации, времени его происхождения и предполагаемом месте исполнения.

Одним из экспресс-методов химиоанализа, входящего в комплекс таких исследований, является ИК-спектроскопия. Когда инфракрасное излучение с широким спектром частот проходит через пробу,

некоторые частоты поглощаются, в то время как прочие пропускаются без поглощения. Поглощенные частоты соответствуют собственным (резонансным) частотам молекулы либо целочисленному кратному этих частот, которые отражаются в виде линии пиков поглощения ИК-излучения на частотной шкале. Сравнивая спектр образца со спектрами из библиотеки, составленной самим пользователем либо приобретенной в готовом виде, можно идентифицировать вещество. В настоящее время спектральный поиск ведется с помощью компьютерных программ. В этом заключается основной принцип действия метода ИК-спектроскопии.

Разделение инфракрасного спектра на область выше  $1500\text{ см}^{-1}$  и менее этого предела разграничивает его на полосы поглощения, которые могут быть отнесены к функциональным группам (выше  $1500\text{ см}^{-1}$ ) и тех, которые характеризуют молекулу как целое (менее  $1500\text{ см}^{-1}$ ). Эта область, наиболее важная для подавляющего большинства анализов веществ, в зарубежной научной литературе называется областью «отпечатков пальцев». Область «отпечатков пальцев» используется для установления идентичности вещества с эталонным образцом, поскольку двух абсолютно одинаковых спектров в этой области не существует. Эта особенность метода позволяет говорить о достаточно высокой степени правильности идентификации исследуемого вещества в спектрометрии [9, р. 87–91].

Большинство ИК-спектрометров регистрируют спектры в линейной шкале интенсивности пропускания и в линейной шкале волновых чисел (волновое число =  $1/\lambda$  [ $\text{см}^{-1}$ ]). Поэтому главные характеристики спектра состоят в частоте ( $\nu$ ), общей форме полосы спектра и его интенсивности ( $\lambda$  – длина волны). Они уникальны для каждой отдельной молекулы и материала.

Частота – число электромагнитных колебаний в секунду. Единицей измерения ее является герц ( $1\text{ Гц} = 1\text{ см}^{-1}$ ). Частота группы реагирует на поглощение в определенном частотном диапазоне (шкала волновых чисел).

Форма спектров определенных групп веществ дает информацию о чистоте материала. Все поглотительные пики одного вещества по своей природе симметричны в форме, напоминая нормальную

кривую нормального распределения, с пиковым максимумом и равняются на каждой стороне (то есть выглядят как равносторонние узкие пики). Отклонения в симметрии группы, такие как небольшие «плечи» или необычные «хвосты», указывают на присутствие накладывающейся группы. Присутствие асимметричных групп может также указать на то, что образец – смесь или был изменен (например, окислением). Теоретически нормальная форма пика определенного химического вещества очень остра.

Длина волны ( $\lambda$ ) – минимальное расстояние между точками, колебания в которых происходят в одной фазе. Относительная интенсивность группы, по сравнению с другими группами в спектре, предоставляет информацию о сумме (интенсивность) и типе (форма пика) определенной функциональной группы, существующей в молекуле. Из трех признаков группы интенсивность, скорее всего, покажет отклонения, связанные с типовой подготовкой.

Эти три признака определяют каждую группу в спектре. Любые два идентичных образца, созданные при идентичных условиях, произведут идентичные спектры. Любое расхождение (в частоте группы, форме или интенсивности) между этими двумя спектрами указывает на различие между двумя образцами. Часто бывает так, что полосы перекрываются и затрудняют однозначное отнесение локализованных колебаний ниже  $1500 \text{ см}^{-1}$  из-за наличия в составе проб некоторого числа примесей, провоцирующих появление составных частот. Это осложняет интерпретацию спектра [2, с. 140–143].

Визуальная экспертиза спектра включает прямое «человеческое» сравнение типового спектра, чтобы сослаться на библиотеку известных материалов. Процедура визуального распознавания формы спектральных образов очень важна, потому что она обеспечивает определенную идентификацию. Нередко случается, что различия между спектрами схожих составов довольно небольшие. Время, необходимое для интерпретации образцов, может быть существенно уменьшено, если согласовать полученные данные с другими физическими характеристиками исследуемого образца.

В качестве примера успешного применения ИК-спектromетрии в атрибуции произведений искусства приведем исследование по опре-

делению особенностей ультрамаринового пигмента в картине Тициана Вечелио «Венера и Адонис» (Музей Гетти, Лос-Анджелес), описанное в книге «Infrared Spectroscopy in Conservation Science» (1999). Голубой ультрамарин – один из старейших пигментов, применявшихся в живописи, он же сульфосиликат алюминия. В определенных количествах этот пигмент содержит кремний (от 17,7 до 19,3%), а также серу (от 7,7 до 14,2%). Натуральный пигмент ультрамарина содержится в ляпислазури, или «лазорево́м камне», добывавшемся вручную, залежи которого есть в Сибири, Тибете, Китае, Чили [5].

В атрибутируемой работе Тициана при плановом анализе на ИК-спектрометре среди характерных пиков спектра ультрамарина был обнаружен дополнительный пик интенсивности в функциональной группе этого пигмента, в диапазоне  $2340\text{ см}^{-1}$ , который не исчезал при повторном сканировании пробы. Последующие исследования проб того же цвета на картинах «Представление во храме» А. Мантеньи (Государственный музей в Берлине) и «Мадонна с Младенцем» А. Мантеньи (Академия Каррара, Бергамо) показали такие же результаты. В первую очередь подозрение пало на присутствие в краске примеси прусской сини ( $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ ) из группы железисто-синеродистых пигментов, которая была получена только в 1704 г.

В результате было выяснено, что небольшой пик поглощения находится вблизи  $2100\text{ см}^{-1}$ , где находится полоса поглощения цианогруппы. Наиболее близкими пиками поглощения были кобальтосиняная ( $2010\text{ см}^{-1}$ ) и прусская голубая ( $2090\text{ см}^{-1}$ ). Последующий анализ выявил сходные спектры на картинах XV и XVI вв. в области синего цвета. Были сделаны съемки более 30 проб с произведений этого времени, которые позволили выявить отсутствие этого поглотительного пика на пробах ультрамарина из Сибири, Чили и искусственного ультрамарина. Но этот пик неизменно появлялся на картинах, где использовалась натуральная ляпислазурь, полученная в горном Бадахшане (Афганистане), знаменитом своими лазуритовыми копями, где наблюдается высокая концентрация кальция и серы, и содалитными минералами, одним из которых является лазурит. Исходя из этого, наиболее вероятно, что именно сера производит уникальное поглощение в диапазоне

2340 см<sup>-1</sup>. Пигмент из бадахшанской ляпис-лазури более остальных ценился европейцами за его яркость [9, р. 134–138].

В личном практическом опыте исследования метод ИК-спектроскопии был использован для изучения химического состава чернил немецких рукописей конца XV – XVI в.

С XIII (возможно, гораздо ранее) по XVIII в. для письма использовали железо-галловые чернила, которые изготавливались путем смешивания железного купороса с экстрактом чернильных орешков. На воздухе это соединение окисляется и превращается в галлотаннат железа III, приобретая черный цвет и несмываемые свойства.

Из-за использования в рецептуре чернил дополнительных неочищенных материалов природного происхождения их состав имеет различные количества основных и сторонних компонентов. Поэтому анализ состава позволяет уточнять характеристики чернил и определить хронологию их использования.

Исследование манускриптов конца XV – XVI вв., происходящих из архивного источника и имеющих единое место происхождения (г. Аугсбург)<sup>3</sup>, позволяет установить, меняется ли состав чернил, есть ли какие-либо неизвестные вещества, применявшиеся в этот период.

Поскольку чернила представляют собой сложные смеси органических соединений (помимо танинов), основными компонентами которых являются природные красители, методики исследования состава чернил должны включать современные методы химического анализа, позволяющие определить природу компонентов чернильного состава. Из данных зарубежной научной литературы известно, что при анализе и исследовании чернил как наиболее пригодный для разделения на составляющие компоненты используется метод ИК-Фурье-спектроскопии, часто дополняемый другими спектральными методами. ИК-Фурье-спектрометр ФТ-801 с приставкой в виде цифрового бинокулярного микроскопа «Микран-2» имеется в составе аналитического оборудования Лаборатории художественных практик и музейных технологий Уральского федерального университета, что позволяет сделать попытку дешифровки полученного спектрального результата.

Наиболее часто встречающиеся натуральные вещества, входящие в состав чернил исследуемых немецких рукописей, – полисахариды: камеди, в частности гуммиарабик.

Гуммиарабик представляет собой смесь калиевых, кальцевых и магниевых солей, получаемых из растительных смол, легко гидролизуемых даже в холодной воде и потому применяемых в чернилах. Гуммиарабик используется как эмульгатор или суспензирующий агент в различных типах чернил, так как обладает свойствами гидроколлоида. Гидроколлоиды, растворенные в водной непрерывной среде, увеличивают вязкость пропорционально концентрации. Многие камеди стабилизируют эмульсии, коими в некоторой степени являются и чернила, в отсутствие эмульгатора и обладают склеивающими свойствами<sup>4</sup>. Кроме того, смола служила и исходным материалом для получения чернильной сажи (смоляная копоть). Иначе говоря, ее просто сжигали, чтобы потом сделать чернила.

Гуммиарабики присутствуют в составе чернил всех четырех документов, при этом различаясь между собой только по видам. Среди них определенную уверенность в определении вида можно иметь только в одном документе – 1513 г., где совпадение частот спектра дает основание считать, что был использован гуммиарабик акации (наиболее распространенный среди гуммиарабиков).

Характеристические частоты спектров гуммиарабиков (даны в режиме пропускания)<sup>5</sup>: от 1425 см<sup>-1</sup> базовая линия содержит множество мелких пиков, из которых обязательно выделяются пики 1287 и 1220 см<sup>-1</sup>. От 920 до 780 см<sup>-1</sup> появляется несколько слабых пиков, из которых наиболее заметны 805 и 780 см<sup>-1</sup>. При этом почти у каждого гуммиарабика в полосе поглощения от 1200 до 1000 см<sup>-1</sup> имеются характерные пики в области 1070 и 1025 см<sup>-1</sup>.

Вполне вероятно использование в составе чернил коры и (или) ягод крушины. Кора крушины – натуральное фармакологическое средство, обладающее дубильными качествами. Помимо медицины использовалась в составе вареных чернил, нередко «сдобренных» железным купоросом [3]. В сельских зонах сок ягод крушины также использовался как средство изготовления чернил, поскольку

именно они давали сочные оттенки серого и синего цветов. При использовании незрелых ягод цвет получался зеленым [4].

В качестве единственного вещества, маркирующего следы присутствия в смеси галловых орешков, зафиксирована гидратизированная d-глюконовая кислота. Для оксикислот (гидроксикислот), как и для многих других органических веществ, используют D-, и L-номенклатуру (D – для веществ природного происхождения и L – для синтезированных). В этой номенклатуре определяется относительная конфигурация к эталону D- и L-глицеринового альдегида. Сама по себе глюконовая кислота – альдоновая кислота ( $C_6H_{12}O_7$ ), образующаяся при окислении альдегидной группы глюкозы. Она образует соли, которые входят в состав чернильных орешков, используемых при изготовлении железо-галловых чернил<sup>6</sup>. Соли оксикислот не окрашены и растворимы в воде. На воздухе они легко окисляются в производные трехвалентного железа, имеющие черный цвет и несмыываемые свойства.

В спектре кислоты наблюдается широкая полоса с 3700 до 3000  $cm^{-1}$  с пиком 3400  $cm^{-1}$  – колебания водородных связей, полоса с 2800 по 3000  $cm^{-1}$  с пиком 2932  $cm^{-1}$  – углеводородная полоса алифатической связи. Характеристические полосы поглощения: в районе с 1420  $cm^{-1}$  имеют несколько характерных поглотительных пиков (1316, 1284  $cm^{-1}$  – в виде плеча, 1241  $cm^{-1}$ ; в полосе 1180 по 980  $cm^{-1}$  характерные пики – 1041, 1094, 1145  $cm^{-1}$ ).

Относительные затруднения в идентификации спектров чернил приносят белки (полипептиды, протеины) и вещества животного происхождения (коллаген, желатин, рыбий клей), характеристические частоты которых находятся в пределах этих полос: 1536–1544, 1451–1459, 1399–1406, 1230–1250, 1120–1124, 1090–1110, 740–750  $cm^{-1}$ .

Среди компонентов чернильных смесей вероятно присутствие хитозана. Хитозан – d-глюкозамин. Указывает на присутствие в веществе хитинового покрова насекомого. Объяснение присутствия этого элемента в чернилах не встречается. Возможно, существовал неизвестный в рецептуре позднесредневековых чернил краситель,

добываемый, как и натуральный кармин, из остатков насекомых определенного вида, обработанных особым способом.

К превентивным выводам относится допустимость присутствия в составе чернил шафрана, предложенного библиотечной базой спектрометра при исследовании чернил с рукописи 1567 г.

Шафран – специя, которая к тому же использовалась и как краситель. Несмотря на высокую стоимость, шафран применяется в качестве красителя ткани, особенно в Китае и Индии. Этот в конечном счете нестабильный краситель передавал яркий оранжево-желтый оттенок, быстро переходивший в бледно- и сливочно-желтый. Как краситель он применялся для окрашивания одежды буддистских, индуистских и европейских (было принято окрашивать исподнее платье в Ирландии и Шотландии среди зажиточного духовенства) служителей культа. Однако свидетельств об использовании шафрана как натурального красителя в приготовлении чернил не зафиксировано.

Из наименее вероятных натуральных веществ, которые могут входить в чернила исследуемых рукописей – папаин, форма и пики спектра которого в целом соотносятся с пиками спектра манускрипта 1512 г. (и вероятен в рукописи 1497 г.).

Папаин – полипептид, протеолитический растительный фермент. В значительных количествах содержится в дынном дереве – папайе. Считается, что попал в Европу на кораблях первооткрывателей Америки почти сразу. Фермент присутствует в плодах и особенно листьях дынного дерева. Использовался мексиканцами (вероятно, еще до открытия Нового Света) для размягчения мяса, поскольку млечный сок дерева – латекс – легко гидролизует практически любые пептидные связи, которые имеют также и белки. Поэтому папаин до сих пор широко распространен в практике дубления кож. Однако пока сложно сказать, являлся ли этот элемент неизменным составляющим чернил того периода, возможно, употреблявшийся для размягчения пергамента при письме (что на данный момент является не более чем гипотезой).

**Из полученных результатов можно сделать нижеследующие выводы:**

Группа природных полимеров – камедей (полисахаридов), в частности гуммиарабиков, – неизменный атрибут чернил

XV–XVI вв. Гуммиарабики устойчивы к окислениям и помогают предотвратить растекание чернил, отчего незаменимы в их приготовлении. Сложность их регистрации, однако, состоит в том, что частоты их совпадают, меняя ширину, интенсивность пиков, смещая частоту при общем совпадении формы спектра. Регулярность  $\lambda$  частот относительно затруднительна в области от 700 до 900  $\text{см}^{-1}$ , отчего программой библиотечной базы спектров часто предлагаются ксантановая и гуаровая камедь, камедь рожкового дерева, иные камеди и часто встречающийся натуральный полимер *Jaguar hp-8* (гидроксипропил гуара). Это затрудняет определение видов использования смолистых веществ в приготовлении чернил.

Общий рисунок формы спектров чернил всех четырех рукописей совпадает с гидроксилсодержащими соединениями, где наличие гидроксильной группы в молекуле способствует появлению новых полос поглощения, связанных с колебанием связей O-H и C-O. Наиболее характерными являются области: 3600–3000  $\text{см}^{-1}$  (валентные колебания OH-группы) и 1400–1000  $\text{см}^{-1}$  (колебания C-OH). Наличие полярной C-O связи вызывает появление интенсивной полосы в интервале 1200–1000  $\text{см}^{-1}$  [1, с. 55–57].

В целом совпадение частотных полос спектра для всех исторических материалов довольно относительно, поскольку теоретически колебания частот тех же веществ, имеющих современное происхождение, должны находиться в пределах заданного частотного регистра (обычно в пределах 4  $\text{см}^{-1}$  от фиксированного пика полосы). Однако в связи с окислениями и приобретенными загрязнениями с течением времени полосы частот значительно смещаются и при сравнении с эталоном этого вещества выходят за исходные пределы. Некоторые из пиков, характерных для эталонного спектра, становятся малозаметными из-за перекрывания частотами другого материала, имеющегося в пробе.

Обнаружение папаина и хитозана ставит вопрос о пересмотре технологии приготовления чернил в этот период. Были ли распространены эти материалы для изготовления чернил в Европе и что могло бы подтвердить их систематическое применение?

Однако совпадение характеристических частот папаина с натуральными смолами, частицами животных клеев и камедями позволяет говорить только о вероятном предположении использования такого материала в рецепте средневековых чернил. На спектрах, полученных с частиц пергамента, присутствие папаина не обнаружено.

Вероятность присутствия в чернилах рукописи 1567 г. такого вещества, как шафран, не велика, поскольку наблюдается сильное смещение полос в сторону уменьшения волновых чисел, начиная с полосы поглощения от  $1180 \text{ см}^{-1}$  (при общем совпадении рисунка спектра). Тем не менее и в этом случае вновь возникает вопрос о внедрении нетрадиционных натуральных веществ в технологию приготовления чернил, поскольку ранее об их использовании никто не писал.

Железо-галловые чернила были самыми распространенными в Западной Европе, однако, как утверждается в исследовании, проведенном западными специалистами и описанном в статье «Не все железные чернила железо-галловые!», не все чернила содержат галловую кислоту, казалось бы, необходимую для их приготовления. Объектом исследования были чернила книги «Nova Rhetorica» XVIII в., изданной неким *Francesco Maria da Ponticelli* из итальянской епархиальной библиотеки Ланциано в Ланциано Чиети [8]. Результаты исследований показали различие полос поглощения чернил книги, содержащей железную соль, смолу кампешевого дерева. Присутствие галловой кислоты смещает полосу поглощения на  $23 \text{ см}^{-1}$  ( $1478 \text{ см}^{-1}$  для железо-галловых и  $1501$  для чернил книги).

Присутствие гидратизированной d-глюконовой кислоты, совпадающей по пикам поглощения и по форме спектра только в одном документе (1512 г.), дает информацию о необязательном употреблении галловой кислоты в технологии производства железных чернил уже в XV–XVI вв.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Выражаю благодарность за оказанную помощь при написании статьи специалистам Лаборатории комплексных исследований и экспертной оценки органических материалов ЦКП УрФУ.

<sup>2</sup> Речь идет о «Поучении Ефрема Сирина», датированном 1381 г. Из русских грамот написанные на бумаге: договор великого князя Симеона Гордого с братьями (1340 г.), его же духовная (1353 г.), духовная великого князя Ивана Ивановича (около 1357 г.) и другие.

<sup>3</sup> Все рукописи были приобретены на аукционе рукописей *Doroteum* (Вена, Австрия) 31 мая 2012 г.

<sup>4</sup> В химическом составе исследуемых чернил камеди встречаются в виде таких веществ, как  $\beta$ -D-Фруктофураноза (составляющая обычного сахара), 2-деокси-d-галактопираноза (полисахарид), d-пиранозы пентагидрат (наиболее распространенный после сахарозы олигосахарид растений, встречающийся в коре, древесине, листьях, корнях некоторых растений, например винограда).

<sup>5</sup> Совпадения частот округлены ввиду того, при совпадении формы спектра и полос поглощения частоты пиков образца незначительно (от 1 до 10 единиц) расходятся по частоте с базовыми спектрами программы.

<sup>6</sup> Из триоксibenзойных кислот (гидроксиды глицеринов тоже имеют отношение к ним) наибольшее значение имеет галловая кислота (V), которая в виде производных широко распространена в природе, в частности она находится в коре дуба, гранатового дерева, листьях чая и чернильных орешках.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Анисимова Н. А.* Идентификация органических соединений: учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности «Химия». Горно-Алтайск : РИО ГАГУ, 2009.

2. *Бёккер Ю.* Спектроскопия. М. : Техносфера, 2009.

3. *Ковтун Г. А.* Казацкие чернила // Химия и жизнь. 2006. № 2. С. 15.

4. *Кристофер Дж. Р.* Крушина // Информационные бюллетени. Т. 5. Вып. 11. [Электронный ресурс]. [URL]: <http://lostfito.tk/krushina/> (дата обращения 21.09.2014).

5. *Лидов А. П.* Ультрамарин // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1890–1907.

6. *Топорков А. Л.* «Обаяние есть чудесная сила...» // Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора / Сост. Т. Г. Иванова, Л. П. Лаптева, А. Л. Топорков. М. : Ладомир, 2001.

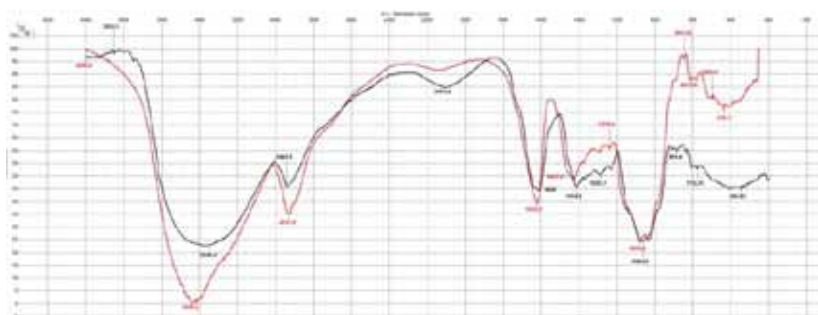
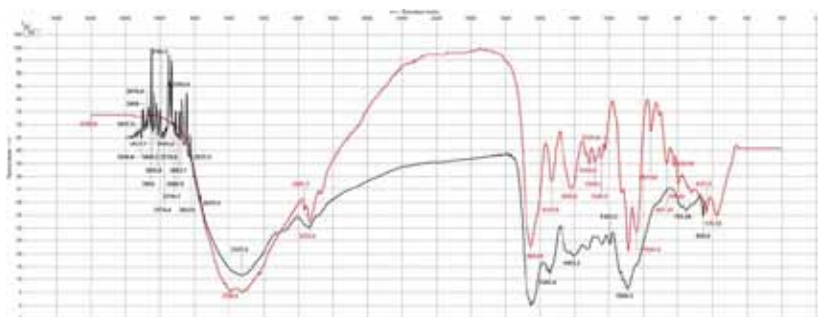
7. *Шумах И.* Пергамент и бумага. [URL]: <http://www.newchronology.ru/prcv/doklad/pergamen.htm> (дата обращения 16.06.2014).

8. *Bicchieri M., Monti M., Piantanida G., Sodo A.* All that is iron-ink is not always iron-gall! (2008) *J. Raman Spectrosc.* 39/ Pp. 1074–1078.

9. *Derrick M. R., Stulik D., Landry J. M.* Infrared Spectroscopy in Conservation Science. The Getty Conservation institute, 2013.



1. Рукопись 1512 г. о судебном разбирательстве между Ханнесом Штрэнгом и Каспаром Шнайдером о возведении надстроек



2. Спектр чернил рукописи 1512 г.  
d-гидрогизированная глюконовая кислота

3. Спектр чернил рукописи 1513 г.  
Гуммиарабик

## **Атрибуция палицы с изображением Троицы из Метрополитен-музея в Нью-Йорке**

В 1991 г. Обществом друзей европейской скульптуры и декоративного искусства в Метрополитен-музей в Нью-Йорке была передана палица<sup>1</sup>. На сайте музея представлена достаточно качественная фотография предмета, а в аннотации можно прочесть следующее: «Палица. XVII в. Россия. Шелковые, металлические нити и жемчуг (позднего происхождения), хлопчатобумажный шнур. Размер 56,8×53 см» [7].

Аннотация довольно общая, что и понятно: для Метрополитен-музея русское литургическое шитье – вещи непрофильные. Собственно, эта атрибуция нас ни к чему не обязывает, так как в собрании музея есть еще несколько предметов древнерусского шитья, и вещи XVIII в. датированы XVI столетием – возможно, со слов продавца или дарителя. Таким образом, это классический образец «беспаспортной» вещи: нет данных ни о происхождении, ни о бытовании предмета. Перед нами только сам объект со своими художественными, стилистическими и техническими особенностями.

Палица шита по красно-малиновой шелковой ткани (камка?), которая видна только на каймах: средник сплошь зашит шелковыми, золотными, серебряными и скаными нитями. В центре вышита композиция «Гостеприимство Авраама» в сокращенном изводе, широко распространившемся со времен Андрея Рублева и получившем более

краткое наименование – «Святая Троица». Изображение, вписанное в квадрат, почти монохромно: одежды, крылья и нимбы ангелов шиты золотными и серебряными нитями, архитектурные детали и позы исполнены сканью неярких цветов, близких по звучанию к золоту, и даже крона Мамврийского дуба, шитая зелено-золотой сканью, не нарушает сдержанности общего колорита. Возможно, цвета прикреплённой нити потускнели и выцвели от времени, а изначально шитьё было несколько более ярким.

Личное исполнено очень тонко, с деликатными притенениями, выполненными чуть более темным шелком, чем основной тон ликов. Прориси личного, а также архитектурного стаффажа шиты темно-коричневым шелком, тогда как контуры одежд и крыльев обнизаны мелким жемчугом, а нимбы – более крупным. Предположение о позднем добавлении жемчуга не кажется нам убедительным: жемчуг пришит аккуратно, очень точно по линии контура, так что даже невозможно определить, прошиты ли линии складок и контуры изначально коричневым шелком – его нигде не видно под жемчугом. А именно наличие этого изначально шитого контура могло бы свидетельствовать о позднем появлении жемчуга на памятнике. Кроме того, жемчуг присутствует и на других вещах, вышедших из той же мастерской, о чем речь пойдет ниже.

Фон палицы зашит серебром мелким «косым рядом», а в углах средника помещены профильные изображения херувимов на фоне золотисто-желтых облачков. Крылья херувимов также обнизаны мелким жемчугом, им же сделана надпись «СТАЯ ТРЦА».

Особенность исполнения этой вещи – отсутствие посохов в руках ангелов, которые являются принадлежностью иконографии Святой Троицы, но в процессе шитья некоторые детали могут «теряться». Это иногда происходит с посохами в сценах Троицы и Благовещения, с крестами в руках мучеников и т. д.

На каймах вышиты жемчугом два текста, которые поются на Малой вечерне Пятидесятницы: «ВИДѢХОМЪ СВѢТЪ ИСТИННИИ И ПРПАХОМЪ ДХЪ НЕБЕСНЫИ ОБРѢТОХО(М) / ВЪРУ ИСТИННУ НЕРАЗДѢЛНУ ТР(О)ЦЫ ПОКЛАНАЕМСЯ ТА БО / НАСЪ СПАСЛА ЕСТЬ \* ТРОЦУ ЕДИНОСУЩНУЮ ПѢСНОСЛОВИМЪ

/ ГЦА И СНА СО СТЫ(М) ДХОМЪ СПЮ БО ПРОПОВЪДАША  
ВСИ ПРОР(о)ЦЫ И АП(с)Л(и) С МЧНКИ».

Одной из близких аналогий палицы из Метрополитен-музея является пелена с тем же сюжетом, происходящая из Троице-Сергиева монастыря<sup>2</sup>. В Описи 1641 г. она названа вкладом царя Бориса Годунова. Более поздние описи называют и другую дату – 1601 г. [6, с. 133]. Здесь мы видим ту же логику в использовании шелковых, золотных, серебряных и сканых нитей. Одежды ангелов шиты золотом и серебром с характерными прикрепами, выполненными таким образом, что они дают бóльшую нацветку шитью, чем классические счетные схемы. Употребление этой группы прикрепов, которые принято называть «годуновскими» [3], характерно для московского шитья начиная со второй половины XVI в. Крылья ангелов шиты золотом швом «перышки». Седалища, подножия и передняя сторона стола шиты золотом классическими счетными прикрепами, в тон золотной нити. Верхняя часть стола шита серебром, на ней хорошо выделяются золотая посуда и шитые шелком столовые приборы. Архитектурные кулисы, Мамврийский дуб и позем на обоих памятниках шиты сканью. На обеих вещах присутствует жемчужная обнизь. Таким образом, сходство очень велико, оно проявляется как в деталях, так и в самой логике технического решения этих вещей.

Что касается вышивки ликов на палице из Метрополитен-музея, то, на наш взгляд, ближайшей аналогией является сударь с изображением Димитрия Солунского<sup>3</sup> из Ипатьевского монастыря, который описи Костромского музея называют вкладом Дмитрия Ивановича Годунова 1584 г., а Н. А. Маясова относит его к чуть более позднему времени, датируя 1590–1594 гг. [5, с. 170]

В этот же ряд встают и несколько других памятников, таких как литургические покровы, вложенные царем Федором Иоанновичем и царицей Ириной в 1593 г. в Чудов монастырь и Успенский собор Московского Кремля<sup>4</sup>, а также комплект, вложенный царицей Ириной на помин души Федора Иоанновича в Архангельский собор в 1598 г.<sup>5</sup>, и вклад Бориса Годунова в Троице-Сергиев монастырь

в 1597–1601 гг.<sup>6</sup> Плюс его же вклада покров «Явление Богоматери Сергию» 1587 г.<sup>7</sup>

На сегодняшний день в искусствоведческой литературе утвердилась традиция идентифицировать имена вкладчиков с мастерской, где вещь была изготовлена. Например, если в летописце сказано, что вещь вложена в таком-то году Д. И. Годуновым, то мы автоматически считаем, что ее создали в «мастерской в доме Д. И. Годунова», или, поскольку Дмитрий Иванович был женат неоднократно, по году вклада вычисляется, на ком он был женат в этот момент, и сообщается, что вещь изготовлена в «мастерской Матрены Годуновой» [5, с. 180] или «Стефаниды Андреевны Годуновой» [5, с. 188]. Однако на сегодняшний день картина представляется нам не столь однозначной. В коллекциях разных музеев существует целый ряд вещей, объединенных не только стилистикой и художественными особенностями, но зачастую сама материальная природа этих предметов настолько идентична, что не позволяет предполагать, что их делали в разных местах не связанные между собой люди. Шитье, в отличие от многих других видов искусства, характеризуется очень яркими признаками авторства – какими-то индивидуальными особенностями, приемами, более всего в области техники вышивки. Излюбленный набор прикрепов, манера класть стежки, крупные или мелкие, плотные или разреженные, способы передачи графических линий как в доличном, так и в личном – все эти признаки позволяют нам атрибутировать шитье той или иной мастерской.

О стилистическом и техническом сходстве ряда памятников двух последних десятилетий XVI в., поступивших в церкви и монастыри от разных вкладчиков, говорилось ранее [2]. И вывод, к которому мы пришли относительно предметов, вложенных царской четой (Федором Иоанновичем и Ириной Годуновой), дядей царицы Д. И. Годуновым<sup>8</sup> и ее братом, а затем царем Борисом Годуновым, таков: вещи изготавливались в одной мастерской, которая находилась в Кремле и была одним из дворцовых ведомств. То есть, на наш взгляд, нельзя сказать, что вклады царской четы 1593 г. делались в кремлевских светлицах, вклад по почившему Федору

Иоанновичу был изготовлен в Новодевичьем монастыре, где жила Ирина после смерти мужа, а вклады Бориса Годунова вышивались в светлице его жены Марии Григорьевны. Все делалось в одном месте по заказу разных лиц. Понятно, что круг этих лиц ограничен и социальными, и финансовыми факторами.

Соответственно, если у нас нет сведений о вкладе конкретного памятника тем или иным лицом, то мы можем определить только место изготовления вещи: в документах XVII в. эта светлица именуется Царицыной мастерской палатой, но в какой момент она оформляется как отдельное дворцовое подразделение, мы на сегодняшний момент затрудняемся сказать.

Мастерская эта – явление выдающееся, и не только по количеству и уровню созданных произведений. Здесь впервые в истории шитья мы наблюдаем преемственность, если так можно выразиться, «корпоративность». Если до этого времени древнерусское шитье всегда демонстрировало нам абсолютную индивидуальность мастериц и мастерских, то именно в кремлевских светлицах последней четверти XVI в. вырабатывается некая система, некие принципы, каноны и схемы, которые будут последовательно воплощаться в шитье Царицыной мастерской палаты в следующем, XVII столетии.

Возвращаясь к нашей палице, рассмотрим еще одну аналогию. Это сторона хоругви с изображением Троицы, происходящая из Ипатьевского монастыря<sup>9</sup>. Композиционно она тоже восходит к «Троице» Рублева, а что касается шитья, то здесь мы видим почти полную стилистическую и техническую аналогию вышерассмотренным вещам. Так же золотом с «годуновскими» прикрепами шиты одежды ангелов, так же исполнены крылья, здание, горки, дерево и позем. Даже столовые приборы на столе вышиты так же – красным шелком. И если мы сравним вышивку личного на этой хоругви с палицей из Метрополитен-музея, то увидим ту же систему моделировки, те же принципы передачи пластики и объема. При этом вещь вложена Алексеем Михайловичем Романовым на 60–70 лет позднее годуновских вкладов. На другой стороне этой хоругви изображены Алексей, митрополит Московский, Алексей

Человек Божий и Федор Стратилат – святые, соименные самому царю и двум его сыновьям. Царевич Федор родился в 1661 г., а царевич Алексей умер в январе 1670-го, что позволяет ограничить время изготовления этого памятника 1661–1669 гг., когда были живы те, чьи небесные покровители вышиты на хоругви.

Столь большой временной разрыв – от конца XVI в. до 1660-х гг. – не позволяет нам предполагать, что эти вещи шились одними и теми же мастерицами. Но то, что речь идет о факте преемственности традиции, об очень точном, скрупулезном следовании ей, – несомненно! В качестве примера мы привели крайние по времени точки, однако если взглянуть на шитье первой половины XVII столетия, то мы найдем немало образцов этой преемственности, сохранения традиций. Например, комплект покровцов, вложенный в 1630 г. Михаилом Федоровичем Романовым и Евдокией Лукьяновной в Соловецкий монастырь<sup>10</sup> [4, кат. 119–121, с. 83–84]. Здесь все то же самое. Иконография комплекта следует выработанной в кремлевской светлице в последнее десятилетие XVI в. [1]. Техника исполнения и стилистика принадлежат той же эпохе.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что палица из Метрополитен-музея все же технически наиболее близка вещам гоудуновского времени. И мы предлагаем считать ее вышедшей из мастерских Московского Кремля в конце XVI в. Однако вероятность ее изготовления в более позднее время мы не можем пока полностью исключить.

К числу таких памятников с «ускользающей» датировкой можно отнести и некоторые другие вещи, явно вышивавшиеся в тех же кремлевских мастерских, но точно сказать в какое время, затруднительно. Например, палицу «София Премудрость Божия» из кремлевского собрания<sup>11</sup> Н. А. Маясова относит к первой трети XVII в. (?), мастерской царицы Евдокии Лукьяновны, но отмечает: «Абрис тонких изящных фигур, характер шитья, жемчужная обнизь сближает ее с мелкими произведениями мастерской царицы Ирины Годуновой» [5, с. 274]. То же самое можно сказать о комплекте покровцов из Благовещенского собора Московского Кремля, не имеющем вкладной надписи<sup>12</sup>. Н. А. Маясова, опираясь на запись

в «Светличных знаменных делах» Царицыной мастерской палаты, датирует их 1627 г.: «Знаменщик Серебряной палаты Иван Гомулин знаменил покровцы да воздух в собор к Благовещенью Богородицы на сеньях» [5, с. 254]. Однако по этой записи невозможно понять, знаменил ли И. Гомулин лицевые изображения, или текст, или и вовсе орнамент. Этот вопрос нуждается в дальнейшем исследовании.

В заключение хотелось бы сказать слова благодарности в адрес Метрополитен-музея и создателей его виртуальной коллекции. Потому что это действительно большая радость, когда вещи из запасников музея можно увидеть... даже находясь за сотни и тысячи километров от Нью-Йорка!

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Метрополитен-музей, инв. № 1991.289.

<sup>2</sup> СПИХМЗ, инв. № 392, 55×50 см.

<sup>3</sup> ГММК, инв. № ТК-2569, 64,5×63,5.

<sup>4</sup> ГММК, инв. № ТК-2534, 2531, 2540; ТК-2477, 2480, 2535.

<sup>5</sup> ГММК, инв. № ТК-2478, 2532, 2479.

<sup>6</sup> СПИХМЗ, инв. № 391, 396, 397.

<sup>7</sup> СПИХМЗ, инв. № 2433.

<sup>8</sup> Вклады Д. И. Годунова очень разнородны по качеству. О некоторых предметах можно вполне определенно высказаться в пользу их изготовления в царских мастерских (пелена «Троица в деянии» из Ипатьевского монастыря, ГММК), относительно других пока нельзя ничего точно утверждать (например, комплекты покровцов из Ипатьевского, Чудова и Богоявленско-Анастасиного монастырей).

<sup>9</sup> Церковный историко-архитектурный музей Ипатьевского монастыря, БВП 200.

<sup>10</sup> ГРМ, инв. № ДРТ-55, 57, 72.

<sup>11</sup> ГММК, инв. № ТК-2525.

<sup>12</sup> ГММК, инв. № ТК-2745, 2573, 2572.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Катасонова Е. Ю.* Материалы к иконографии покровцов в лицевом шитье // Убрус. Церковное шитье: история и современность. Вып. 6. СПб., 2006. С. 3–7.

2. *Катасонова Е. Ю.* Шитье Новодевичьего монастыря XVI века: к вопросу о монастырских мастерских лицевого шитья // Лицевое шитье. Материалы семинара. М. : Новодевичий монастырь, 2013. С. 35–66.

3. *Катасонова Е. Ю., Драчева Е. Н.* Шитье «вприкреп» по счету (продолжение) // Убрус. Церковное шитье: История и современность. № 12. СПб., 2009. С. 85–99.

4. *Лихачева Л. Д.* Древнерусское шитье XV – начала XVIII в. в собрании ГРМ : каталог. Кат. 119–121.

5. *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье : каталог. М. : Красная площадь, 2004.

6. *Маясова Н. А.* Художественное шитье // Троице-Сергиева лавра. М. : Искусство, 1968.

7. Epigonation (Palitsa). The Collection Online // The Metropolitan Museum of Art. [URL]: <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/211512?rpp=30&pg=1&ft=palitsa&pos=1&imgNo=1&tabName=online-information>



1. Святая Троица. Палица из собрания Метрополитен-музея, Нью-Йорк



2. Святая Троица. Пелена. Конец XVI – начало XVII в. СПИХМЗ



3. Святой мученик Димитрий Солунский. Сударь. Конец XVI в. ГММК

**И. С. Артемьева,  
К. Б. Калинина,  
В. А. Коробов**  
ГЭ

## **Обретение шедевра: история, реставрация и технологические особенности картины Лоренцо Лотто «Мадонна делле грацие»**

Произведения искусства прошлых времен редко доходят до нас в своем первоизданном виде – время неумолимо накладывает на них свой отпечаток. Это справедливо по отношению ко всем материальным памятникам, и живопись не является исключением. Для оживления поблекших от времени красок проводили разнообразные поновления картин. При этом не всегда заботились о сохранении деталей – художественная форма менялась в зависимости от эстетических взглядов эпохи, в которую поновление проводилось [2, с. 8]. Так поступили с картиной Рафаэля «Святое Семейство Каниджани» из Мюнхенской пинакотеки, когда в 1755 г. реставратор Коллинз полностью переписал небо, чтобы скрыть две незаконченные группы путти в облаках [8].

Меняя свой внешний облик, произведения живописи порой теряли и имена своих создателей: переходя из одного собрания в другое, картина нередко начинала жить под новым именем, а иногда и вовсе утрачивала автора, вместо которого на этикетке значился, к примеру, «неизвестный итальянский художник» [2].

Подобная судьба постигла и картину Лоренцо Лотто «Мадонна делле грацие». В фондах Государственного Эрмитажа

хранилась небольшая «Мадонна с Младенцем», исполненная на доске из тополя. Сведения о ее происхождении были чрезвычайно скудны: в 1920-х гг. из частного ленинградского собрания она поступила в «Антиквариат» для продажи за границей, но не была продана, затем ее возвратили в 1933 г. в Россию и передали в Государственный Эрмитаж. В инвентарь музея ее вписали как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. (инв. ГЭ 9263) [1, с. 461].

Вместе с тем виртуозность живописного исполнения картины свидетельствовала о незаурядном мастерстве автора. Особенности индивидуальной манеры безоговорочно указывали на Лоренцо Лотто: яркая, насыщенная цветовая гамма, построенная на неизменном для мастера сочетании интенсивно-синего, красного, желтого и зеленого, прихотливая игра драпировок, характерная пластика движений, наконец, тип лица Мадонны и Младенца Иисуса, неоднократно повторенный художником в 1540-е гг. При первом же взгляде на эрмитажную Мадонну в памяти возникала другая – на алтарной картине церкви Сан Джакомо делл’Орио в Венеции. Относительно этой картины, исполненной в 1546 г., художник аккуратно записал в книге счетов свои расходы и полученную за нее от заказчиков плату. Но если эрмитажная картина была исполнена приблизительно в то же время, что и венецианский алтарь, она тоже должна упоминаться в приходно-расходной книге Лотто?!

Выбор здесь был совсем невелик: в приходно-расходных записях Лоренцо Лотто упомянуты два изображения Мадонны, по сию пору не сопоставленные ни с одной из известных работ мастера. Причем если об одной из них, отправленной художником в 1545 г. из Тревизо в Венецию монаху-доминиканцу фра Лоренцо из Бергамо, совсем ничего неизвестно (запись глухо сообщает о картине с изображением «nostra Donna»), то вторая упомянута Лоренцо Лотто несколько раз.

В январе 1542 г. мастер записывает: «...за картину с Мадонной и тремя ангелами, которую мессер Марио желал видеть законченной ко дню пострижения Лукреции в монахини, – 12 дукатов (74 лиры)» [11, р. 214–215].

Следующая запись появляется в марте: «10 марта – за изготовление шпонок для картины, предназначенной Лукреции, моей племяннице, т. е. той, что изображает Мадонну делле грацие, – 6 сольди» [11, р. 238].

В июле Лотто оплачивает для этой картины металлический позолоченый футляр с крышкой: «...июля 1542 за раму с тимпаном для картины „Мадонна делле грацие“, предназначенной Лукреции, – за деревянную раму 3 лиры 5 сольди, за позолоту тимпана, т. е. железного футляра с крышкой – 11 лир 3 сольди» [11, р. 240].

Но что общего между той «Мадонной делле грацие», что была закончена Лотто в 1542 г., и эрмитажной картиной – ведь в книге счетов ясно сказано: «...Мадонной и тремя ангелами», а на нашей дощечке никаких ангелов нет? Между тем на картине из Сан-Суси (ныне Новый дворец, Потсдам), долгое время считавшейся работой учеников Лотто, но недавно приписанной самому мастеру, Дева Мария, как и на картине из Эрмитажа, любитесь Божественным Младенцем, сидящим у нее на коленях, в то время как ее окружают пять ангелов. Существовала и еще одна очень похожая картина, созданная Лоренцо Лотто для церкви деи Минори Оссерванти в Озимо (Анконская Марка), в 1911 г. похищенная из Муниципалитета этого городка. На сохранившейся фотографии видно, что за спиной Мадонны расположились три ангела. Однако на эрмитажной картине ангелы отсутствовали – на их возможном месте было изображение красно-коричневого занавеса. При этом темный глухой занавес очевидно диссонировал с яркими, сильно освещенными Мадонной и Младенцем – на его фоне они казались плоской вырезанной аппликацией. В картине отсутствовала глубина – фигурам не хватало воздуха.

Результаты, полученные в Лаборатории научно-технической экспертизы Эрмитажа, дали исчерпывающий ответ на все вопросы и рассеяли любые сомнения: под занавесом (поздней записью) за спиной Мадонны прекрасно читались фигурки трех ангелов, причем в такой сохранности, что можно было надеяться на успех раскрытия картины.

Для восстановления первоначальной композиции картина «Мадонна делле грацие» нуждалась в проведении серьезной реставрации, в ходе которой необходимо было провести удаление более поздних записей. Предварительно были проведены исследования материалов живописи – как самой картины, так и реставрационного покрытия.

### **Результаты исследования**

Исследование микрошлифов с использованием сканирующего электронного микроскопа с рентгеновским микроанализатором позволило изучить как стратиграфию живописи Лоренцо Лотто, так и состав пигментов красочных слоев. Изучение органических материалов, проведенное с помощью инструментального метода хромато-масс-спектропии, дало возможность с достаточной степенью точности сделать выводы о составе связующего, использованного Лоренцо Лотто при написании картины «Мадонна делле грацие». Также были идентифицированы компоненты красно-коричневого реставрационного покрытия, на основании чего даны рекомендации по удалению поздних реставрационных записей.

### ***Неорганические материалы***

В ходе изучения техники и материалов живописи было изготовлено 9 микрошлифов и проведена их микрофотосъемка.

В качестве примера на *ил. 2* показана фотография микрошлифа в отраженном видимом и ультрафиолетовом свете с голубой одежды ангела над головой Мадонны.

Установлено, что в качестве наполнителя грунта использовался гипс. Основным наполнителем имприматуры являлись свинцовые белила. Во время исследования было обнаружено плохое сцепление между грунтом и имприматурой, что видно на фотографиях шлифа.

В нижнем оранжевом слое, наполнителем которого является свинцовый сурик, отмечается деформация (*ил. 2а*), вызванная образованием «мыла», что отчетливо видно на снимке шлифа в ультрафиолете (*ил. 2б*). Появление «мыла» связано с процессом деградации связующего, в основном масла, в результате чего в красочных слоях образуются соли жирных кислот. Изучение

шлифа в УФ-свете позволило идентифицировать марену в тонком темно-красном слое, лежащем на нижнем оранжевом слое. Выше находятся несколько тонких светлых слоев с синими и красными включениями в различном соотношении, представляющих собой свинцовые белила, азурит, крапак и свинцовый сурик.

Для картины характерна многослойная структура живописи. При изучении стратиграфии шлифов обращает внимание тщательная проработка каждого из тонких слоев, имеющих толщину 15–30 мкм.

В ходе исследования установлено, что основными пигментами в палитре Лоренцо Лотто являются:

- синие – азурит, натуральный ультрамарин, смальта;
- красные – киноварь, красные пигменты органического происхождения, красная охра;
- желтые – свинцово-оловянная желтая охра;
- коричневые – коричневая земля;
- зеленые – зеленая земля, ярь-медянка, резинат меди;
- черные – уголь, жженая кость;
- белые – свинцовые белила, гипс.

Перечисленные пигменты были обнаружены как в чистом виде, так и в смеси друг с другом.

В процессе исследования практически во всех слоях найдены кремний, алюминий, кальций, магний. Из них в наибольшем количестве обычно присутствовал кремний, остальных названных элементов было значительно меньше. Речь идет не об отдельных включениях, а обо всей мелкодисперсной массе. По всей видимости, для удешевления повсеместно в основные пигменты добавлялся мелкоразмолотый силикат. В красочных слоях, относящихся к более поздним реставрационным вмешательствам, кремния и сопутствующих ему элементов обнаружено не было.

Практически вся поверхность грунта покрыта тонкой (15–20 мкм) имприматурой слегка сероватого оттенка, основным наполнителем которой являлись свинцовые белила, среди общей массы которых достаточно часто встречались бесцветные прозрачные включения, размером 5–10 мкм (*ил. 2*). EDX-спектры показали на-

личие во включениях в большом количестве кремния, в меньшем количестве натрия, кальция, калия, иногда свинца и в еще в более малом количестве серы, магния, алюминия, марганца, железа, хлора. Такой набор элементов обычно регистрируется при анализе стекла. Кроме того, эти включения имели остроугольную форму, характерную для измельченного стекла (*ил. 2в, 2г*).

Присутствие измельченного стекла в красочных слоях было идентифицировано в ряде итальянских картин эпохи Возрождения. Например, измельченное стекло обнаружено в имприматуре и красочных слоях в картинах Рафаэля, Джироламо деи Либри, Маццолино и Перуджино [6, 7, 12–14].

Упоминания об использовании Лоренцо Лотто стекла в красочных слоях имеются в исследованиях картин из Национальной Галереи в Вашингтоне, проведенных Б. Берри и Л. Мэтью [5]. Так, венецианские живописцы приобретали превосходного качества пигменты с добавками измельченного стекла для придания блеска цветовым оттенкам на картинах и для необычной светоносности палитры, позволяющей краске светиться изнутри.

Использование широкого спектра различных добавок и наполнителей, таких как мраморная пыль, мел, гипс, стекло, толченый песок, позволяло производителям увеличить ассортимент дополнительных оттенков для палитры художников, а также добиться существенной экономии [4].

В публикациях по результатам исследования состава имприматуры на картинах Лоренцо Лотто отмечено преимущественное использование художником сероватого или светло-бежевого оттенка, в зависимости от цвета добавленного пигмента [9, 10], однако раздробленное стекло в имприматуре произведений Лотто впервые обнаружено нами.

Таким образом, добавление дробленого стекла в имприматуру и красочные слои не является характерным только для живописи Лоренцо Лотто, а было, по-видимому, достаточно распространенным приемом среди итальянских живописцев того времени.

Материалами для производства стекла являются кварцевый песок и флюс, в качестве которого в Средние века использовалась

зола. Элементный состав золы зависел от того, из какого сырья она производилась. В стекле, использованном Лотто, обнаружен относительно высокий процент натрия – свидетельство того, что в качестве флюса служила зола с высоким содержанием гидрооксида натрия, получаемая при сжигании водорослей. С какой целью стекло добавлялось в красочные слои, до конца не ясно.

### ***Органические материалы***

Исследование состава органических материалов проводилось с использованием метода хроматомасс-спектрометрии, позволяющего идентифицировать широкий круг природных органических материалов, применяемых в живописи, таких как различные виды высыхающих масел, протеиносодержащие связующие, полисахариды, смолы и воски.

После разделения пробы связующего на две части – пептидную и липидно-смоляную – проводится хроматомасс-спектрометрический анализ каждой из этих фракций в отдельности [3].

*Грунт.* Связующим грунта является животный клей. Обнаруженные в следовых количествах яйцо и канифоль могли появиться в результате использования их в качестве изолирующей пленки на поверхности грунта.

*Имприматура.* В имприматуре обнаружены высыхающее масло, яйцо, в небольшом количестве канифоль и в следовом количестве мастикс. Как указано выше, яйцо и смолы могли появиться как в результате использования их в качестве изолирующей пленки между грунтом и имприматурой, так и входить в состав связующего. Появление мастикса, скорее всего, связано с загрязнением при проведении реставрационных мероприятий.

*Красочные слои.* Связующим красочных слоев являлась жирная темпера («tempera grassa») – смесь масла с яйцом 1:1. Канифоль, присутствующая во всех пробах, могла являться как ингредиентом связующего, так и компонентом изолирующего между красочными слоями, а на зеленых фрагментах – входить в состав резината меди.

*Реставрационное красно-коричневое покрытие над головой Мадонны.* Среди органических материалов реставрационного по-

крытия обнаружены следующие ингредиенты: мастикс, канифоль, пчелиный воск. Животный клей был положен в качестве промежуточного слоя на авторскую живопись перед нанесением красно-коричневого покрытия. Это видно на фотографии микрошлифа в ультрафиолете на *ил. 2б*.

*Лак.* Верхний лаковый слой представлял собой канифоль; он был обнаружен в том числе и на поверхности красно-коричневого покрытия и, следовательно, является реставрационным. Однако на краях картины, помимо канифоли, был обнаружен мастикс – вероятно, использованный в более ранний период.

### **Обсуждение**

Процесс реставрации картины проходил поэтапно, с предварительным обсуждением промежуточных результатов и с учетом накопленного богатого опыта реставраторов Лаборатории научной реставрации станковой живописи (ЛНРСтЖ) Государственного Эрмитажа.

В ходе работы после удаления позднейших записей и прописок реставратору Сергею Киселеву удалось полностью раскрыть авторскую композицию, и теперь можно с абсолютной уверенностью утверждать, что перед нами написанная Лоренцо Лотто в Венеции в начале 1542 г. «Мадонна делле грации» (*ил. 1б*).

Хотелось бы обратить внимание на проблему, возникшую в процессе реставрации. При раскрытии изображения ангелов одеяние одного из них – крайнего слева – оказалось местами прописано зеленою поверх сине-серого. Зеленая краска лежит в основном по светам, отдельным слоем, без сплавления в полутон, красочный слой под ней значительно светлее и имеет тщательную моделировку форм и складок одежды, сходную с проработкой одежд других ангелов. Можно было предположить, что зеленая прописка по одежде ангела не является авторской. Но изучение живописи под микроскопом выявило наличие зеленого пигмента в микроутратах и потертостях изображения большого пальца правой ладони Мадонны и пальцев рук ангела. Из этого можно сделать вывод, что руки написаны по касаниям поверх зеленого облачения.

На микрошлифе с пальцев Мадонны под живописью телесного цвета также обнаружены два авторских зеленых слоя – нижний, состоящий из светлой непрозрачной смеси ярь-медянки и свинцово-оловянной желтой, и верхний тонкий прозрачный слой резината меди. С точки зрения цветового построения картины убедительно и логично присутствие зелени рядом с красным платьем Мадонны, к тому же сочетание контрастных цветов типично для Лотто. В другой работе Лоренцо Лотто на тот же сюжет «Мадонна делле грацие» (Фонд прусских дворцов и парков Берлина-Бранденбурга, Новый дворец в Потсдаме), композиционно близкой к нашей картине, в одеждах ангелов использованы голубой, розовый и зеленый цвета. Тем самым следует признать авторским использование зеленой прописи поверх серого изображения платья ангела в эрмитажной картине.

Полученные при изучении микрошлифов данные позволяют сделать вывод о внесении автором существенных изменений в колористический строй практически завершенной живописи для достижения конечной цветовой гармонии. Так, ангел в голубом одеянии первоначально был одет в оранжевые цвета, лессированные красным, подушка изменила цвет с зеленого на желтый, а одеяние левого ангела прописано зеленым тоном поверх первоначального серо-голубого.

### **Роль стекла в живописи**

Попытка разобраться в причинах использования Лоренцо Лотто бесцветного стеклянного порошка в имприматуре и силиката в красочных слоях вызвала необходимость проведения эксперимента для определения на практике свойств толченого стекла в красках. В качестве материала использовано тонкое оконное стекло, размолотое через холщовую ткань и перетертое курантом сначала всухую, а потом с добавлением воды до образования мелкой фракции, близкой к пигментам краски. Далее на прогрунтованный модельный холст по трафарету из картона сделаны четыре прямоугольные контрольные выкраски масляными красками: «белила титановые» и «охра светлая» производства «Мастер-класс», «кадмий красный темный» ЛНПО «Пигмент» и зеленая умбра «Рембрандт»

в смеси с титановыми белилами «Мастер-класс». Затем на палитре к каждой выбранной краске добавлено измельченное стекло в количестве 10–15%; составы тщательно перемешаны мастихином и по трафарету нанесены на холст рядом с контрольными накрасками. Использование картонного трафарета и мастихина позволило выполнить накраски равной толщины слоя.

Визуально заметна небольшая цветотоновая разница между первым и вторым рядом на изображении накрасок. С добавлением толченого стекла краска приобретает более холодный оттенок за счет отражающих свойств и в результате становится немного светлее по тону, приобретает серебристый отлив.

По наблюдениям за процессом высыхания красок удалось установить несущественное отличие между первой и экспериментальной группой в пользу последней.

Незначительное ускорение высыхания краски происходит не за счет изменения химических свойств материала, а вследствие увеличения сухой доли наполнителя в краске по отношению к связующему. Вместе с тем отмечены изменения технических характеристик: краска с добавлением стекла приобретает новое качество, увеличивается сцепление с подложкой, на которую наносится краска, красочная масса становится вязкой и пластичной с преобладающей способностью цементировать и связывать рыхлые пигменты.

### **Заключение**

Установлено, что связующим красочных слоев является яично-масляная эмульсия. Полученные при анализе микрошлифов с эрмитажной «Мадонны делле грации» данные позволяют судить об авторских изменениях колористической композиции. С учетом того, что со временем краски становятся прозрачней, художник наносил белый грунт поверх предназначенных для переделки мест с таким расчетом, чтобы в дальнейшем исправления не претерпели изменений, и далее уже по высохшему грунту велась прописка другой, более плотной краской, поверх которой наносилась прозрачная, иногда в два слоя. Из этого следует, что значительное внимание Лотто уделял оптическим эффектам красочных слоев живописи. Силикаты, присутствующие в многочисленных красочных слоях с гладко

выровненной поверхностью, могли служить как наполнитель для удешевления пигментов, стекло же прибавлялось для придания блеска, для расширения и обогащения спектра цветов краски. Возможно, в сложносоставных пигментах таится уникальная особенность живописи венецианских художников, хорошо известная под названием венецианской палитры.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929. Архивные документы. СПб., 2006.
2. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Под ред. Ю. И. Гренберга. М. : Изобразительное искусство, 1987. С. 8–10.
3. *Andreotti A., Bonaduce I., Colombini M. P., Gautier G., Modugno F., Ribechini E.* Combined GCMS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample // *Analytical Chemistry*. No 78 (2006). P. 4490–4500.
4. *Berrie B. H., Matthew L. C.* Material Innovation and Artistic Invention: New Materials and New Colors in Renaissance Venetian Paintings. Washington, 2005.
5. *Berrie B. H., Matthew L. C.* Venetian “Colore”. Artists at the Intersection of Technology and History, National Washington Gallery of Art.. New Haven : Yell University Press, 2006.
6. *Berrie B. H., Walmsley E.* Raphael’s Alba Madonna, in M. S. A. Roy, C. Plazzotta, Raphael’s Painting Technique: Working Practices before Rome. Proceedings of the Eu-ARTECH Workshop, 2004, Nardini Editore, 2007. P. 101–107.
7. *Cauzzi D.* The Madonna in Glory with Saints at the Pinacoteca Nazionale of Bologna, in C.S.a.A.S. B.G. Brunetti, The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called Il Perugino. Proceedings of the LabS TECH Workshop, 2003, Nardini Editore, 2004. P. 81–90.
8. *Conti A.* A history of the restoration and conservation of works of arts. Butterworth-Heinemann is an imprint of Insevier. 2007. P. 162–163.
9. *Dunkerton J.* Two Paintings of Lorenzo Lotto in the National Gallery // *National Gallery Technical Bulletin*. No 19 (1998). P. 52–63.
10. *Dunkerton J., Spring M.* The development of painting on colored surfaces in sixteenth-century Italy, in A. R.a. P. Smith, Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice // IIC Dublin Congress, 1998. P. 120–130.

11. Lorenzo Lotto. Il “Libro di spese diverse”, con aggiunte di lettere e d’altri documenti, a cura di P. Zampetti, Venezia – Roma, 1969.

12. *Martin E., Rioux J. P.* Comments on the technique and the materials used by Perugino, through the study of a few paintings in French collections, in C. S. a. A. S. B. G. Brunetti, The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called Il Perugino, Proceedings of the LabS TECH Workshop, 2003. Nardini Editore, 2004. P. 43–56.

13. *Spring M.* Perugino’s painting materials: analysis and context within sixteenth-century easel painting, in C.S.a.A.S. B.G. Brunetti, The Painting Technique of Pietro Vannucci, Called Il Perugino, Proceedings of the LabS TECH Workshop, 2003. Nardini Editore, 2004. P. 21–28.

14. *Spring M.* Raphael’s Materials: Some New Discoveries and their Context within Early Sixteenth -century Painting, in M. S. A. Roy, C. Plazzotta, Raphael’s Painting Technique: Working Practices before Rome. Proceedings of the Eu-ARTECH Workshop, 2004, Nardini Editore, 2007.



1а



1б

1. Картина «Мадонна делле грации»:

*a* – до реставрации, *б* – после реставрации.

> 2. Фотография микрошлифа с голубого одеяния ангела:

*a* – в отраженном видимом свете с увеличением в 200 раз;

*б* – в ультрафиолетовом свете с увеличением в 200 раз;

*в* – в отраженном видимом свете с увеличением в 1000 раз;

*г* – в ультрафиолетовом свете с увеличением в 1000 раз.

Верхний красно-коричневый слой – реставрационное покрытие;

промежуточный слой – клеевая проклейка;

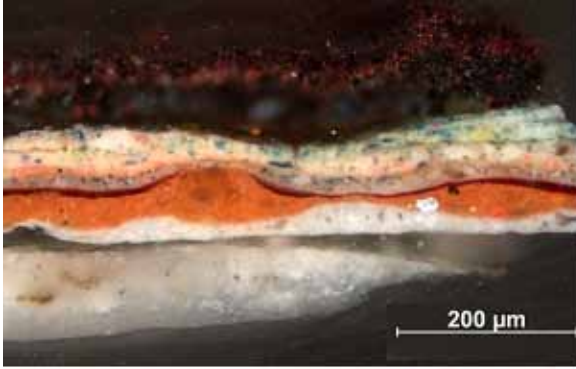
верхние тонкие красочные слои – свинцовые белила, азурит, отдельные включения краплака;

тонкий темно-красный слой – марена;

толстый оранжевый слой – красная охра в смеси со свинцовым суриком и редкими включениями красного органического пигмента;

имприматура – свинцовые белила с включениями мелких остроугольных фрагментов стекла; грунт – гипс.

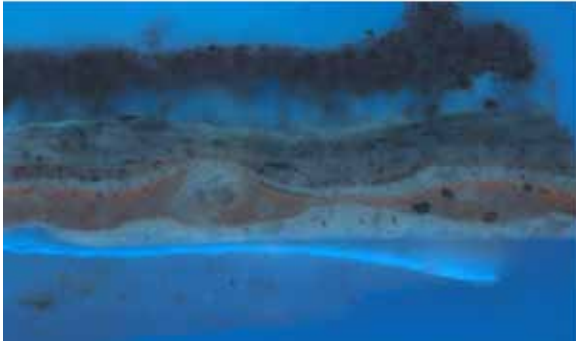
> 3. Изображение пальцев рук ангела в зеленом одеянии



2a



2b



2c



2d



3

**М. Л. Коротаява**  
*Нижегородский государственный  
художественный музей*

**Картина Н. А. Кошелева «Погребение Христа».  
Опыт реставрации большемерного полотна  
в условиях регионального музея**

Имя известного художника, профессора исторической живописи Николая Андреевича Кошелева тесно связано с историей Нижегородского государственного художественного музея. В 1880 г. он выдвинул идею создания городского художественного музея и предложил разместить его в восстановленной Дмитровской башне Нижегородского кремля. Инициативу Н. А. Кошелева поддержал нижегородский художник-фотограф Андрей Андреевич Карелин, и музей был основан в 1896 г. Сам Кошелев прислал в дар новому музею свои произведения. Наиболее значительное из них – «Погребение Христа», оно было записано под номером 1 в книге поступлений.

Собрание НГХМ имеет немало большемерных произведений, в том числе «Погребение Христа»<sup>1</sup>, написанное художником в Риме в 1881 г. По ряду причин экспонировать произведение Н. А. Кошелева с середины 1920-х гг. было невозможно. В течение семидесяти лет оно находилось на валу, мало приспособленном для такого хранения. Диаметр вала 40 см (это узкий длинный карандаш без ребер жесткости), а размер картины 406×547 см. В 1992 г. музею было передано дополнительное здание – бывший дом военного губернатора на территории Кремля – и встал вопрос о введении

в экспозицию монументального полотна Кошелева «Погребение Христа». С этого момента судьба картины начала меняться. До этого она разворачивалась один раз в пять лет и была недоступна для изучения.

Размеры произведения диктовали свои условия. Стояла непростая задача – привести картину в экспозиционное состояние. Полотно сняли с вала и тщательно исследовали состояние сохранности основы и красочного слоя. Сильнейшие деформации с многочисленными жесткими изломами искажали всю поверхность, перекачываясь, как волны, по горизонтали. Добавлял сложности и тот факт, что во время Великой Отечественной войны вал с картиной хранился в неотапливаемом помещении и наружный край сильно отсырел, в результате чего красочный слой вместе с грунтом местами был утрачен. И тем не менее произведению все-таки повезло – его накручивали на вал справа налево и внешним оказался левый край с изображением деревьев и кустарников. Уже на этом начальном этапе стало ясно, что количество утраченных участков авторской живописи (учитывая общую площадь) не столь существенно, вся главная часть композиции сохранилась полно. Помимо этого существовали фотографии экспонирования «Погребения Христа» в Дмитровской башне Кремля (конца XIX в.) и в здании дворянского собрания (самое начало XX в.), а также подготовительный эскиз к картине, хранящийся в Государственной Третьяковской галерее. Они существенно помогли в дальнейшем в работе.

Всю реставрацию было решено поделить на этапы (по разным техническим и финансовым причинам). Первый показ произведения должен был совпасть со столетием основания музея. В 1995 г. приступили к работе.

Первый, подготовительный, этап состоял из поиска подходящего помещения и его приспособления под реставрацию картины, заказа подрамников (рабочего и основного), вала соответствующего размера, необходимого для реставрационных процессов и для перемещения в дальнейшем на постоянное место экспонирования (все расчеты и чертежи выполнялись музейным реставратором М. Л. Коротаевой, автором данного сообщения).

Второй, технический, этап начался с укрепления красочного слоя и одновременного устранения деформации основы, которую проглаживали как с лицевой стороны, так и с оборота, переворачивая с помощью вала. Для устранения усадки основы в левой половине картину растянули на крафтовых полях на рабочем подрамнике, заделав одновременно мелкие прорывы основы, которые располагались по всей поверхности в разных местах. Затем подвели реставрационные кромки и перед натяжкой укрепили дополнительно левый край с оборота льняной тканью (с тем чтобы в дальнейшем ее можно было легко удалить), усилив основу и избежав таким образом сложного процесса дублирования. Весь холст был достаточно прочным. Для перевозки в другое здание картину накрутили на вал, затем, натянув ее на новый подрамник, установили на постоянное место в экспозиционном зале. Юбилейная выставка «Рождение музея» ввела произведение в оборот, и с 1996 по 2004 г. «Погребение Христа» было представлено зрителям с частичной реставрацией. На данный этап сложнейшей технической реставрации в музей был приглашен московский художник-реставратор станковой монументальной живописи высшей категории Валерий Иванович Алисов. Все работы он вел совместно с музейным художником-реставратором станковой масляной живописи первой категории М. Л. Коротяевой. В дальнейшем все работы проводились только музейным реставратором.

Третий этап стал возможным лишь спустя значительный отрезок времени, в течение которого велось постоянное наблюдение за состоянием картины. Проводилась регулярная балансировка натяжения основы, за счет чего появилась возможность удалить льняную ткань по левому краю с оборота, наклеенную на момент натяжки на подрамник. Все наблюдения за состоянием сохранности основы позволили сделать вывод о правильности принятого решения отказаться от дублировки столь большемерного полотна. Авторский холст достаточно прочен, чтобы «прожить» без дублирования еще длительный срок. Дополнительное укрепление красочного слоя на участках, пограничных с утратами грунта и красочного слоя, выполнялись регулярно в необходимых масштабах.

На третьем этапе, который стал возможен благодаря финансированию «Альфа-Банка», был подведен реставрационный грунт по утратам по всей поверхности. По левому краю и на изображении камней грунт сделан фактурный, имитирующий авторские мазки. В процессе выравнивания пожелтевшего лака (который, кстати, в процессе экспонирования слегка посветлел) – неравномерного, местами с разными по плотности пятнами – были выявлены участки с записями. На них красочный слой перекрывал незначительные утраты, лежал не по фактуре авторских мазков. Цветовое решение этих мест сильно отличалось от авторского. В общей сложности было выявлено четыре таких участка. Понять, как и когда они появились и имеют ли отношение к авторской работе, помог случай. При изучении документов в Государственном архиве Нижегородской области (ГАО) была найдена запись. В ней говорилось, что московский реставратор Марк Карлович Юхневич «чинил» полотно Кошелева примерно в начале XX в. [1]. Можно предположить, что именно тогда картину укрепили, покрыли лаком и заретушировали утраты с сильным заходом на автора. Наибольший участок с записями размещался на небе. Так как записи были положены очень толстым слоем, они легко «ушли». Картину покрыли лаком, используя для этих целей компрессор.

Затем процесс реставрации ненадолго приостановили. Это время использовалось для подготовки рисунка утраченного фрагмента. На участке по всему левому краю сохранились разного размера и характера кусочки красочного слоя, и всю верхнюю половину не представляло сложности собрать по фрагментам. Для нижней половины пригодились фотографии 1896–1925 гг. и подготовительный эскиз к данной картине из Государственной Третьяковской галереи. Кроме того, использовались компьютерные технологии – наложение фотографий разного времени и эскиза между собой в программе *Photoshop*. В процессе этой работы стало ясно, как лучше и грамотнее поступить в данной ситуации. Было принято решение собрать все элементы, четко совпадающие на разных носителях (участки, где рисунок не совпадал и не читался, оставались нейтральными при тонировании). К началу

четвертого, завершающего, этапа работ, на котором предстояло выполнить живописное восстановление, реставраторы четко представляли, как восполнить утраты красочного слоя всей поверхности, и фрагмента левого нижнего угла в частности. Важно, что на этом участке как маячки цветового решения сохранились кусочки красочного слоя (до 1/10). По фотографиям и эскизу был подготовлен тональный рисунок.

Заключительным аккордом сложного реставрационного процесса, позволяющим вновь открыть зал для экспонирования, стала работа по подбору, составлению эскизов и монтажу рамы нужной конфигурации. Ее выполнили «Соборные мастерские» при Нижегородской епархии по специальному, разработанному в музее заказу. Рама очень органично завершила общий облик картины, и на сегодняшний день произведение Николая Андреевича Кошелева «Погребение Христа» заняло достойное место в постоянной экспозиции музея.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Кошелев Николай Андреевич (1840–1918). Погребение Христа. 1881. Холст, масло. 406×547 см. Инв. Ж-1017. Дар автора.

#### ИСТОЧНИК

1. ГАНО. Ф. 1684. Оп. 1. Д. 3. Л. 5.



И. Н. А. Кошелев. Погребение Христа  
Левый угол, вид сбоку. До реставрации



2. Н. А. Кошелев. Погребение Христа. Перед тонировками



З. Н. А. Кошелев. Погребение Христа. 1881. Холст, масло. 406×547  
После реставрации

## **К вопросу об атрибуции и экспертизе произведений русской пейзажной живописи**

В середине прошлого столетия Борис Робертович Виппер называл атрибуцию одним из самых точных и надежных орудий искусствознания [2, с. 554], а в начале XXI в. Дмитрий Владимирович Сарабьянов констатировал: «Экспертиза выходит сегодня на первый план» [6, с. 3]. Выводы этих известных отечественных искусствоведов подчеркивают особую ответственность исследователя за судьбу конкретного художественного произведения. Ведь именно от заключения специалиста зависит будущее рассматриваемой им работы. Об этом, в частности, свидетельствует проблематика атрибуции и экспертизы русского пейзажа, являющегося одним из самых востребованных и сложных жанров отечественного изобразительного искусства.

С именем каждого крупного мастера в истории искусства связывают определенный круг тем и художественных приемов. При появлении в творчестве такого живописца «нетипичных» произведений зачастую возникают трудности в исследовательской работе. Например, могли бы навсегда остаться неизвестными пейзаж с изображением окрестностей Петербурга портретиста И. Н. Крамского или итальянский этюд мастера исторической картины Н. Н. Ге. Неожиданным выглядит горный вид скульптора В. И. Мухиной. Надеждой на спасение «проходного» произведения в подобных случаях становится способность исследователя оце-

нить не только качество исполнения работы, но и возможность ее появления в определенные периоды творческой биографии мастера. Так, в последние годы на художественном рынке нередко можно встретить поздние произведения А. К. Саврасова, совершенно не похожие по исполнению на большинство работ пейзажиста, известных широкой публике. Лишь посредством комплексного исследования, сравнительного анализа и обращения к документальным источникам можно решить вопрос об авторстве произведения.

Видный немецкий знаток М. Фридендер считал, что в истории искусства известным мастерам надлежит отвести роль «верстовых столбов», рядом с которыми или между которыми располагаются, по его мнению, безымянные художники. Он утверждал, что «каждое произведение искусства, даже самое ничтожнейшее, создано живым человеком, у которого есть имя, тогда как степень известности того или иного имени определяется лишь случайностью» [8, с. 158].

В современной практике экспертной работы особую трудность представляет исследование произведений малоизвестных русских пейзажистов. Можно выделить две проблемы, возникающие при их изучении: 1) сложность идентификации индивидуальной творческой манеры живописца; 2) поиск сведений о нем.

Своеобразная «каноничность» характеризует произведения художников, не сумевших выйти в своем творчестве за рамки полученных еще в ученическую пору академических приемов письма. Так, в произведении А. Я. Волоскова «Лесной вид» (1852, ГРМ) отмечаем однообразные пышные купы деревьев, условное освещение, повторяемость изображений разросшихся кустов. Фрагментом стихийного мироздания кажется уголок дикой нетронутой природы в пейзаже Н. И. Юрасова «Лесная речка. Вид близ местечка Чернявка Чауского уезда Могилевской губернии (на реке Басе)» (1859, ГРМ). Приобретая необычную пластичность, тянутся в разные стороны змеевидные сухие ветви. В таких пейзажах особое значение приобретало «штудийное» изображение малых форм лесной растительности. Примером может служить также картина В. К. Каменева «Заросшая речка» (1856, ГРМ). Условность

в передаче живописной формы, ограниченность колористического и композиционного решения наделяют пейзажи малоизвестных художников общими усредненными чертами исполнения. Приведем еще одну цитату М. Фридендера: «...художники средней руки, обладающие при этом непомерным рвением и честолюбием, могут довести знатока до полного отчаяния, особенно если речь идет о какой-нибудь переходной эпохе, которая проходит под знаком общей смены стиля» [8, с. 158].

Общеизвестно, что успех идентификации произведения во многом зависит от количества сравнительного художественного материала. Например, в музейных собраниях сохранилось лишь несколько произведений пейзажистки С. В. Сухово-Кобылиной, но при этом десятки ее работ значатся в каталогах выставок 1850-х гг.

Изучение пейзажей малоизвестных художников осложняется нехваткой информации об их авторах. Интересы нескольких поколений искусствоведов традиционно были направлены на скрупулезное исследование творчества крупных мастеров. Конъюнктура современного издательского дела также обходит стороной малопривлекательные в материальном отношении проекты, направленные на популяризацию малоизвестных художников. Например, среди многообразия печатной продукции постсоветского времени сведения о них объединяет лишь одна книга – «Забытые имена» А. А. Шестмирова [9].

В настоящее время наиболее остро ощущается нехватка не только монографий, но и специальных полных словарей по русскому изобразительному искусству. Настольными книгами музейщиков зачастую являются справочники, созданные исследователями более ста лет назад.

Важным аргументом при определении авторства произведения нередко становится наличие подписи на картине. Однако не следует воспринимать сигнатуру в качестве непереносимого гаранта ее подлинности. Первоначально следует убедиться в целесообразности ее детального изучения. Графологический анализ подписей и надписей возможен только после подтверждения их

аутентичности при помощи бинокулярного микроскопа и ультрафиолетовых лучей.

«Подозрительной» является подпись, нанесенная по сухому красочному слою или по лаку, а также подпись, отличающаяся по степени сохранности от самого красочного слоя. При этом надо иметь в виду, что возможно более позднее нанесение автором подписи или надписи на свою картину. В связи с этим иногда следует принимать во внимание авторские неточности. Например, И. Е. Репин, подписывая через двадцать лет свой нормандский этюд, созданный летом 1874 г., мог проставить число 1876.

Иногда подпись не видна сразу и ее требуется сначала найти. Так, в некоторые периоды истории русской живописи художники намеренно скрывали местоположение подписи, аккуратно нанося ее на изображения природной формы или предметов.

Некоторые художники всю жизнь придерживались только одной формы подписи. А в творчестве других мастеров отмечается большое разнообразие сигнатур, что может подтвердить хотя бы художественное наследие А. П. Боголюбова. Очень аккуратно следует анализировать подписи художников при наличии однофамильцев. Например, в Русском музее имеются пейзажи 1850-х – начала 1860-х гг. с подписью «А. Поповъ», принадлежащие кисти живописцев Андрея Андреевича Попова, Александра Павловича Попова (Московского) и живописца середины XIX в. А. Попова, автора картины «Утро в деревне» (1861, ГРМ).

На отечественном антикварном рынке большое значение имеет исполнение авторской подписи с использованием литеры ъ в конце слова, что позволяет отнести рассматриваемую работу к дореволюционному периоду творчества художника и автоматически повышает ее стоимость. При этом надо помнить, что существует немало произведений, подписанных с литерой ъ, но созданных после 1917 г. художниками русского зарубежья.

До сих пор не составлены (в отличие от западноевропейских аналогов) индекс-каталоги подписей отечественных живописцев XVIII – начала XX в. Как следствие, даже наличие подписи на картине иногда оставляет за живописным полотном статус произведения

«неизвестного художника». При этом еще меньше шансов получить определенное авторство у работ с монограммами.

Важная информация заключена также в подтвердительной надписи, оставленной чаще всего ближайшими родственниками художника – женой, братом, дочерью. Такие подтверждения нередко появляются на неподписных работах, приобретенных с посмертных выставок мастера. Например, существует большое количество картин Н. Н. Дубовского с надписями его вдовы или этюдов И. И. Левитана с надписями его брата. Для подтверждения таких надписей на неизвестных ранее работах следует проводить графологический анализ.

Документальную гарантию авторства произведения иногда предоставляла группа коллег художника или целая организация. Примерами могут служить сохранившиеся на некоторых работах бумажные наклейки с подписями передвижников или членов Общества имени А. И. Куинджи. На оборотной стороне картин тоже нередко можно увидеть подтверждающие авторство надписи, исполненные их владельцами и коллекционерами.

При исследовании произведения нельзя оставить без внимания любую, даже плохо сохранившуюся бумажную наклейку, полустертый штамп, карандашный оттиск цифры на подрамнике. Благодаря скрупулезному анализу подобного рода деталей можно определить название ателье, реставрационной мастерской, выставки. По цифре на лицевой стороне подчас можно узнать автора картины старинного дворцового собрания, а по цифре на оборотной стороне иногда удастся найти работу в списке произведений академической выставки. Расшифровка аббревиатуры старого штампа может помочь в установлении факта пребывания картины в частной коллекции, государственном музее или музейном фонде. Помощником в атрибуции выступает даже приклеенная на реверс произведения пожелтевшая газета, на которой сохранилась дата ее выпуска.

В качестве примера привлечения к исследовательской работе материалов информационного характера рассмотрим произведение «В ожидании перевоза у Святых гор (Харьковщина)»

(ГРМ) украинского пейзажиста С. И. Васильковского (1854–1917), с именем которого иногда связывают подделки и работы спорного характера.

Основа произведения – фанера 24×36 см – самый распространенный материал и размер пейзажей художника. На оборотной стороне картины ее автором традиционно написано название, ниже – отпечаток личного штампа живописца с указанием адреса «Сергѣй Ивановичъ Васильковскій Екатерининская ул. N 69». Рамы, аналогичные раме данного произведения, встречаются и на других работах С. И. Васильковского.

После нанесения и засыхания первого густого слоя краски художник выравнивал и шлифовал ее при помощи пемзы. Изображения листьев наносились на сухую поверхность красочного слоя неба «тычками» тонкой кисти. После затвердевания этой краски она аккуратно соскребалась и растиралась мастихином. Тогда создавалось впечатление естественно раскинувшихся ветвей и множества россыпей мелких листьев, похожих на следы брызг.

В комплексном изучении произведений живописи анализ фактуры красочного слоя можно рассматривать как анализ индивидуальной манеры художника. Более того, если атрибуция произведения основана на подтверждении авторской фактуры, то это будет самым весомым среди прочих аргументов.

На формирование красочного слоя могут оказывать влияние различные структурные элементы картины. Так, наличие множества одинаковых мелких выпуклостей на многослойных участках изображений в картинах русских живописцев XVIII – первой половины XIX в. можно объяснить недостаточными абсорбирующими свойствами грунта. Обильный кракелюр и сседание красочного слоя также являются следствием несовершенства технологии произведений живописи того времени.

Конечно, невозможно удержать в памяти технические особенности живописной манеры большого числа художников, тем более что почерк мастера может меняться на протяжении творческого пути. В связи с этим прибегают к сравнению фактуры исследуемого произведения с фактурой эталонной работы данного

художника, написанной примерно в тот же период времени. Если сравнение с оригиналами невозможно, используются качественные фотоснимки различных фрагментов картин рассматриваемого автора.

Перспективы развития отечественного искусствознания, и в частности качественные изменения в области экспертной работы, во многом зависят от появления новых и степени полноты старых баз данных. По способу доступа к информации базы данных подразделяются на локальные и сетевые. Если первые зачастую открыты только для ограниченного круга специалистов-пользователей, то вторые посредством интернет-ресурсов могут иметь самую многочисленную аудиторию.

Определение авторства пейзажей очень тесно связано с проблематикой копирования. Общеизвестно, что на точное копирование был ориентирован начальный этап обучения в Императорской академии художеств. При этом необходимо учитывать, что «имитационно-компилятивный подход, наряду с прямым копированием, является одним из методов обучения в русской Академии художеств» [4, с. 77]. В качестве «эталонов» для подражания ученикам уже во второй половине XVIII в. предлагались «ландшафты со скотиною» современных голландских и фламандских пейзажистов, величественные виды Н. Пуссена и К. Лоррена, «рюины» Г. Робера, архитектурные виды и vedute итальянских мастеров, пейзажи немецких художников Х.-В.-Э. Дитриха, Я.-В. Хаккерта и других мастеров XVIII в. В качестве примера можно привести известные копии Ф. Я. Алексеева с произведений Каналетто и Белотто, выполненные по заказу Екатерины II.

На современном художественном рынке самая незавидная участь ожидает произведения неизвестных художников. Они почти не встречаются в экспозициях музеев, ими трудно заинтересовать коллекционеров. Лоты так называемых «Н. х.» на аукционах значительно уступают в цене работам художников, фамилии которых уже определены.

В разные периоды творческой биографии художник мог осознанно или произвольно становиться инкогнито. В ученические

годы начинающий живописец не подписывает свои работы, как бы стесняясь их. Аналогичная ситуация складывалась для некоторых авторов и в зрелый период, когда они в целях заработка вынуждены были быстро и не всегда качественно выполнять частные заказы. Нередко мастера не оставляли свои подписи на этюдах и эскизах, считая их лишь вспомогательным рабочим материалом. В истории изобразительного искусства можно найти немало примеров, когда в конце жизни ослабленные болезнями художники продолжали работать и писать картины только для себя, не думая о представлении своих трудов перед зрителем. Определенную группу анонимных произведений составляют работы, утратившие авторскую подпись в процессе своего бытования.

Образование «стилевых групп» при изучении творчества неизвестных художников можно рассматривать как первый этап, дающий возможность установления примерного времени создания произведений и осуществления их датировки. Анализ формального изобразительного языка, выявляющий отношение автора картины к живописной форме, композиционному построению, колориту и т. д., дает шанс назвать художественную школу, круг единомышленников или мастерскую.

Ключевой фразой при определении подделки является выражение «подмена с сознательной целью наживы». Однако здесь необходимо учитывать определенные нюансы, которые могут позволить некоторым работам вернуть легитимность своего бытования после разоблачения их в качестве подделок.

В первую очередь следует вспомнить о «подделках поневоле». Это подлинные старые произведения, по разным причинам представленные под именами других художников. Так, с середины XIX в. происходил активный взаимообмен художественным опытом между пейзажистами разных стран. В частности, многие отечественные художники посещали мастерские А. Калама в Женеве и А. Ахенбаха в Дюссельдорфе. Подтверждением может служить, например, этюд Андреаса Ахенбаха «Восход солнца» с надписью А. П. Боголюбова: «Профессор А. Ахенбахъ написал это у меня в мастерской чтобы объяснить восходъ солнца. – Д. Дорфъ. 1859 г.».

Сейчас с появлением возможности приобретения картин за границей на отечественном антикварном рынке получили распространение подделки, в основе которых лежат оригинальные работы западноевропейских пейзажистов.

Особенно сложно поддаются идентификации изображения, относящиеся к прошлым эпохам и созданные в живописной манере, близкой заявленному автору. Например, это могут быть произведения учеников, умевших максимально точно повторять стилистику своего учителя. Здесь уместно вспомнить, с какими трудностями сталкиваются сейчас исследователи при изучении творческого наследия Ю. Ю. Клевера-старшего, который организовал своеобразное тиражирование своих популярных сюжетов, привлекая для этих целей молодых художников-подражателей – А. А. Писемского, Н. Н. Оболенского, Ф. П. Ризниченко, что привело к появлению большого числа «псевдоклеверовских» пейзажей. «Недавно в магазине Доциаро выскоблил свою подпись...» или «На Александровском рынке какие-то водяные лилии существуют под моей фамилией...» [1], – восклицал возмущенный художник и обращался в периодические издания начала XX в. за содействием в борьбе с подделками.

«Современная», или «новая», подделка, на первый взгляд, почти не имеет шансов для продолжительного обмана. Она всегда стоит на грани разоблачения по технологическим или сохранным качествам. При этом «подделка, выполненная нашим современником, нередко пользуется успехом и воспринимается как нечто понятное и доходчивое именно потому, что в ней есть нечто соответствующее нашему естественному мышлению; потому, что фальсификатор и понял старого мастера, и одновременно не понял, как понимаем и не понимаем его мы сами» [8, с. 191].

Убедительным подтверждением неаутентичности копии по отношению к оригиналу служит исследование ее основы, грунта, пигментов и других структурных составляющих. Создание вторичной работы происходит с использованием упрощенных технологических приемов. Например, в копиях можно обнаружить жесткий по границам формы рисунок (иногда с использованием размерной

сетки), отсутствие подмалевка, наличие однообразного подхода к «заливке» цветовых пятен. Задачи экспертного сообщества состоят в том, чтобы аргументированно подтвердить «недостатки стиливой логики» [7, с. 175] и ошибки технологических изысков. Для этого исследователи должны хотя бы на шаг опережать в своих знаниях возможности современной школы фальсификации.

Совершенствование доказательной системы привело к использованию технико-технологических методов, которые по мере усложнения проблемного художественного материала стали обязательной составляющей частью комплексной экспертизы. Сейчас перед исследователями стоят сложные задачи, связанные не только с выбором способов определения автора и времени создания произведения, но также с проблемой предварительной оценки работы в рамках категорий «оригинал – копия – подделка». Не менее важной является объективная интерпретация полученных результатов.

Можно предположить, что в дальнейшем значение историко-документального и историко-предметного методов будет только возрастать, что потребует расширения персональных баз данных произведений, художников, их технических приемов и подписей. Закономерным шагом расширения информационного пространства станет архивирование вспомогательной атрибутики произведений – наклеек, штампов и т. д. [3]. Оперативный поиск нового или известного сравнительного информационного материала во многом зависит не только от полноты отдельных баз данных, но и от возможности их взаимодействия среди специалистов.

Неспешная и вдумчивая научная работа с произведениями неизвестных и малоизученных художников является своеобразным гарантом объективных атрибуций. Ограничения по времени и давление конъюнктуры со стороны, наоборот, могут привести исследователей к незрелым заключениям. От этого предостерегал в свое время известный советский историк искусства В. Н. Лазарев: «Не надо искать автора для любой картины. Настоящий знаток этого и не станет делать. Но если он связан с антикварным рынком, то не может молчать – он обязательно должен назвать какое-то имя, иначе пострадает его репутация и он прослышет „незнайкой“» [5, с. 58].

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ОР РНБ. Ф. 90. Ед. хр. 11. Л. 1. Письмо Ю. Ю. Клевера к В. А. Бонди от 4 сентября 1915 г.
2. *Виппер Б. Р.* О проблеме атрибуции // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М. : Искусство, 1970.
3. *Власова В. О., Балашова Е. Л.* Владельческие знаки на гравюрах и литографиях. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. 150 с.
4. *Киселева А. Р.* Решение задач научно-практической экспертизы на примерах произведений русских и иностранных художников XVIII века // Экспертиза произведений изобразительного искусства : Мат-лы I Науч. конф. М. : Магnum Арс, 1996.
5. *Лазарев В.* О знаточестве и методике атрибуций // Искусствоведение. 1998. № 1.
6. *Сарабьянов Д. В.* [Предисловие] // *Гренберг Ю., Писарева С.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. Киев : Зеркало мира, 2010.
7. *Фридлендер М.* Главы из книги «Подлинник и подделка» // Пинакотека. № 6–7. 1998/3–4.
8. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М. Ю. Кореневой. СПб. : Андрей Наследников, 2001.
9. *Шестимиров А. А.* Забытые имена. Русская живопись XIX века. М. : Белый город, 2004. 480 с.

**Реставрация трех предметов резной кости  
из фондов Всероссийского музея  
декоративно-прикладного и народного искусства**

На выставке «Наука сохранять искусство» в 2014 г. из фондов Музея декоративно-прикладного и народного искусства были представлены три недавно реставрированных предмета.

Первый экспонат – *зеркало в костяной раме (1953, 16×16,8×1,5 см, авторы У. С. Шарыпина, М. Ф. Соловцев)*. Костяная ажурная рама состоит из 8 пластин и одной круглой профилированной рамы. Когда в 2011 г. рама поступила на реставрацию, одна пластина была целой, другая разбита на 4 крупные части, остальные шесть были разбиты на 134 мелких фрагмента. Имелось общее пылевое загрязнение памятника.

Прежде всего в процессе реставрации с кости и деревянной основы удалили поверхностные загрязнения. Перед склейкой фрагменты костяной рамы тщательно подобрали и отсортировали. Сложность этой работы заключалась в подборе системы орнаментального декора ажурной резьбы. В первую очередь была склеена наиболее сохранившаяся вторая костяная пластина, разбитая на 4 крупные части.

Когда в наличии оказались две целые пластины двух видов рисунка, стало понятно, что все остальные пластины имеют аналогичный повторяющийся рисунок, который чередуется через один. Дальнейшая работа шла с подбором цветочной гирлянды и рамы

по месту сколов путем наложения на уже целые пластины. Только после того как реставратор убедился в правильном подборе деталей орнамента и места стыковки, костяные фрагменты были склеены при помощи клея БМК-5 марки Б с использованием иглы из-за очень маленького места склейки. Правильность склейки контролировалась под лупой. Затем каждую пластину рамы укрепили костяными гвоздиками – строго по гвоздевым отверстиям на деревянной основе.

В склейке использованы все фрагменты, найдено место даже самым мелким из них величиной 1 и 1,5 мм. Реставрационных доделок и вставок нет. В качестве завершающего этапа реставрации была проведена подклейка внешней костяной профилированной рамы на клей БМК-5 марки Б в смеси растворителей (изопропиловый спирт и ацетон в соотношении 1:1). Таким образом рама зеркала была собрана и приобрела экспозиционный вид.

Второй предмет, представленный на выставке, – *кубок из мамонтовой кости на тему «Спорт» (1947, автор Я. К. Вагнер)*. Высота кубка 28,1 см, диаметр 8,2 см. Кубок исполнен в стиле сетчатого старинного холмогорского орнамента. На стенках изображены различные виды спорта: бег на лыжах, поединок боксеров, метание диска и бег на коньках. При этом на кубке присутствует надпись «Любимому вождю Сталину от физкультурников-спартаковцев Российской Федерации в день 70-летия». На реставрацию предмет поступил в 2013 г. Имелось общее пылевое загрязнение; крышка разбита на две части, в четырех местах оказалась утрачена ажурная резьба; на верхней части крышки кубка зафиксирована поздняя склейка фрагментов резьбы и видны следы мастиковки; на тулове трещина 7 см, проходившая по всей его длине. Поверхностные загрязнения – следы пожелтевшего клея и мастиковок – были удалены ВЭПОСом (поверхностно-активное моющее средство, изготавливаемое в химической лаборатории ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря) и этиловым спиртом. Проведено укрепление трещины на тулове кубка 5%-м раствором клея БМК-5 марки Б в смеси растворителей (изопропиловый спирт и ацетон в соотношении 1:1). Далее был осуществлен демонтаж поздней склейки с помощью

компрессов (химическим и механическим способами) и уже затем все фрагменты крышки кубка подклеены на место. Следующий этап реставрации заключался в подготовке к восполнению утрат ажурной резьбы на крышке кубка.

Для этого была подобрана пластина из мамонтовой кости и проведена ее точная подгонка в места утрат. Далее на пластину нанесли рисунок орнамента по прямой аналогии с авторской резьбой и восполнили утраченный узор с помощью бормашины, надфилей и втиральников. Затем выполнена тонировка в травяном растворе. Завершающим этапом в реставрации стал монтаж реставрационных восполнений на место.

В результате проведенных реставрационных мероприятий были удалены поверхностные загрязнения, укреплена трещина на тулове кубка, восполнены утраты ажурной резьбы на крышке.

Третий предмет – *скульптурная композиция «Изгнание из рая» (Холмогоры, 2-я четверть XVIII в.)*. Ее размер составляет 41×22×21,5 см. Используются моржовая кость, деревянная основа-постамент и металлическая фольга. По книге поступлений, скульптурная композиция была приобретена Музеем народного искусства у С. М. Цветковой за 10 тыс. руб. 17 апреля 1945 г., накануне окончания Великой Отечественной войны. Композиция «Изгнание из рая» представляет две сцены – «Искушение Адама» и «Изгнание из рая». Состоит она из 19 фигур. На реставрацию предмет поступил в 2013 г. Имелись общее пылевое загрязнение и следы старого пожелтевшего клея.

Скульптурная композиция неоднократно реставрировалась в разное время. Это видно по использованию в работе различных видов клея. Фигурки неплотно укреплены на постаменте, большинство расшатаны и выпадали из гнезд основания. Две профилированные пластины по нижнему краю отставали от деревянной основы, так как шпонки выходили из пазов. Отставали от основ и гладкие костяные деформированные пластины, находящиеся на постаменте. Также имелись трещины и небольшие сколы, поскольку деревянная основа со временем дала усадку. Кроме того, присутствовали небольшие сколы и утраты деталей в скульптурах. Был проведен

полный демонтаж всех скульптур (с постамента и каждой составной скульптурной группы, которая склеена из множества деталей: деревьев, ангелов, фигур животных). Одни демонтировались легко, а к другим (деревья и ангелы), применялись компрессы.

Также демонтировались с деревянного постамента профилированные и гладкие костяные пластины, имевшие деформацию. Затем с помощью эмульсии ВЭПОС и этилового спирта удалены поверхностные загрязнения с кости.

Довыборка стойких загрязнений и клея проводилась механическим способом под лупой. После этого была демонтирована фольга, на которой обнаружились небольшие фрагменты красочного слоя светло-зеленого оттенка, находящиеся по краю под костяными пластинами. Далее укрепили красочный слой и только затем удалили поверхностные загрязнения с фольги, после чего провели ее консервацию и устранили деформацию.

Следующий этап реставрации скульптурной композиции – пробы на устранение деформации гладких костяных пластин. Ставился водный компресс, а когда кость становилась пластичной, она помещалась в пресс с фильтровальной бумагой и сукном. Известно, что моржовая кость трудно поддается исправлению деформации, однако в данном предмете исправить деформацию удалось. Далее были удалены поверхностные загрязнения с деревянной основы и проведено ее укрепление.

Следующий этап – восполнение утрат и сколов в гладких костяных пластинах; восполнение утраченных деталей и сколов в скульптурах возможно только там, где есть прямые парные аналогии.

Таким образом были восполнены левая ножка на постаменте, край левого крыла ангела, хвост у слона, один бивень у второго слона, ухо и одна задняя нога овечки и одна задняя нога лошади. При восполнении использованы цевка (животная кость) и мамонтовая кость. После этого шла подготовка к монтажу скульптур на постамент. На многих фигурках костяные шипы либо отсутствовали, либо были заменены поздними деревянными переделками. Проводилось восполнение утраченных крепежных деталей и их

монтаж. В завершающей части работы происходил поэтапный монтаж фигур и фигурных групп на место по гвоздевым отверстиям в постаменте на клей БМК-5 марки Б в смеси изопропилового спирта и ацетона в соотношении 1:1. Ближайшей аналогией является экспонат из Эрмитажа, что позволяет сделать заключение о существовании мастерской, выпускавшей подобные предметы.

Наиболее полная сохранность данной композиции имеется в нашем Музее декоративно-прикладного и народного искусства. В результате проведенных реставрационных мероприятий предметы приобрели экспозиционный вид.

#### БИБЛИОГРАФИЯ.

1. *Рехачев М.* Холмогорская резьба по кости. Архангельск, 1949.
2. Северная резная кость. Шедевры народного искусства. М. : Интер-бизнес, 2003.
3. Севернорусская резная кость XVII–XIX веков. : Каталог коллекции Государственного Эрмитажа. СПб., 2005.
4. Художественная резная кость XVIII – XX веков из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. М., 2015.



1. Зеркало в костяной раме. У. С. Шарыпина, М. Ф. Соловцев. 1953  
Рама до реставрации



2. Зеркало в костяной раме  
Рама после реставрации



3. Кубок из мамонтовой кости на тему «Спорт». Я. К. Вагнер. 1947 г.  
До реставрации



4. Кубок из мамонтовой кости на тему «Спорт»  
После реставрации



5. Скульптурная композиция «Изгнание из рая». XVIII в.  
До реставрации



6. Скульптурная композиция «Изгнание из рая». XVIII в.  
После реставрации

**М. А. Лобанова**  
*Вятский художественный музей  
имени В.М. и А.М.Васнецовых*

## **Орнамент в атрибуции старообрядческой печатной Псалтири первой половины XVIII века<sup>1</sup>**

Одним из важных и интересных аспектов изучения культуры и искусства старообрядцев является идентификация книжных памятников. Тем, кто работает со старопечатными книгами, известно, что достоверное описание возможно только при сопоставлении книги с экземплярами, описанными в различных каталогах книжных собраний. В то же время описание на уровне экземпляра требует от исследователя вдумчивого визуального анализа, причем часто становится необходимым буквально постраничное сравнение изучаемой книги (тетрадной и листовой формулы, орнаментики, зеркала набора) с книгами, описанными ранее. Иногда такая работа приводит к неожиданным находкам, что позволяет дополнить известные сведения о старообрядческом книгопечатании новыми фактами.

Летом 2014 г. участниками экспедиции Вятского государственного университета было обнаружено несколько старопечатных книг. В их числе – Псалтирь с месяцесловом, найденная в заброшенном доме в дер. Кокуевке Кильмезского района Кировской области. Книга сильно загрязнена, отсутствуют переплет и первые листы. В наличии последние листы, в частности лист с выходными данными, указывающими на Могилевскую типографию и дату

издания книги – 1705 г. находка была передана в Кильмезский краеведческий музей, но требовала дальнейшей атрибуции.

Визуальный анализ показал, что это Псалтирь с месяцесловом 15×8,7×8 см, 8°, напечатанная на бумаге с филигранями, в две краски. Плохое состояние книги – сильно обрезанные листы, затертость и утраты нижних углов – усложнило составление листовой формулы. В книжном блоке сохранилось 397 листов, фолиация в два счета. Формат полосы набора 123/129×69/70 мм; шрифт: высота 10 строк = 49 мм или 62 мм; число строк на странице – 20, 22, 25; печать в две краски, колонтитулы. На листах 1–146 второго счета фолиация в правом верхнем углу. В книге 37 заставок с семи досок, 19 инициалов с 9 досок, наборные украшения.

Печать книги невысокого качества, есть ошибки в фолиации. Состав книги традиционен: кафизмы, песнь Моисеева, «многочестивое», устав о пении Псалтири, предисловие к канону и канон за единоумершего, последование церковного пения, «круг солнцу», «лунное течение». Эта находка является редкостью: в собраниях старопечатной и редкой книги Кировской области подобные экземпляры не значатся.

Пасхалия в книге начинается с 1733 г., что сразу позволило предположить неправильные выходные данные, так называемый «ложный выход» – явление достаточно распространенное в старобрядческом книгопечатании. При формальном анализе, т. е. при сопоставлении нескольких заставок, инициалов и зеркала набора, данный экземпляр можно было соотнести с одним из описанных в каталоге И. В. Починской [3, с. 117–119]. Автор приводит описание трех Псалтирей с месяцесловом, которые отличаются по нескольким параметрам (порядковые номера в каталоге: 45–47). Все экземпляры датированы по пасхалии: ок. 1732–1733 гг. При этом последний экземпляр описан как «вариант», так как различия состоят в использовании только одной заставки. Эта вариативность, как выяснится позднее, не случайная, а характерная черта могилевских изданий указанного периода.

Исследуемая книга не совпадает полностью ни с одной из Псалтирей, описанных И. В. Починской. Анализ орнаментики

показал, что при печати использованы заставки и инициалы, совпадающие с разными Псалтирями ок. 1732–1733 гг. (порядковые номера каталога 45 и 46). Для удобства анализа была составлена таблица с указанием полистового соответствия заставок и инициалов данным каталога.

**Сопоставление заставок и инициалов Псалтири с месяцесловом с данными каталога И. В. Починской**

лист	Наш экземпляр		45. Псалтырь с месяцесловом		46. Псалтырь с месяцесловом	
	заставка	инициал	заставка	инициал	заставка	инициал
6 об.	167	186	165	187	167	186
13 об.	180	183	180	183	180	183
22	168	189	168	189	168	189
30	165	193	165	193	165	193
37 об.	165	185	165	185	165	185
47 об.	165	183	165	183	168	183?
56	167	192	165	192	167	192
71	167	187	167	187	167	191
79 об.	165	–	165	–	165	–
80	–	183	–	183	–	183
90	168	192	168	192	174	192
98	167	182	165	182	167	182
105 об.	167	185	167	184	167	185
112 об.	165	186	165	187	165	186
120	165	193	165	193	165	193
125 об.	167	182	167	182	167	182
135	165	189	165	189	165	189
141	165	195	165	195	165	195
149	165	182	165	182	165	182
155 об.	165	192	165	192	165	192

Заставки						
172	168		168		168	
209	165		165		165	
237	168		168		168	
1 нн. вт. сч.	165		165		165	
1 втор. сч.	180		165		–	
10	168		[10] 168		–	
18 об.	<b>175</b>		168		168	
28	<b>167</b>		–		–	
40	165		165		165	
[55]	168		168		168	
65 об.	168		168		168	
78	165		165		165	
88	<b>165</b>		167		<b>165</b>	
103 об.	<b>Другая</b>		165		168	
115	165		165		165	
133	<b>167</b>		165		<b>167</b>	
1 нн тр. сч.	<b>Другая, непропе- чатанная</b>		–		–	
14 нн	180		–		167	

Выяснилось, что в найденной Псалтири заставки и инициалы на 71-м и 90-м листах первого счета совпадают с Псалтирью (порядковый номер каталога 45), а заставки и инициалы на листах 6 (об.), 56, 98, 105 (об.), 112 (об.) – с другой Псалтирью (порядковый номер каталога 46). Та часть книжного блока, которую составляют листы второго и третьего счета, судя по качеству печати и своеобразному набору заставок, допечатывалась позднее, хотя большей частью совпадает с описанными экземплярами. На 1, 118 (об.) и 28-м листах второго счета встретились другие заставки из указанного набора

орнаментики. Заставки на 103 (об.) второго счета и 1nn (ненумерованном) листе третьего счета стилистически и качественно отличаются от орнаментальных элементов могилевской типографии. Причина такой замены на листах второго и третьего счета непонятна.

В целом тетрадная и листовая формулы подтверждают схожесть нашего экземпляра с данными каталога И. В. Починской: [2]<sup>3</sup> 2<sup>6</sup> – 3<sup>8</sup> – 8<sup>6[2]</sup> – 9<sup>117</sup> 10<sup>8</sup> – 29<sup>8</sup> 30<sup>6</sup> – 31<sup>8</sup> 1<sup>8</sup> – 19<sup>4</sup> 20<sup>8</sup> – 21<sup>6</sup> = л. 4–6, 11–62, 66–120, 124, 122–131, 139, 133–170–[174]–217, 22(?), 219–228, 228, 230–234, 230, 236, 237, 237, 1–8<sup>m</sup>, 1–11–20, nn, 22–27, [28], 39, 30–53, 59, [55], 56–58, [59], 60–146, 1<sup>m</sup>–15<sup>m</sup> = 397.

Уже упоминавшиеся ошибки фолиации отмечены в каждом из экземпляров, например: 124-й лист вместо 121-го; 139-й вместо 132-го; 222-й вместо 229-го; в числах вместо буквы Д несколько раз использована Θ (под титлами).

К сожалению, утраты углов на многих листах не позволили полностью уточнить все ошибки фолиации. Плохое качество печати, вероятно, связано «со слабой технической базой типографии униатского братства, находившегося в упадке, и неопытностью печатников» [3, с. 34].

Данная книга, безусловно, является одной из поздних перепечаток Псалтири с месяцесловом, печатавшейся в типографии М. Я. Вошанки в 1705 г. Визуальный анализ показал, что орнаментальные элементы и шрифт книги отличаются по уровню исполнения. И. В. Починская указывает на причину этого явления: «В настоящее время уже нет сомнений в том, что существовали издания „Часовника“ и „Псалтыри“ начала века и их переиздания, датированные примерно 1732–1733 гг. и напечатанные здесь же (в Могилевской типографии униатского братства. – М. Л.). В перепечатанных изданиях используются доски орнамента, употреблявшиеся в оригиналах, но шрифты другие, хотя и очень близки» [3, с. 30].

Исследование кильмезской находки показало, что вариативность – действительно характерная черта старообрядческого книгопечатания в XVIII–XIX вв. Атрибуция и правильная идентифика-

ция старообрядческих изданий возможна только при тщательном сравнении всех элементов книги с известными экземплярами.

Таким образом, фонды Кильмезского краеведческого музея пополнились уникальным книжным памятником – старообрядческой Псалтирью, напечатанной в Могилевской типографии около 1732–1733 гг. Книга является перепечаткой с одного из первых старообрядческих изданий, которые обычно связывают с таким важным событием, как начало старообрядческого книгопечатания [2, с. 5].

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Работа выполнена по гранту РГНФ 14-04-00062 «Традиционное искусство старообрядцев Волго-Вятского региона».

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Псалтирь с месяцесловом. Могилев, ок. 1732–1733. 397 л.
2. Кириллические издания старообрядческих типографий конца XVIII – начала XIX в. / Сост. А. В. Вознесенский. Л. : изд-во ЛГУ, 1991.
3. *Починская И. В.* Старообрядческое книгопечатание XVIII – первой четверти XIX в. Екатеринбург, 1994.



1. Псалтирь с месяцесловом. Могилев. Ок. 1732–1733  
Л. 103(об.) – 104 второго счета  
Кильмезский краеведческий музей. № н/в 951



2. Псалтирь с месяцесловом. Могилев. Ок. 1732–1733  
Л. 146(об.) второго счета – 1nn третьего счета  
Кильмезский краеведческий музей. № н/в 951

**Реставрация иконостаса  
Петропавловского собора.  
1980-е – 2013 гг.**

7 апреля 1722 г. Петр I «словесно повелел» соорудить иконостас для строящегося Петропавловского собора московскому зодчему И. П. Зарудному. В том же году архитектор Д. Трезини отослал в Москву Зарудному «меру» иконостаса – скорее всего, схематичный рисунок, собственно и называемый «мерой». Детального чертежа иконостаса не найдено, хотя в документах упоминается и о рисунках Трезини 1725 и 1727 гг. [8, с.19]. Тогда, вероятно, обсудили общий план, напестольную сень и престол.

И. П. Зарудный (†1727), определенный к собору указом Петра в 1701 г., был иконописцем, резчиком, позолотчиком, архитектором, а также руководил «канцелярией изуграфств» (хотя подписанных им чертежей не найдено). В 1722–1726 гг. около 50 мастеров трудились в Москве над созданием иконостаса для Петропавловского собора. После смерти Зарудного дело продолжил его пасынок П. Г. Пузиков (†1729), который заканчивал золочение и отправку деталей в Петербург. Иконостас создавался из различных пород деревьев: основа – из твердого дуба, резные детали – из липы. Кроме того, были задействованы хвойные породы, такие как лиственница и сосна. Особое внимание уделялось золочению деревянных деталей. Золотили иконостас золотыми монетами: их били, расплющивали, потом сажали на клей или лак,

приглаживали и полировали. На застывший левкасный грунт из мела с рыбьим клеем, который зачищался специальными ножами – «клепиками», – наносились так называемые цированные, или прорезанные, узоры, покрывающие одежды святых и архитектурные детали [5]. При работе на данном иконостасе применялись различные приемы золочения, различавшиеся по качеству основы, в результате чего получилось сочетание глянцевых и матовых поверхностей: на полимент (белковый), в состав которого входили охра, свежие куриные яйца, «греческое мыло», белый воск, – глянцевое золочение и на гульфарбу, состоящую из лака-мордана, олифы, масляного лака с примесью оранжевого крона (пигмент желтый), растертого на льняном масле, – матовая позолота. Применение различных техник давало игру светотени, подчеркивало объемы и усиливало общую декоративность сооружения. В начале 1727 г. готовые детали отправили из Москвы в Петербург. Установили иконостас летом 1729 г. [12, с. 150–151].

Наибольшую опасность для деревянного сооружения представляли пожары, первый из которых случился в 1735 г., а в 1748 г. «пламя само погасло» [11, с. 3]. На устранение ущерба мастеру Александрову было выдано 120 книжек золота [11, с. 3]. Первый крупный ремонт обусловлен пожаром 30 апреля 1756 г. Тогда сильно пострадала колокольня, однако внутрь храма пламя практически не попало. В некоторых описаниях Петропавловского собора говорится о том, что во время этого пожара попечением адмирала М. М. Голицына «иконостас весь разобран по частям и спасен от пожара, только при поспешном разбирании оною многие вещи были повреждены» [5, с. 29; 6, с. 62; 9, с. 10; 11, с. 3]. Подтверждение этому находится и в Полном собрании постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи [10, с. 204]. Однако современные резчики-реставраторы усомнились в достоверности данного факта. Иконостас представляет собой мощное архитектурное сооружение шириной около 30 м и высотой 20 м, богато уснащенное скульптурой. Для того чтобы его разобрать, необходимы леса, само строительство которых требует затрат времени и сил. Демонтировать иконостас снизу, без

лесов, одной командой солдат, вряд ли знакомых с принципами сборки таких сооружений, в кратчайшие сроки просто невозможно – при подобной разборке он превратился бы в кучу разломанных деталей. Теперь можно только строить догадки, что и в каком объеме демонтировали на самом деле, но, как бы то ни было, потребовались реставрационные работы, которые производились резчиками и столярами под руководством мастеров Фалькенклау и Жирардона. Починенный иконостас был связан с пилонами и стенами полосным восьмигранным железом. Образу, пострадавшие от «сильного жара», подновлял И. Вишняков [12, с. 154].

Во время реставрационных работ 1830-х гг. иконостас и на престольную сень вновь позолотили. Комиссия в составе коллежского советника Рогинского, надворных советников Шарлеманя и Висконти пришла к выводу, что нижняя часть иконостаса портится оттого, что он поставлен на низком каменном фундаменте. В 1832–1834 гг. под иконостас подвели каменный цоколь в 12 вершков (53 см), чтобы предохранить дерево от загнивания. Весь иконостас подняли, на выровненном кирпичном фундаменте выложили цоколь из тивдийского розового мрамора, оставшегося от строительства Казанского собора [1, с. 138; 11, с. 18]. На основании этой информации напрашивался вывод о том, что до 1830-х гг. цоколя иконостаса не существовало и иконостас стоял прямо на каменном полу солеи. Во время реставрационных работ 2012 г. было сделано открытие, позволившее точнее определиться с тем, как выглядел иконостас до 1832 г. В центральной части под пилонами Царских врат обнаружены участки деревянного цоколя, обитого холстом, расписанным красками под розовый мрамор. Архитектура иконостаса предполагает, что новый цоколь в 1830-х гг. заменил уже существовавший до этого деревянный с сохранением участков предыдущего. «Пришитый» металлическими тягами к стенам и пилонам иконостас вряд ли можно было поднять на более высокий уровень, не сместив тяги, однако ничего похожего на модернизацию тяг не замечено. Таким образом, информация о строительстве цоколя стала представляться более точной и достоверной. Во время работ по исправлению цоколя начала 1830-х гг. иконы нижнего ряда, на-

писанные на медных досках (когда они появились – неизвестно), заменили иконами на холстах на дубовых досках, написанными академиком Д. И. Антонелли. Перезолотили дерево золотом 95 2/3 пробы «на полимент» [12, с. 154–155].

Иконостас дошел до наших дней почти без изменений. Тем не менее они все же имели место. В частности, сильно обветшавшие деревянные Царские врата в 1865–1866 гг. были заменены новыми «из литой меди»<sup>1</sup>, сделанными по проекту архитектора Петропавловского собора В. П. Куроедова на предприятии «Никольс и Плинке» [12, с. 157]. Позолоту новых врат по тыльной стороне провели листовым золотом, по лицевой стороне – гальваническим способом. После установки бронзовых врат старые деревянные сожгли в крепости, а пепел пустили в Неву. Вес новых четырехстворчатых Царских врат составил 9900 кг. Во время архиерейских богослужений полагается раскрывать Царские врата полностью. Для этого под соединения боковых створок подведены колеса, замаскированные с внешней стороны резными деталями в виде подстав под светильники. В алтарной части проведены рельсы по траектории раскрытия Царских врат.

Самой важной и последней дореволюционной стала реставрация иконостаса 1908 г., приуроченная к освящению придела Св. благоверного великого князя Александра Невского в Великокняжеской усыпальнице. Иконостас позолотили, при этом применили способ золочения на лак-мордан<sup>2</sup>. В это время была несколько изменена (или, лучше сказать, исправлена) программа иконостаса. Следует оговориться, что иконография как наука, занимающаяся систематизацией и описанием изображений, сложилась в качестве самостоятельной дисциплины в рамках церковной археологии только в XIX в. [4, с. 4]. Тогда и были перевешены малые иконы левой, «женской» половины иконостаса в окружении главной иконы «Богоматерь на престоле». «Преподобная Параскева», «Анна Пророчица», «Праведная Елизавета» и «Великомученица Наталья» перемещены в киот храмовой иконы св. апостола Павла за Северными вратами. А в окружении «Богоматери на престоле» помещены иконы святых, более подходящих по идее к центральному месту и главному изображению и соотносящихся по

принципам парности и зеркальности с образами святых, помещенных в окружении главной иконы правой, «мужеской» половины иконостаса «Спаситель на престоле». Рядом с «Богоматерью на престоле» расположились (по часовой стрелке): «Св. Соломония Маккавейская», «Праведная Иаиль», «Царица Вирсавия» и «Пророчица Пульхерия». Так, одна из самых ярких и наиболее важных в идейном отношении икон «Царица Вирсавия», воспринимавшаяся современниками как апология Екатерины I, которой, собственно, и был посвящен главный киот «женской» половины местного ряда иконостаса, попадала на одну линию и в ближайшее соседство с иконами, изображающими супруга Вирсавии царя Давида и ее сына царя Соломона, с которыми панегиристы XVIII в. сравнивали императора Петра I, комплиментарно превознося его мудрость как руководителя государства. Сразу следует указать, что при развеске икон в иконостасе в процессе реставрационных работ конца XX в. эта идея была не понята, нарушена и извращена в угоду мифической историчности.

Еще одно важное изменение в программе иконостаса коснулось прочтения скульптур его центрального яруса. Двое из евангелистов и апостолов, державших в одной руке перо или стило, а в другой – кодекс или свиток, получили атрибуты святых покровителей собора (апостолов Петра и Павла) – ключи и меч – и стали восприниматься в соответствии с их символами. В то же время, очевидно, лишились своих знаков скульптурные изображения апостолов Петра и Павла, находящиеся на кафедре Петропавловского собора [7], что привело еще к одному изменению программы внутреннего убранства храма.

В 1919 г. собор был закрыт, в 1926–м поступил в ведение Музея революции, а в 1954-м – Государственного музея истории Ленинграда (ныне Санкт-Петербурга), в связи с чем с 1957 по 1963 г. в соборе развернулись крупномасштабные реставрационные работы. Для иконостаса, помимо укрепления каркаса, заделки трещин и промывки поверхности, пришлось вырезать заново многочисленные утраченные фрагменты фигур и орнаментальной резьбы. Позолота производилась листовым сусальным золотом по левкасу и лаку-мордану выборочно: нижний ярус – полностью, а верхние

ярус – частично. При этом оттенок золота стал сильно отличаться от того, которым иконостас был покрыт в XIX в. Бронзовые Царские врата золотились ртутно-огневым способом. Реставрировали иконы частично на месте из-за нехватки средств [2].

В 1987 г. началась новая реставрация Петропавловского собора. К работам над иконостасом приступили в 1989 г.<sup>3</sup> Реновацию рассчитывали завершить за три года, но изменилась политическая и экономическая ситуация в стране, и реставрация затянулась на долгие годы. Последние реставрационные работы можно разделить на три этапа.

**I этап.** Было принято принципиальное решение об использовании техники золочения XVIII в. на полимент<sup>4</sup> и гульфарбу, т. е. сочетание матовых и глянцевых поверхностей. Секрет этой техники золочения, передававшийся от мастера к ученику, оказался утрачен в послереволюционный период и воссоздан ленинградскими реставраторами во второй половине XX в. Золочение на лак-мордан, менее яркое и более дешевое, применявшееся во время реставрационных работ 1908 г. и середины XX в., признано менее историчным. При глянцевом золочении на полимент используется тяжелое сусальное золото – книжки по 2,5 г/лист. Для матового золочения берется обычное сусальное золото не менее 1,25 г/лист. По этому принципу была позолочена кафедра в соборе (кстати, находящаяся в настоящее время в печальном состоянии и нуждающаяся в восстановлении)<sup>5</sup>. В 1992 г. демонтировали резные и скульптурные части иконостаса, но в 1995-м работы по реставрации иконостаса остановили по причине отсутствия финансирования.

**II этап.** Следующий всплеск активности – в 2005–2006 гг. – был связан с подготовкой собора к перезахоронению привезенного из Дании праха императрицы Марии Федоровны, супруги императора Александра III. К этому событию приурочили работы в алтарной части собора: выполнили реставрацию тыльной стороны иконостаса – старую драпировку заменили новой; произвели расчистку и циклевку древесины, антисептирование, зареевание трещин с использованием рыбьего клея. На наружной

части иконостаса приведены в порядок семь икон, выполнено золочение деревянных скульптур среднего яруса.

**III этап.** Завершающий этап воссоздания иконостаса в первоначальном виде начался в июле 2011 г. Подрядчиком являлось ЗАО «БалтСтрой», а субподрядчиком – ООО «Карэ», заказчиком работ выступил Фонд культурно-просветительных программ «Петропавловская крепость». Авторский надзор вел проектировщик ОАО «Институт „Ленпроектреставрация“». При подготовке к началу завершающего этапа реставрации приказом директора Государственного музея истории Санкт-Петербурга А. Н. Колякина была создана рабочая группа [3], которую возглавил представитель музея – заведующий службой капитального ремонта и реставрации О. В. Полухин. Его заместителем назначили главного научного сотрудника музея кандидата исторических наук М. О. Логунову. Рабочая группа тесно взаимодействовала с представителями КГИОП<sup>6</sup>, в частности с начальником отдела памятников декоративно-прикладного искусства С. А. Симкиной.

Особенностью Петропавловского собора является его совместное использование Государственным музеем истории Санкт-Петербурга и Русской православной церковью. Реставрация иконостаса не останавливала проведение экскурсий и регулярное совершение богослужений, что вносило коррективы в расписание работы реставраторов и влекло за собой необходимость учитывать организацию алтарного пространства для богослужений.

Так как реставрационные работы растянулись более чем на два десятилетия, в отдельных местах потребовалось укрепить левкас. Укрепление левкаса производилось с помощью шприца с рыбьим клеем. При реставрационных работах было решено не золотить всю поверхность иконостаса тотально, а сохранять историческую позолоту там, где она оставалась в удовлетворительном состоянии. Поэтому в местах обнаружения хорошей сохранности золота его промывали бычьей желчью, разведенной водой.

Сложность в обеспечении научных изысканий была связана с практически полным отсутствием изображений иконостаса до середины XIX в. – самое раннее иконографическое свидетельство

датируется 1857 г. [9]. Чертежей XVIII в. не сохранилось, и уверенности в том, насколько аутентичны некоторые детали, не могло быть. Например, при обследовании скульптур архангелов Михаила и Гавриила на пилонах Царских врат обнаружены отверстия и гвозди в теменной области голов. Встал вопрос: были ли над головами этих архангелов укреплены короны в виде сияния? На литографии И. Корелина<sup>7</sup> четко видно, что на голове архангела Михаила помещена корона. Датировка рисунка упрощается тем, что изображенный на нем священник Бажанов стоит рядом с могилой Николая I<sup>8</sup> как раз на том месте, где в 1860 г. была похоронена императрица Александра Федоровна<sup>9</sup>. Следовательно, рисунок создан в 1855–1860 гг., и в этот период нимбы наличествовали. Аналогичные короны укреплены на головах всех апостолов на антаблементе иконостаса. После обсуждения вопроса о необходимости воссоздания утрат было принято решение руководствоваться в первую очередь Венецианской хартией реставраторов<sup>10</sup>, в ст. 11 которой говорится: «Наслоения разных эпох, привнесенные в архитектуру памятника, должны быть сохранены, поскольку единство стиля не является целью реставрации». На более поздних изображениях иконостаса подобные короны отсутствовали, следовательно, восстановление их не требовалось.

Еще одним сложным вопросом было принятие решения о восстановлении фонарика в руках архангела Гавриила на Царских вратах. Последний раз упоминание об этом атрибуте архангела относится к 1940-м гг. При реставрационных работах 1950-х гг. обсуждался вопрос о восстановлении фонарика, на рассмотрение комиссии представили проект И. Н. Бенуа, однако его так и не реализовали. Рабочая комиссия в 2011–2012 гг. рассмотрела проект И. Н. Бенуа, исторические фотографии и проект С. С. Наливкиной, осуществлявшей архитектурный надзор за реставрационными работами от института «Ленпроектреставрация». В результате КГИОП принял решение о воссоздании утраченной детали, ныне она находится на своем историческом месте.

Непросто далось решение о ключах в руках фигуры на антаблементе иконостаса слева от центральной оси, в настоящее время

ассоциирующей с апостолом Петром. Ранее уже упоминалось, что при реставрационных работах 1908 г. оказалась изменена трактовка скульптурной программы. К моменту начала работ середины XX в. ключи, привнесенные в эту скульптуру, были сломаны, их заменили на тяжеловесные, прикрепленные в непривычном положении кольцами вверх. В соответствии с Венецианской хартией, современная рабочая группа решила не убирать хоть и неаутентичную, но уже вполне историческую деталь, а обойтись ее реставрацией и монтажом в более традиционном положении – кольцами вниз [7]. Также было принято решение о воссоздании фрагментов северного и южного киотов иконостаса, утраченных во время прокладки трубопровода в середине XX в.

В связи с неосторожным раскрытием Царских врат один луч в композиции «Сияние» оказался полностью сломанным, другой погнутым. Сломанный луч восстановили, погнутый распрямили мастера ООО «Карэ». Царские врата к началу XXI в. имели темные пятна, при раскрытии их алтарники, очевидно, пользовались не только ручками, находящимися с тыльной стороны, но и держались за лицевую сторону врат. Решением КГИОП повторного золочения проведено не было, Царские врата промыты, в местах утраты золота проведена частичная тонировка, результат удовлетворил все заинтересованные стороны.

Во время работы специалистов ждали открытия. Так, оказалось, что в верхнем ярусе центрального звена в композиции «Христос во славе» под слоем позолоты наличествует серебрение. Практика комбинированного серебрения-золочения была распространена в XVIII в. преимущественно в Западной Европе. Делалось это для усиления эстетического воздействия произведения: холодный отблеск серебра подчеркивал очертания детали, сверкающей теплым золотым цветом. Иногда серебрение применялось и в целях экономии, так как серебро значительно дешевле золота. Трудно с определенностью сказать, что в данном случае стало определяющим – желание подчеркнуть объем фигуры, сделать ее более рельефной или сэкономить золото, – однако в 2011–2012 гг. открывшееся серебро сохранено не было.

В 2011–2013 гг. реставрация касалась в первую очередь скульптуры, резьбы и позолоты иконостаса, но при обследовании выяснилось, что уже отреставрированные во время предыдущих этапов иконы нуждаются в дополнительном внимании. В первую очередь это иконы нижнего яруса праздничного цикла: «Страдание апостола Павла», «Введение во храм Богоматери», «Богоявление» («Крещение Господне»), «Страдание апостола Петра», переписанные Д. Антонелли в 1830-х гг. Иконы были демонтированы, очищены от попавшей на них стружки и пыли и после реставрации возвращены на место.

Во время последнего, третьего этапа реставрационных работ использовалось золото 960-й пробы (95,8) фирмы «Норис» (Германия) желтого оттенка. Всего на позолоту в 2011–2013 гг. израсходовано 640 книжек легкого золота по 1,4 г/лист и 260 книжек тяжелого золота по 2,5 г/лист. Итого: 896 г легкого золота и 650 г тяжелого золота; всего на реставрацию иконостаса было потрачено 1 кг 546 г золота.

В начале июня 2013 г. после частичной реставрации возвращена на место композиция наверхия на престольной сени «Иисус Христос на престоле», к сожалению, более двадцати лет находившаяся в разобранном виде в разных местах.

Иконостас Петропавловского собора является национальным памятником не только государственного, но и мирового значения. Затянувшиеся на четверть века реставрационные работы лишили целое поколение возможности познакомиться с шедевром в полной мере. Их завершение позволяет посетителям собора увидеть уникальный образец петровского барокко воссозданным в том виде, в каком он представлял перед нашими предками в XVIII и XIX вв.

12 июля 2013 г., в день святых апостолов Петра и Павла в Петропавловском соборе прошла третья за всю его трехвековую историю Патриаршая литургия, в которой принимали участие многие высшие иерархи Русской православной церкви и представители других православных церквей мира. В своем слове патриарх Кирилл дал высокую оценку проведенной реставрации и благолепию первого кафедрального собора Санкт-Петербурга.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В настоящее время они определены как бронзовые.

<sup>2</sup> Лак-мордан – масляный лак на основе янтаря. Используется как клеящая основа для сусальных покрытий (сусального золота, сусального серебра или потали).

<sup>3</sup> Письмо-заказ № 1802 от 19.09.89. от дирекции ГМИЛ в институт «Ленпроектреставрация» о сметной документации на реставрацию иконостаса. Договор ГМИЛ и института «Ленпроектреставрация» № 146.

<sup>4</sup> Полимент – соединение нескольких наполнителей – жирная глина, воск, свиное сало и т. д., наносится на осетровый клей и левкас из отмоченного мела.

<sup>5</sup> Кафедра Петропавловского собора изначально была позолочена избирательно: густо покрыты золотом скульптуры и резные детали. Плоские поверхности были выкрашены белой краской, можно предположить обработку под «французский лак». В середине XX в. золотом покрыта вся кафедра. На местах, где ранее позолота не наносилась, в настоящее время золото не держится и отслаивается.

<sup>6</sup> КГИОП – Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга.

<sup>7</sup> Литография И. Корелина по рисунку на камне П. Чеботарева «Панихида об упокоении души в Бозе почившего императора Николая I, совершенная при гробнице его в присутствии императорской фамилии духовником его императорского величества обер-священником Гвардии Василием Борисовичем Бажановым».

<sup>8</sup> Император Николай I скончался 18 февраля 1855 г., погребен в Петропавловском соборе 5 марта 1855 г.

<sup>9</sup> Императрица Александра Федоровна, супруга императора Николая I, скончалась 20 октября 1860 г., погребена в Петропавловском соборе 5 ноября 1860 г.

<sup>10</sup> Венецианская хартия – международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест, принятая на II Международном конгрессе архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам в Венеции, 1964. (Принята ИКОМОС в 1965 г.)

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Летопись Петропавловской крепости.
2. Отчет о реставрации Петропавловского собора в 1956–1957 гг.

3. Приказ директора Санкт-Петербургского государственного учреждения культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга» № 628-3 от 04.08.2011 г.
4. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи : Учеб. пособие / Академия художеств СССР, Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Л., 1991.
5. Иконостас Петропавловского собора. СПб. : Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 2003.
6. Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии. СПб., 1869.
7. *Логунова М. О.* Тема ключей в иконостасе Петропавловского собора // Труды Гос. музея истории Санкт-Петербурга: исследования и материалы. Вып. 22. СПб., 2012. С. 157–167.
8. *Мозговая Е. Б.* Иконостас // Иконостас Петропавловского собора. СПб. : Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 2003.
9. *Новоселов С. К.* Описание кафедрального собора во имя святых первоверховных апостолов Петра и Павла в Санктпетербургской крепости. СПб., 1857.
10. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. Т. IV. № 1480. СПб. : Синодальная типография, 1912.
11. *Флоринский Д. И.* Собор во имя первоверховных апостолов Петра и Павла в С.-Петербургской крепости. СПб., 1869.
12. *Элькин Е. Н.* Иконостас Петропавловского собора // Краеведческие записки: исследования и материалы. Вып. 2 / Гос. музей истории Санкт-Петербурга. СПб., 1994.



1. Архангел Гавриил



2. Иконостас Петропавловского собора. 2013



3. Композиция навершия на престольной сени Христос во славе

**Фарфоровый иконостас  
из коллекции музея  
Императорского фарфорового завода**

В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся фрагменты фарфорового иконостаса<sup>1</sup>. Происхождение его долгое время было неизвестно. Хорошо сохранились створки Царских врат, фарфоровые детали которых смонтированы на деревянную основу, большое количество отдельных архитектурных деталей и фрагментов.

В инвентаре части иконостаса числятся как изделие Императорского фарфорового завода с широкой датировкой – XIX в. На картонных ящиках, в которых ранее хранились детали, были надписи тушью: «из фарфоровской церкви». Считалось, что иконостас попал в коллекцию музея из церкви фарфорового завода. Заводской приход имел два храма. Изучение опубликованных во многих изданиях фотографий и архивных материалов показало, что иконостасы главной церкви фарфорового завода – Преображения Господня – были деревянными [3]. Второй, небольшой храм Пресвятого и Животворящего Духа [4–7] находился на территории Преображенского кладбища. Его проект был выполнен в русском стиле академиком архитектуры Александром Федоровичем Красовским. В ходе исследования обнаружено, что в храме находился фарфоровый иконостас, вероятно, задуманный архитектором, детство и юность которого были неразрывно связаны с Императорским фарфоровым заводом, и выполненный скульптором Августом Карлом Тимусом [1; 2].

Таким образом, стало понятно происхождение легенды о фарфоровом иконостасе, однако найденные в ходе исследования эскизы проекта Петра Ивановича Красновского<sup>2</sup> и фотографии интерьеров доказали, что это другой памятник, судьба его неизвестна.

Других иконостасов, изготовленных на Императорском фарфоровом заводе, обнаружить не удалось.

Принято считать, что первым из известных фарфоровых иконостасов был иконостас усадебной Покровской церкви в селе Волокитино [15; 16]. Храм был центром дворцово-паркового ансамбля. Работы по изготовлению и монтажу его иконостаса начались в 1856 г. Церковная утварь также была фарфоровой, изготовлена, как и иконостас, на Волокитинском фарфоровом заводе Миклашевских. Об этом предприятии и его знаменитом памятнике в труде Алексея Васильевича Селиванова сообщается следующее: «Находился в сельце Волокитино, Глуховского уезда. Село Волокитино принадлежало помещику Андрею Михайловичу Миклашевскому. Желая воспользоваться глиной, исстари добываемой в Полошках того же уезда, Миклашевский выстроил большой фарфоровый завод. К числу лучших произведений волокитинского завода относится великолепный фарфоровый иконостас и таковые же украшения, находящиеся в церкви с. Волокитина. Большие местные образа в этой церкви, рамы к ним, колонны – все из фарфора; живопись очень хорошая и весь иконостас отличается легкостью и изяществом. Особенно хороши колонны, поддерживающие иконостас, – синие, перевитые позолоченной фарфоровой лентой; также истинную драгоценность составляют 3 больших паникадила, висящие в церкви и исполненные по рисунку лучших петербургских художников» [26, с. 46]. В тексте упоминается лишь нарядность живописи и тонкость лепной отделки, однако уникальна сама идея применения фарфора для иконостасов. Технологические ограничения использования материала (невозможность отливки больших деталей, их вынужденное деление на составные части) давали свои преимущества: благодаря перекомпоновке можно было увеличивать разнообразие ассортимента готовых изделий.

Церковь простояла ровно сто лет и была уничтожена в 1955–1958 гг. по распоряжению Сумского облисполкома. При этом оказались уничтожены и разграблены бесценные фарфоровые изделия, включая иконостас. Украинский художник Василий Касьян, протестуя против этого варварства, отправил острое письмо заместителю председателя Совета Министров Украинской ССР [21, с. 592]. Однако это не помогло. Уцелевшие фрагменты иконостаса находятся во многих музеях, в том числе в Путивльском краеведческом музее-заповеднике, в Национальном музее украинского народного декоративного искусства и Национальном музее истории Украины, Сумском областном художественном музее, Харьковском художественном музее, Черниговском историческом музее, Глуховском краеведческом музее и Шосткинском краеведческом музее.

Фарфоровые иконостасы изготавливались также на заводах Матвея Сидоровича Кузнецова [22] и на заводе братьев Корниловых. Изучение стилистических особенностей росписи иконостаса, его позолоты, а также фарфоровой массы позволили предположить, что он мог быть выполнен на заводе братьев Корниловых. В многочисленных публикациях о фарфоре этого завода неизменно упоминается фарфоровый иконостас Спасо-Бочаринской церкви на Выборгской стороне Петербурга, созданный на заводе в 1881 г., однако его изображений не приводится – исследователями он обозначен как утраченный [25, с. 12].

В фонде фотографий РГИА удалось обнаружить фото с изображением фарфорового иконостаса [13]. На обороте фотографии есть подпись: «Спасобочаринская церковь», изображение оказалось полностью идентично нашему памятнику. Таким образом, выявлено, что иконостас, находящийся в нашем собрании, выполнен на заводе братьев Корниловых для одного из первых храмов Выборгской стороны. Его история мало изучена. К сожалению, не существует никаких живописных зарисовок интерьера церкви, и лишь сохранившиеся части иконостаса и фото позволяют судить о его масштабе. Создание такого сложного для исполнения в фарфоре проекта потребовало от технологов и мастеров завода решения огромного комплекса проблем. Изготовление

достаточно крупных для фарфора архитектурных деталей свидетельствует о значительных технических возможностях предприятия и мастерстве исполнителей. Деформации при обжиге делали совмещение деталей почти невозможным. Это заставляло мастеров обжигать их вместе и подписывать каждый комплект номерами. Технологические особенности формовки и росписи изделия таковы, что для исполнения замысла каждый архитектурный элемент обжигался четырежды. Несмотря на преодоление огромного комплекса проблем, во многих местах соединения деталей для устранения зазоров использован гипс. Гипс, столярный клей и гвоздики также использовались при монтаже деталей на деревянную основу, окрашенную в белый цвет. Цветовое решение иконостаса очень эффектно, оно построено на сочетаниях плоскостей снежно-белого фарфора с золотыми отводками и золочением «в перо» с желтым люстром и глубоким синим. Все это должно было создавать у находящихся в храме исключительно праздничное и торжественное настроение.

Обратимся к истории Спасо-Бочаринского храма, для которого изготовлен иконостас. До нас дошли изображения храма только конца XIX в. Первая же, временная (полотняная) церковь Бочарной слободы построена еще в 1714 г. и освящена 1 августа того же года в честь Происхождения (Изнесения) Честных Древ Животворящего Креста Господня. Старинным именованием – Спасо-Бочаринский – храм обязан народному названию этого церковного праздника – Медовый, или Первый, Спас – и своему местоположению в Бочарной слободе. Еще одно имя – Тихвинская церковь – получено по особо чтимой святыне храма – Тихвинской иконе Божией Матери. В 1735 г. на деньги купцов Дмитрия Лукьянова и Федора Солодовникова, приобретших участок Бочарной слободы у Екатерины Александровны Долгоруковой, была возведена деревянная церковь по проекту архитектора Иоганна Якоба Шумахера [8]. В 1752 г. на месте деревянной, отремонтированной и перенесенной на Сенную площадь церкви по проекту того же архитектора построен каменный двухэтажный храм. Он освящен в 1752 г.: главный престол и два придела – во имя Тихвинской иконы Божией Матери

и во имя Священномученика Антипы [24, с. 188]. В 1828–1832 гг. к церкви были пристроены паперть и колокольня, перестроенные по проекту архитектора Николая Николаевича Еремеева в 1901 г. [9]. В 1840 г. по проекту архитектора Андреева на углу Симбирской и Тихвинской улиц выстроили ограду и часовню, которая подверглась перестройке в 1906 г. – также по проекту Еремеева [12] при ремонте храма [10]. Ее прекрасный барочный иконостас остался при этом нетронутым.

Хотя архитектура храма не отличалась особой выразительностью, он был интересен своим старинным иконостасом середины XVIII в., утварью и уникальным образом, который, по преданию, принадлежал Петру I и написан по случаю взятия Азова. Местным почитанием пользовались две иконы: Тихвинская икона Божией Матери и священномученика Антипы. В церковной библиотеке хранилось много старинных книг и редких рукописей, в том числе Четьи минеи митрополита Макария, жившего при Иване Грозном.

Следующие интересующие нас изменения в истории храма произошли в 1880–1881 гг. Они связаны с необыкновенным человеком, настоятелем Спасо-Бочаринского храма Василием Яковлевичем Михайловским, который вошел в историю церкви как «петербургский златоуст». Именно ему принадлежала идея изготовления фарфорового иконостаса, и это не удивительно. Будучи человеком интеллектуальным и образованным, он не мог не знать о существовании Волокитинского иконостаса, ведь в его приходе состоял Михаил Савинович Корнилов<sup>3</sup>, на заводе которого в 1878 г. к именинам о. Василия была изготовлена икона «Священномученик Василий Анкирский». Надпись на обороте иконы гласит «Сия икона на фарфоре принадлежит Священнику Спасобочаринской церкви, Василию Михайловскому. Сделана на Корниловском Заводе въ декабре 1878». Икона находится в музее г. Егорьевска под Москвой<sup>4</sup>.

Свидетельствами, как сейчас бы сказали, «неформальных отношений» с приходом служит переписка о. Василия с еще одним прихожанином – Петром Павловичем Дурново. В его наследии [14] сохранилась переписка дружеского характера с о. Василием;

материалы, относящиеся к истории церкви, типографский оттиск рисунка иконостаса Спасо-Бочаринской церкви и очерк Федора Герасимовича Елеонского под названием «Тихвинская церковь с фарфоровыми украшениями в Спасобочаринском приходе», изданный в 1882 г. В тексте читаем: «В этом святилище были две особенности, вызывающие на размышление. Знаменитая небывалая решетка, которая полна символов, и за ней фарфоровый иконостас, беспримерный, устроенный по мысли и плану настоятеля церкви протоиерея Василия Яковлевича Михайловского» [23, с. 3]. Елеонский также отмечает: «...думается нам, что лица, желающие благоукрасить приделы в приходских церквях или просто киоты, колонны к иконам, могли на Корниловском заводе и заказать по готовым уже рисункам и формат колонны, и другие украшения. Примеры уже есть: Е. Н. Кэк в своем имении уже украшает церковь фарфоровыми орнаментами с Корниловского завода» [23, с. 4].

Трудно переоценить роль, которую храм играл в духовной жизни Симбирской и прилегающих к ней улиц. В приходе состояли работники Патронного и Арсенального заводов, завода братьев Корниловых и других предприятий Выборгской стороны. Устраивались три крестных хода: 7 июля – на патронный завод, 1 августа – к «Новому арсеналу» для водосвятия, 15 августа – по округе. Спасо-Бочаринская церковь считалась одним из важных центров благотворительности на Симбирской улице. Так, с 1873 г. при церкви работало благотворительное общество, содержавшее богадельню, приют и школу и имевшее свой домовый храм. В. Я. Михайловский служил в Спасобочаринском приходе с декабря 1869 по январь 1884 г. [17]. С его службой здесь связан еще один предмет из коллекции Государственного Эрмитажа, атрибутированный благодаря изучению истории храма.

На тарелке<sup>5</sup>, выполненной на заводе братьев Корниловых, – портрет священника. По борту, в орнаменте, имитирующем вышивку крестом, надпись «Отъ Членовъ Общества вспоможенія беднымъ Спасобочаринскаго прихода 1883 X» и дата «1873». На зеркале тарелки изображен В. Я. Михайловский. Тарелка

подписана мастерами М. Шмаковым (портрет) и И. Козыревым (украшения).

Обновленный на пожертвования, храм был вновь освящен 10 мая 1881 г. епископом Гермогеном, и при этом протоиерей настоятель о. Василий в церковной проповеди представил историю обновления храма и прославил усердие жертвователей. Лишь сохранившиеся части иконостаса и очерк Елеонского позволяют нам представить масштабную картину обновления: «Сырость в храме устранена, во-первых, вытяжными каналами по стенам в печи, во-вторых, отдушинами, проделанными вверх прямо из нижнего этажа храма в верхний; храм углублен для поступления большого количества воздуха и для того, чтобы возвысить солею, благодаря чему будет хороший обзор священнодействий... Света прибавлено округлением толстых столбов, удалением громоздких киот со стен и столбов и прибавкой откосов в косяках. Духоты не чувствуется при обыкновенном по воскресным дням собрании богомольцев вследствие устройства отдушин и особенно железной лестницы из нижнего алтаря в верхний» [23, с. 2].

В течение двух лет на обновление усилиями Василия Яковлевича Михайловского привлечено пожертвований деньгами и вещами на тридцать тысяч рублей. И снова из Елеонского: «Украшение нашего храма фарфором есть знак усердия и любви одного из прихожан раба Божия Михаила (речь идет о потомственном почетном гражданине Михаиле Савиновиче Корнилове – *И. М.*). На его заводе устроен для церкви новый, оригинального рисунка и устройства иконостас, стоящий не менее 6000 рублей серебром. Все украшения иконостаса сделаны мастерами того же завода» [23, с. 5]. Длина иконостаса составляла 5 сажень и 1 аршин (12 м 34 см), высота – 1 сажень и 2 аршина (3 м 45 см) [11]. Иконостас смонтирован на деревянной основе и украшен фарфоровыми орнаментами. Кроме Корнилова, значительные пожертвования сделали многие прихожане, среди них: «Мария Ивановна Дурново пожертвовала две совершенно новых массивных бронзовых позолоченных люстры в 24 и в 25 рожка. В благодарную память о жертвовальнице и вырезано на каждой люстре ее имя и время

дара. Анна Федоровна Елисеева пожертвовала бриллиантовую брошку в шестьдесят рублей и деньгами сто пятьдесят рублей. Анна Гавриловна Елисеева – 650 рублей. Игнатий Михайлович Тупицын – деньгами сто рублей. Он же устроил вырубку и железную решетку по обе стороны внутри храма по входу в него, также шкафы и скамейки, и уплатил за окраску храма всего на триста рублей. Алексей Федорович Гутков – 25 руб., Федор Федорович Гутков устроил паркетную солею – возвышенный пол между решеткой и иконостасом – 200 рублей. Из новой лаборатории СПб В. О. собрано полковником Гавриилом Диченко – 120 руб., от служащих в Санкт-Петербургском Арсенале 29 р. 60 к., от служащих на механическом заводе Бруно Гофмарка – 29 р. 64 к., от служащих и рабочих металлического завода – 139 р. 40 к., от служащих и рабочих охтенской полотняной фабрики – 91 р. 45 к. Церковным старостой Сергеем Лаз. Васильевым употреблено 1200 рублей. От Александра Ильича и Марии Завитаевых 100 рублей. Дмитрий Алексеевич Вилин пожертвовал в иконостас икону Св. Николая Чудотворца во весь рост, нарисованную в серебропозлащенной ризе стоимостью в четыреста рублей. В благодарную и молитвенную память о таком усердии его и его семейства и вырезаны имена их на металлической пластинке внизу св. иконы. Среди усердных жертвователей на возобновление храма (списки взяты Елеонским из проповеди Василия Михайловского – *И. М.*) названы достойные благодарной памяти имена мастеров Корниловского завода Александра Ивановича Краковского и Семена Антипыча Тимофеева» [23, с. 5].

Спасо-Бочаринская церковь имела и своих «иконописцев, и столяров-образцовых по искусству, по трезвости, постоянному труду, по честности, усердию к храму и нежадности к церковным деньгам, именно: Елпидифора Константиновича Канторского, Василия Филипповича Пасхина и Петра Александровича Михайлова, известного иконостасного мастера» [23, с. 5].

До 1917 г. храм претерпел еще несколько важных изменений, улучшений и ремонтов, однако его последующая история написана черной краской.

В послереволюционные годы, вплоть до августа 1926 г., Спасо-Бочаринский храм принадлежал обновленческой церкви, а с августа 1926-го по март 1932-го снова относился к Патриаршей церкви [18, л. 25–28].

В эти годы в храме несколько раз производились описи и оценки имущества с изъятием и передачей в другие церкви. Удивительно то, что 17 декабря 1931 г. местные власти подписали договор о передаче церкви верующим, 10 февраля 1932 г. проведено заседание «двадцатки» о предстоящих богослужениях [19], а за две недели до этого, 25 января, Президиумом Ленсовета и Выборгского райсовета принято решение о закрытии и сносе здания [18, л. 35]. В выписке из протокола от 21 февраля 1932 г. Ленинградского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов указано, что церковь сносится в связи с расширением улицы и выпрямлением трамвайных путей ввиду частых наездов трамваев на безрельсовый транспорт. Из актов о передаче церковного имущества от 10 марта известно, что книги из церковной библиотеки были переданы в ленинградское отделение Центральной книжной палаты, а церковное имущество – в Госфонд, хозяйственный отдел ОГПУ, Выборгский райсовет. Две иконы и серебряный крест с мощами переданы в Сампсониевский собор, облачение – на Богословское кладбище [20].

Впоследствии предметы, оказавшиеся в Госфонде, были распределены между разными музеями. При этом принцип распределения не совсем ясен. Так, большая часть иконостаса попала в заводской музей ЛФЗ, откуда и была передана вместе с коллекцией фарфора в Государственный Эрмитаж. Две части деревянной основы с рамами для икон и арочное обрамление входа в алтарь над Царскими вратами, состоящее из пальметок и отдельных букв, поступили в Русский музей<sup>6</sup>.

В архивных документах представлены справка о ликвидации церкви на основании постановления Президиума ВЦИК от 7–9 марта 1932 г. и, наконец, справка секции революционной законности Выборгского района от 10 апреля 1934 г. о том, что на месте церкви разбит сквер.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ГЭ. Инв. № ДИ-302, ДИ-304-308.

<sup>2</sup> ГЭ. Инв. № МЗ-Г 1561, МЗ-Г 1565.

<sup>3</sup> «Корнилов, Михаил Савинович, 72 л., Купец 2 гильдии, Потомств. Почетный Гражданин, вероиспов. православного, получил домашнее образование; в купечестве состоит с 1870 года; Род Корниловых пребывает в купечестве с 1791 г. Жительство в пригор. Полюстровский уч. собственный дом. Содержит фарфоровый завод там же. Состоит Выборн. от куп. сосл. с 1877 г. При нем: сыновья Николай 30 л., с женою Екатериною Федоровною и дочерьми Ольгою, Екатериною, сыном Сергеем 3 мес.; Сергей 25 л.; дочери: Наталия, Вера и Юлия» [27, с. 375].

<sup>4</sup> Икона «Священномученик Василий Анкирский». Егорьевский историко-художественный музей. Инв № 2518/КС 1029.

<sup>5</sup> ГЭ. Инв № ЭРФ-9257.

<sup>6</sup> ГРМ. ДФ-1404.

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Петербургский листок : Газ. 1904. № 278.
2. Петербургский листок : Газ. 1912. № 117.
3. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 55. Л. 10–12. Д. 325.
4. РГИА. Ф. 468. Оп. 15. Д. 2586, 3073, 3074, 3300;
5. РГИА. Ф. 468. Оп. 17. Ч. 1. Д. 1388.
6. РГИА. Ф. 468. Оп. 23. Д. 2494.
7. РГИА. Ф. 503. Оп. 4. Д. 103.
8. РГИА. Ф. 796. Оп. 39. Д. 368.
9. РГИА. Ф. 796. Оп. 182. Д. 1266.
10. РГИА. Ф. 796. Оп. 187. Д. 2721.
11. РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1361. Л. 11–13.
12. РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 650.
13. РГИА. Ф. 835. Оп. 2. Д. 286. Фото № 437.
14. РГИА. Ф. 934. Оп. 2. Д. 558.
15. Столица и усадьба. № 44. 1915. 15 октября.
16. Столица и усадьба. № 59. 1916. 1 июня.
17. ЦГА СПб. Ф. 1000. Оп. 51. Д. 35. Л. 8, 17, 53.
18. ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 91. Д. 19.
19. ЦГА СПб. Ф. 7184. Оп. 33. Д. 4. Л. 289; Д. 44. Л. 46.
20. ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 33. Д. 117.
21. *Вечерский В. В.* Утраченные памятники архитектурного наследия Украины. Киев : НИИТИАГ, 2002.

22. *Винницкий М. В.* Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX в. Екатеринбург, 2001.

23. *Елеонский Ф.* Тихвинская церковь с фарфоровыми украшениями в Спасо-Бочаринском приходе. Очерк. СПб., 1882.

24. Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 1–10. СПб., 1869–1885. 1883. Т. 7.

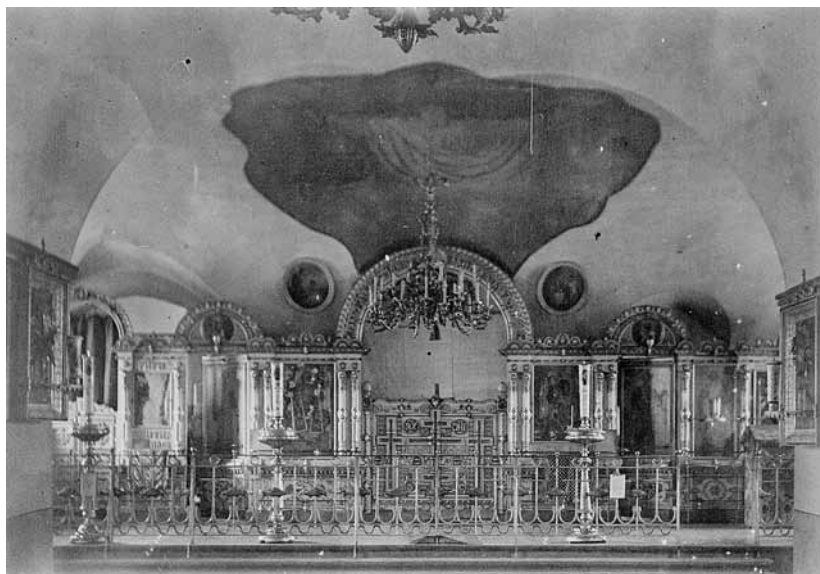
25. *Кудрявцева Т. В., Носович Т. Н., Багдасарова И. Р.* Фарфор братьев Корниловых. СПб., 2003.

26. *Селиванов А. В.* Фарфор и фаянс Российской империи: Описание фабрик и заводов с изображениями фабричных клейм. Владимир, 1903.

27. Справочная книга о лицах С.-Петербургского купечества и др. званий, получивших в течение 1879 и в январе месяце 1880 г. свидетельства и билеты по 1 и 2 гильдиям, на право торговли и промыслов в С.-Петербурге в 1880 году. СПб.: В. А. Новицкий, 1880.



1. Створки Царских врат фарфорового иконостаса из коллекции Государственного Эрмитажа

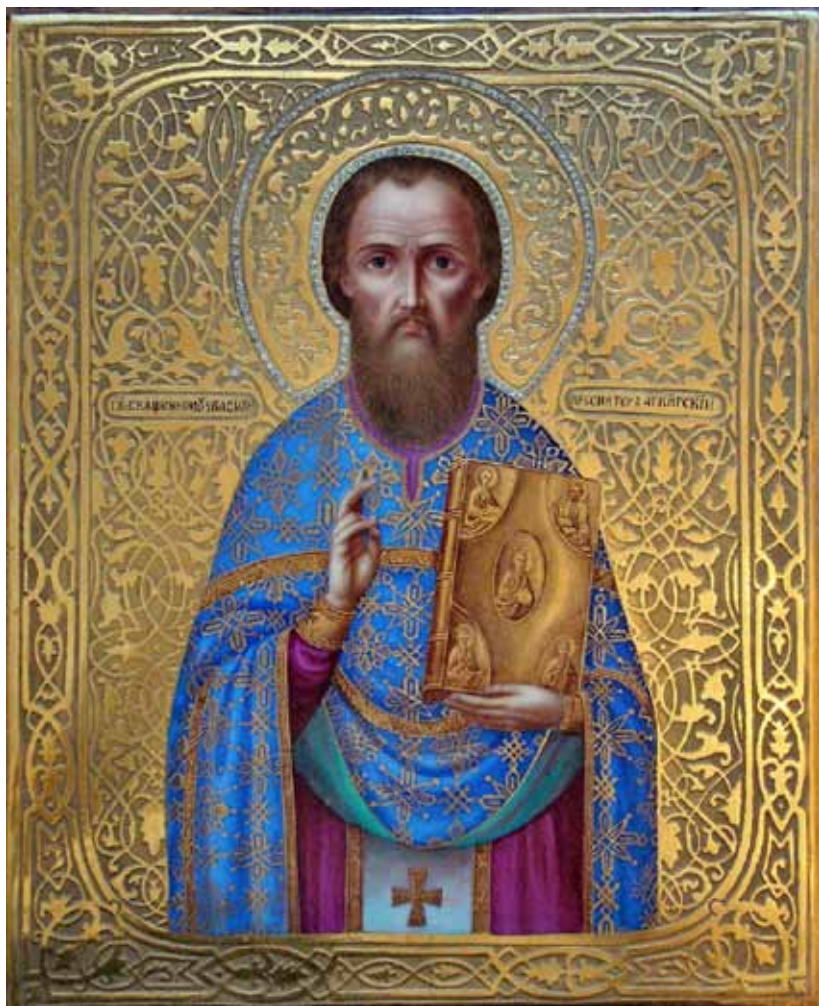


2. Фото с изображением фарфорового иконостаса из Спасо-Бочаринской церкви. Фонд фотографий РГИА



### 3. Фрагмент карты

Под номером «25» церковь Происхождения Честных Древ  
Животворящего Креста Господня, или Спасо-Бочаринская церковь



4. Фарфоровая икона «Священномученик Василий Анкирский», принадлежавшая настоятелю Спасо-Бочаринского храма Василию Яковлевичу Михайловскому Санкт-Петербург. Завод братьев Корниловых. 1878



5. Тарелка с портретом Василия Яковлевича Михайловского, подаренная ему членами Общества Вспоможения бедным Спасо-Бочаринского прихода в октябре 1883 г. Санкт-Петербург. Завод братьев Корниловых. 1883  
Роспись М. Шмакова

**О. В. Клюканова**  
**А. В. Кондратьева**  
**Ж. А. Максименко**  
*ГРМ*

**Савва Вишерский:  
рельефная фигура с крышки раки.  
История исследований и реставрации**

Рельефные раки существовали на Руси, согласно письменным источникам, уже в XII в. Но только в XV–XVI вв. был выработан устойчивый тип надгробия, просуществовавший на Руси, с различными вариациями, до начала XVIII в., чему способствовали общерусская канонизация святых, создание житийных текстов и написание житийных икон. Резные образы на крышках гробниц воспринимались как объемно исполненные иконы, но удерживали и сугубую функцию реликвии. Комплексы вокруг рак святых становились сакральными центрами религиозной, политической и художественной жизни. Их построение, украшение и перемещение древнерусские летописи фиксировали наряду с важнейшими государственными событиями. Исследователи (И. Э. Грабарь и др.) отмечают связь русских рельефных надгробий с обычаем открытой демонстрации мощей святых в Византийской церкви. Сохранились многочисленные свидетельства русских паломников к святыням Царьграда XIII–XIV вв., которые рассказывали о мощах святых, сохранявшихся «аки живы», «в теле» и в гробницах, «обложенные серебром». Целостность мощей и их «нетленность» в Византии и на Руси воспринимались как основной признак святости. Традиция

изображения святых на раках и покровах «аки живы» – основной иконографический признак русских скульптурных надгробий, а их объемность – наглядное воплощение идеи нетления. Образы святых на крышках рак воспринимались как объемно исполненные подобию – «иконы». Индивидуальная характеристика таких изображений, как и в иконе, создавалась исходя из принятых иконографических образцов. Согласно средневековой традиции лик в резной иконе строился по абстрактно-универсальной схеме. Особым и неповторимым или «реалистически убедительным» элементом иконографии святого оставались прежде всего возраст, облачение, прическа и борода. Именно этим деталям уделялось первостепенное внимание в древнерусских лицевых и толковых подлинниках. Однако и подлинники не давали точных определений. Принцип описания святого в них скорее условен, построен на аналогиях или «подобиях». Так, Савву Вишерского предписывалось изображать «...аки Димитрий Прилуцкой...» [5], или «сед, брада поуже Сергиевой, власы просты, в схиме, ряса вохра...» [3], или «сед, брада Богословля» [4], или «аки Кирилл Белозерский» [7]. Изображения святого Саввы Вишерского, известные на поздних иконах, немногочисленны, его образ на резном кресте (1525 г.) крайне примитивен, лицевые покровы не сохранились. Иконографическое решение рассматриваемой скульптуры не противоречит описаниям святого Саввы Вишерского и его изображениям в лицевых подлинниках. Однако, поскольку нет уверенных иконографических аналогий, предположение о том, что резное изображение является образом с крышки раки Саввы Вишерского, было принято с определенной долей условности. Поздние правки и переделки рельефа дополнительно усложняли атрибуцию памятника. Исследователи отмечали высокое мастерство исполнения рассматриваемой скульптуры, характерное для московской пластики середины – второй половины XVII в. [10; 13, с. 282]. И, ссылаясь на опубликованные Н. Н. Соболевым документы, относили ее к работе мастеров Оружейной палаты, датируя 1669 г. [13, с. 282; 14, с. 218, ил. 158].

В Русском музее сегодня хранятся пять резных образов, некогда украшавших гробницы новгородских святых. Резные фигуры

«старцев» поступили в музей в 1897 г. в составе собрания Императорской академии художеств. Они находились в числе древностей, вывезенных из Новгородского Софийского собора в 1860 г. Памятники включены в научный оборот, некоторые неоднократно публиковались и экспонировались на выставках. Три из них имеют точную общепринятую атрибуцию: архиепископ Евфимий Новгородский (первая половина XVI в.), архиепископ Иоанн Новгородский (1559 г.) и преподобный Антоний Римлянин<sup>1</sup> (1597 г.) [12, 13, 14].

Атрибуция двух скульптур – Михаила Клопского и Саввы Вишерского – носит предварительный характер [13, с. 282]. Скульптура Саввы Вишерского представляет собой рельефную фигуру с крышки раки, вырезанную из цельного массива липы, с двумя надставками по бокам и одной на голове слева. Высота фигуры 181 см, высота резьбы 15,5 см. Вся поверхность с лицевой стороны вызолочена. По золочению рельеф был расписан цветными лаками и масляной краской.

Экспонат поступил в сектор реставрации резных икон и деревянной полихромной скульптуры Государственного Русского музея в 1995 г. в связи с неудовлетворительной сохранностью. На памятнике имелись многочисленные разнохарактерные повреждения: отслоения декоративного покрытия от основы в углублениях резьбы; многочисленные мелкие грядки верхнего слоя позолоты; отслоения декоративного покрытия от основы по краям обширных утрат; локальные отслоения красочного слоя от нижележащего слоя позолоты. Информация о предыдущих реставрациях отсутствовала. Поэтому стало необходимым проведение комплексных физико-химических исследований. Технологические исследования заняли период с 1995 по 2003 г. В это время были проведены:

1. Исследование поновительских слоев методом микроскопии – в секторе химико-биологических исследований отдела реставрации ГРМ старшим научным сотрудником Е. М. Саватеевой.

2. Комплексное исследование методами микроскопии, микрохимии и гистохимии – в Российском научно-исследовательском

институте культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева (Москва) ведущим научным сотрудником, экспертом в области исторических и традиционных технологий В. П. Голиковым [8].

3. Исследование клеевой пленки, на которую выполнено золочение во втором поновительском слое, – в Государственном Эрмитаже.

Результаты комплексного научного исследования, полученные с 1995 по 2003 г., позволили подробно проанализировать хронологию поновлений памятника.

Первый слой поновлений (клеевое золочение) был выполнен после появления потертостей по всей поверхности первоначального золочения.

Второй слой поновлений технологически более сложный и появился после серьезного повреждения скульптуры в процессе бытования памятника. Представляет собой частичную перегрунтовку (мел и глютиновый клей), поверх которой по всей поверхности нанесен слой из мелкодисперсного оранжевого свинцового сурика с глютиновым клеем. Далее «оранжевый» слой проклеен все тем же глютиновым клеем, толщина которого достигает 2 мм и в два раза превышает толщину металлизированных слоев. Эта проклейка послужила основой для сусального золочения.

Третий поновительский слой аналогичен первому.

Четвертый слой поновлений существенно отличается от предыдущих и представляет собой роспись, которая лежит на третьем поновительском слое, или на четвертом слое золочения (если считать вместе с первоначальным – авторским).

Совокупность полученных данных помогла представить точную стратиграфическую схему всех авторских и поновительских слоев и с уверенностью сказать, что на скульптуре присутствует четыре слоя клеевого золочения: один авторский и три поновительских, а также выяснить их характеристики, микрохимические реакции и взаимодействие с растворителями. Весомым аргументом при подборе метода консервации в дальнейшем стал факт применения в качестве основы под сусальное золочение (во втором слое поновлений) желатина.

В процессе разработки методики реставрации предстояло решить две основные задачи:

1. Найти способ консервации с учетом технологических приемов изготовления, поновления и сохранности памятника. Найти приемы, позволяющие придать памятнику экспозиционный вид и выявить его пластические и декоративные достоинства. После подробного изучения техники исполнения памятника и ряда пробных укреплений была разработана методика консервации различного характера разрушений декоративного покрытия спиртовыми растворами ПВБ разных концентраций, поскольку другие апробированные клеи себя не оправдали. Так были укреплены проблемные участки по всей поверхности скульптуры. Консервация была окончена в 2005 г.

2. Результатом следующего этапа реставрации стало осмысление художественного образа памятника, поскольку множественные утраты и потертости по всей поверхности до поновительских слоев разных цветов существенно разрушали целостность его восприятия. На реставрационном совете было принято решение отказаться от удаления поздней росписи и придать памятнику целостность посредством тонировок двух видов [2].

Утраты золочения до слоя оранжевого цвета (слой из оранжевого свинцового сурика и глиятинового клея) были тонированы золотой акварелью. Утраты росписи до слоя золота были тонированы цветной акварелью. Предварительно поверхность в границах утрат покрывалась спиртовым раствором отбеленного шеллака без воска.

Интересен тот факт, что в 2014 г. в архивах ГРМ найден протокол реставрационного совета 1965 г. [1], на котором обсуждался вопрос консервации и расчистки этого памятника. Участниками совета были замечательные реставраторы мастерской реставрации икон ГРМ И. В. Ярославцев, Н. В. Перцев и И. В. Ярыгина<sup>2</sup>. На совете также присутствовал реставратор ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря Р. А. Попов. Рассматривались вопросы консервации и раскрытия этой скульптуры. В протоколе отражены горячие споры по дальнейшему внешнему образу памятника. Результат этих споров – пробное раскрытие от поздней росписи. Тогда же И. В. Ярыгина

предложила вариант придания целостности памятнику при помощи тонировок в границах утрат позолоты твореным золотом. Однако совет отклонил это решение. Через 38 лет при отсутствии на руках записей из протокола 1965 г. в процессе реставрации было принято аналогичное решение, только вместо твореного золота для тонировок использовали «золотую» акварель<sup>3</sup>.

Вместе с новыми реставрационными данными внимательное изучение исторических источников позволило уточнить и атрибуцию резного образа Саввы Вишерского. Данное исследование проведено старшим научным сотрудником отдела древнерусского искусства Русского музея О. В. Клюкановой. Согласно документам, «построение новой раки» Саввы Вишерского означало в действительности обновление, реставрацию почитаемой гробницы святого.

Следуя за историческими реалиями, можно предположить, что первый слой золочения раки и образа – авторский, создание раки относится к 1571–1574 гг. [6, с. 2]. Второй слой золочения можно соотнести с документом 1607–1608 гг., когда рака чинилась и золотилась по указу Василия Шуйского [6, с. 3]. Третий слой позолоты был исполнен Федькой Павловым в Оружейной палате в 1668–1669 гг. [6, с. 30]. Наконец, четвертый слой позолоты (если считать с авторским) и переделку лика можно связать предположительно со временем возвращения резного образа в Новгород после его освидетельствования в Петербурге в 1735–1736 гг. [11, с. 275–276].

На основании сопоставления летописных документов с реставрационными данными и физико-химическими исследованиями – при полном соответствии слоев золочения на рельефе с зафиксированными в документах этапами «поновлений» – памятник из Русского музея может быть впервые уверенно соотнесен с резным образом святого Саввы Вишерского, исполненным в 1571–1574 гг. новгородскими мастерами по повелению Ивана Грозного.

С момента окончания консервации прошло уже почти 10 лет. Постоянное наблюдение за сохранностью памятника дает нам возможность с уверенностью говорить о его стабильном состоянии за этот период времени.

Упорядочение визуальной формы скульптуры позволило впервые экспонировать памятник на выставке «Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины» в Русском музее в декабре 2014 г. Но главным результатом комплексного научного исследования стала возможность не только рассмотреть памятник в широком историческом контексте и сопоставить хронологию поновлений с летописными документами, но и уточнить его датировку.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Памятник работы новгородского резчика Евтропия Степанова, датируется 1573 г. (впервые эта атрибуция предложена Н. Н. Померанцевым). В 2011 г. Е. В. Игнашина и Л. П. Яковлева на основании новых архивных документов и внимательного изучения источников убедительно доказали, что в Русском музее хранится вторая по времени рака чудотворца Антония Римлянина, исполненная в 1597 г. по случаю торжественного открытия мощей святого повелением царя Федора Иоанновича и царицы Ирины [9].

<sup>2</sup> **И. В. Ярыгина** – реставратор, педагог. Работала в ГРМ. С 1982 г. была заведующей реставрационным отделением ЛХУ им. Серова. Создала ленинградскую школу музейной реставрации.

<sup>3</sup> Краски акварельные цвета «золото инков» (металлик) фирмы «Черная речка» (в продаже с 2000 г.); акварель серии «Сонет» цвета «золото инков» (металлик) фирмы «Невская палитра» (с 2012 г.).

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив отдела древнерусского искусства ГРМ. Протокол реставрационного заседания от 4 декабря 1965 г.

2. Архив сектора реставрации резных икон и деревянной полихромной скульптуры ГРМ. Протокол реставрационного заседания № 25/8 от 2011 г.

3. БАН. Двинское собр. Д. № 51. Л. 94об.

4. ИРЛИ. Коллекция И. Н. Заволоко. Д. № 242. Л. 9об.

5. ИРЛИ. Коллекция В. Н. Перетца. Д. № 524. Л. 69об.

6. Краткая летопись о Монастыре Преподобного отца Саввы, Иже над Вишерою рекою жившаго, новгородскаго Чудотворца, с присовокуплением древних граммат царских и прочих данных сему монастырю. Собрана и в порядок приведена Новгородской семинарии учителем

реторики, соборным Иеромонахомъ (ныне Желтиковским архимандритом) Александром. В типографии Святейшего правительствующаго Синода. СПб., 1809.

7. РНБ. Собр. Погодина. Д. № 1930. Л. 130об.

8. Гагарина Н. Н., Голиков В. П., Жарикова З. Ф., Клюканова О. В., Максименко Ж. А., Саватеева Е. М. Комплексное технологическое исследование деревянной резной фигуры XVII в.: преподобный Савва Вишерский». М. : РНИИ им. Д. С. Лихачева, 2000.

9. Игнашина Е. В., Яковлева Л. П. Еще раз о древнейших раках преподобного Антония Римлянина // Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника 2010. Великий Новгород, 2011. С. 87–93.

10. Клюканова О. В. Рельефное изображение Саввы Вишерского (?) в собрании Государственного Русского музея // Новгородский архивный вестник. Великий Новгород, 2008. Вып. 7. С. 291–295.

11. Пивоварова Н. В. Еще раз о синодальной регламентации художественного процесса в России в первой четверти XVIII века // Вестник Орловского университета. Орел, 2012. № 1 (21).

12. Плешанова И. И. Новгородские резчики XVI столетия // Страницы истории отечественного искусства. XII – первая половина XIX в. СПб., 2002. Вып. 8. С. 78–80.

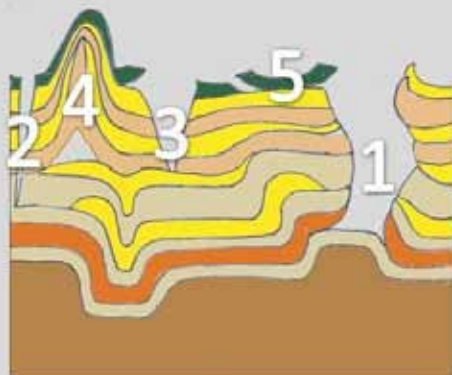
13. Плешанова И. И. Резные фигуры старцев в собрании Государственного русского музея // ПКНО. 1974. М., 1975.

14. Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура. М., 1994.



1. Савва Вишерский. Рельефная фигура. До и после реставрации

## Стратиграфическая схема



1. Утраты и отслоения до основы
2. Кракелюр до сурика
3. Разрывы 3-х верхних поновительских слоев
4. Грядки 3-х верхних поновительских слоев
5. Отслоения красочного слоя

2. Стратиграфическая схема авторских и поновительских слоев

## Стратиграфическая схема



### 3. Хронологическая схема образования наслоений

**Вопросы атрибуции и реставрации епитрахили  
«Деисус с избранными святыми» (1674 г.)  
из собрания Государственного музея  
истории религии**

Памятники древнерусского церковного шитья играли большую роль в убранстве православных храмов, по своему символическому значению приближаясь к самым значимым образцам иконописи. Многие из них являлись вкладками представителей высших слоев общества в храмы – таким образом шитые произведения становились материальным воплощением молитвы, с которой были связаны надежды вкладчиков, их сокровенные переживания. В связи с этим изучение каждого датированного предмета, обладающего вкладными надписями, имеет важнейшее значение не только с художественной точки зрения, но и с историко-культурной. Продуманные сюжеты изображений, подбор святых могут свидетельствовать о важных для конкретного исторического лица событиях и даже о его молитвенных обращениях и надеждах, более полно раскрывая духовный мир вкладчика.

Епитрахиль «Деисус с избранными святыми»<sup>1</sup> – памятник московского золотного шитья XVII в. Она поступила в Музей истории религии в конце 1940-х гг. из Центрального антирелигиозного музея (Москва), в который попала в 1935 г. после ликвидации московской церкви Никиты-мученика на ул. Володарского.

В настоящее время улице Володарского возвращено историческое название Гончарная. Церковь Никиты-мученика на Швивой (Вшивой) горке за Яузой имеет долгую и интересную историю. Первое упоминание об этом храме относится к 1476 г., а уже с 1533-го он известен как каменный. Существующий храм сохранил вкладную плиту с надписью о капитальной перестройке храма в 1595 г. московским торговым человеком Саввой Емельяновым, сыном Вагиным [3].

Церковь пережила множество пожаров, разрушений, перестроек и реконструкций. После закрытия в 1935 г. в ней располагалась студия «Диафильм», а позднее – склад. Однако с 1992 г. религиозная жизнь здесь возродилась, и ныне это подворье Афонского Пантелеимонова монастыря, в котором служба проходит по греческому уставу.

Значительной реконструкции храм подвергся во второй половине XVII в. – неудивительно, что к этому времени относятся и богатые вклады, такие как находящиеся в собрании ГМИР шитая пелена «Святой мученик Никита» (примерно 1640 г.) и епитрахиль «Деисус с избранными святыми». Вкладная надпись, скрытая под бахромой епитрахили, свидетельствует, что это вклад дворянина Василия Борисовича Бухвостова: «Лета 7182 году строен сий покров по обещанию стольника и полковника Василия Борисовича Бухвостова и жене его Марфы при священнике Иоанне».

Василий Борисович Бухвостов, младший из четырех сыновей Бориса Григорьевича Бухвостова, московского дворянина, – самый известный представитель фамилии в XVII в. В 1668 г. он был назначен стряпчим, в 1671–1686 гг. – стольником, а в 1674 г. – головою в третьем приказе московских стрельцов. Возможно, вклад боярина связан с его продвижением по службе и назначением в один из самых крупных стрелецких приказов. В год воцарения Петра I он стал думным дворянином, а позже был воеводою в Пскове и окольничим. В повестках и сказках приказного московского стола указано и место жительства Василия Борисовича – Кулишки (так в XVII в. назывался район Москвы, находившийся на другом берегу Яузы, напротив Швивой горки).

Интересно, что во вкладной надписи данный предмет назван «покровом», а не «епитрахилью» или «патрахелью», как обычно указывается на подобных облачениях. Это вызывает серьезные сомнения в изначальной принадлежности памятника. Традиционно епитрахиль (нашейное облачение священника, означающее божественную благодать, без которого невозможно совершение ни одного из церковных таинств) состоит из двух частей, которые сшиты раздельно и скреплены между собой пуговицами. Число пуговиц, по обычаю, должно быть не менее семи (по числу таинств).

Памятник из собрания ГМИР представляет собой сплошную епитрахиль, скроенную из цельного куска материи, что было характерно для этого вида облачений в XVII–XVIII вв. И до сих пор епитрахили, сшитые таким образом, употребляются в греческой и армянской церквях. Однако визуальное деление облачения на две части сохраняется за счет композиции – два ряда фигур и крестов справа и слева, декорирование тонким позументом. Примерами таких епитрахилей являются:

– епитрахиль «Избранные святые» из Соловецкого монастыря XVII в. (Московский Кремль) [5, с. 297];

– епитрахиль «Святители», конец XVII в. (Пермская художественная галерея) [4, с. 359, кат. 178];

– епитрахиль «Святители», вторая половина XVII в. (Ярославль) [2, с. 92, 132–133];

– епитрахиль «Вознесение. Избранные святые» XVII в., 1660-е гг. (Вологодский музей-заповедник) [4, с. 239, кат. 83].

Однако необходимо отметить, что сюжет «Деисус», представленный на нашем памятнике, хотя и встречается в епитрахильях, имеет совершенно иное композиционное воплощение. Изображение Христа обычно располагается сзади на вороте облачения, а фигуры предстоящих распределены по поверхности лент. Все вышесказанное, а особенно текст вкладной надписи, позволяет нам сделать вывод, что изначально шитые детали были частью покрывала для престола или иконы. Шитые предметы активно использовались в церковном обиходе и, постепенно изнашиваясь, подвергались многочисленным переделкам, в результате чего их облик нередко

кардинально изменялся. По-видимому, именно это и произошло с покровом, вкладом боярина Бухвостова, который неоднократно перешивался и в результате дошел до нас в виде епитрахили.

При первом же взгляде на памятник из собрания ГМИР становится очевидно, что данное облачение на протяжении веков его бытования подверглось значительным изменениям. Так, фигуры деисусного чина, архангелов и святых были вырезаны по контуру и перенесены на новую основу – синий атлас – в первой трети XIX в.

Подлинная ткань (малиновый атлас) сохранилась на вкладной надписи и видна в местах утрат шелковых нитей. Контуры фигур обшиты крученым шнуром с тонкими золотными нитями, которые практически полностью вытерты, надписи выложены аналогичным шнуром с серебряными нитями. Толщина и качество золотной нити в шнуре подтверждают, что окантовка выполнена в момент переноса шитья на новую основу.

Более поздними являются и тонкий серебристый позумент, которым очерчены рамки, и золотистый фигурный позумент, укрепленный по краям епитрахили, и бахрома из металлизированных нитей.

Наибольший интерес представляют фигуры деисусного чина и святых, выполненные оригинальным шитьем во второй половине XVII в. Доличное шитье выполнено прядеными золотными и серебряными нитями вприкреп (швы «городок», «рядки», «денежка», «перышки», «черенок с ягодой», разводная клетка). Причем использование серебряных нитей фрагментарное – ими вышиты кресты, пояса, вкладная надпись. Большая часть поверхности одеяний вышита пряденым золотом.

Шелковые нити цвета слоновой кости использованы для личного шитья (атласный шов), система моделировки которого отличается следованием форме ликом и кистей рук и отсутствием притенений. Власы и контуры фигур вышиты некручеными шелковыми нитями коричневого цвета. Позем выполнен голубой и зеленой сканью с серебром. Сходную картину технических приемов и распределения цветовых акцентов мы наблюдаем и на примере

более ранней пелены «Святой Никита» (ГМИР, А-657-IV), которая происходит из той же церкви (хотя и выполнена значительно раньше, предположительно в 1640-х гг.). Однако вышивка пелены более изящна и точнее передает эмоции персонажа.

Епитрахиль поступила в реставрацию в 2014 г. Визуальный осмотр памятника не давал полной картины его сохранности. Реставрационная программа изначально предполагала лишь механическую очистку, частичный демонтаж вкладной надписи и восполнение утраченных прикрепов на шитье и надписях, так как лицевая сторона и подклад были в удовлетворительном состоянии, без существенных разрушений. Однако уже в начале демонтажа вкладной надписи стало очевидно, что состояние сохранности памятника, особенно внутренней подложки из холста, характеризуется большей степенью разрушений. Она была очень сильно загрязнена (обнаружены затеки от красителей красного цвета, многочисленные бурые и черные пятна). Также имелись значительные разрушения биологически активными агентами (насекомые, плесень). Началась деструкция волокон холста – они утратили пластичность и начали осыпаться. При этом синяя атласная ткань и хлопчатобумажная ткань подклада имели лишь незначительные саже-пылевые и пото-сальные загрязнения по вороту и нижнему краю. Также у иордани (ворота) на епитрахили видны следы крепления облачения металлическими кнопками. Поэтому можно сделать вывод, что холщовая подложка имеет более раннее происхождение, потому что разрушения и загрязнения на ней не отразились на лицевой части и подкладе епитрахили.

В связи с этим было принято решение о полном демонтаже деталей епитрахили, об изменении способа очистки предмета. Каждая деталь прошла механическую очистку при помощи пылесоса и кисти. Далее были изготовлены шаблоны каждой детали. Проведены общая водная очистка пеной 2%-го нейтрального моющего средства с помощью отжатой греческой губки, промывка, просушка с устранением деформации с учетом шаблонов. Последняя промывка холщовой подложки проводилась с добавлением 1%-го раствора глицерина для пластификации волокон ткани. Дополнительно шитье обработали водно-спиртовым раствором для

быстрого высыхания нитей. Просушка проводилась на столе на фильтровальной бумаге. Детали были расправлены, деформация устранена во влажном состоянии, затем экспонат помещен под пресс (мешочки с песком).

Дальнейшая работа по реставрации памятника предполагает проведение следующих работ:

- подбор и тонирование дублировочного материала и нитей;
- восполнение утраченных прикрепов на доличном шитье и надписях;

- фрагментарное дублирование в местах сквозных утрат на подкладе с дополнительным укреплением иглой и нитью методом «реставрационной сетки»;

- общее дублирование вкладной надписи методом подведения тонированной ткани с изнаночной стороны и дополнительным укреплением иглой и нитью «реставрационной сеткой».

- общее дублирование холщовой подложки с двух сторон с дополнительным укреплением иглой и нитью по краям утрат ткани;

- монтаж деталей предмета;

- выработку рекомендаций по хранению и экспонированию епитрахили после проведения реставрационных работ, чтобы предотвратить дальнейшее разрушение памятника.

Комплексное изучение и реставрация памятника невозможны без продолжения работы по атрибуции епитрахили. Продуктивным направлением в нашем исследовании представляется выявление других памятников церковного шитья, происходящих из церкви Святого Никиты на Швивой горке в собрании Музея истории религии и в коллекциях других музеев, а также изучение документов, связанных с деятельностью бояр Бухвостовых и историей церкви, что может прояснить судьбу памятника.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Епитрахиль «Деисус с избранными святыми» (ГМИР, А-746-IV). Шелк-атлас, золотные, серебряные и шелковые нити, позумент, фигурный позумент, шелковая тесьма, х/б ткань, бахрома из металлизированных нитей.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бухвостовы дворяне // История русских родов. [URL]: <http://www.russianfamily.ru/b/buhvost.html>.
2. *Грязнова Н. А.* Сокровища Ярославля. Русское декоративно-прикладное искусство XIII–XIX веков в собрании Ярославского музея-заповедника. М., 2009.
3. *Ильин М. А.* Москва. М. : Искусство 1970.
4. *Силкин А. В.* Лицевое шитье Строгановских мастерских. М., 2009.
5. Соловецкий монастырь. М. ; СПб., 2000.



1. Епитрахиль «Деисус с избранными святыми». 1674. ГМИР, А-746-IV
2. Вкладная надпись на епитрахили «Деисус с избранными святыми»



3. Пелена «Святой Никита». 1640-е (?). ГМИР, А-657-IV

**О некоторых особенностях реставрации  
произведений живописи Э. М. Белютина  
из коллекции Нижнетагильского  
музея изобразительных искусств**

В 2012 г. вдова Э. М. Белютина Нина Михайловна Молева<sup>1</sup> передала в дар Нижнетагильскому музею изобразительных искусств значительное количество произведений. В связи с этим событием почти месяц мне посчастливилось работать в московской мастерской Элия Михайловича, где еще сохранялась аура художника: еще пахли красками его последние огромные холсты, которые мастер не успел подписать («Картины подписываю всегда. Всегда латинским шрифтом»<sup>2</sup>).

Это его зрелые создания – картины огромных размеров (полотна 2×3, 3×4 м – обычный для Белютина формат). Единственное место работы художника в Москве – сырой и лишенный окон подвал. Как он писал здесь свои огромные полотна?

Н. М. Молева рассказывала, что художник писал, видя картину маленькими частями, а чтобы увидеть ее полностью, снимал с подрамника и выносил из так называемой мастерской. Тесное подвальное помещение было заполнено рулонами и штабелями картин. В процессе работы просмотрено несколько десятков произведений, подготовлено к отправке в музей большое количество картин, написанных не только на холстах, но и на других основах. В тесной и темной мастерской, помещении, не приспособленном

для работы художника, да и реставратора тоже, проводилась консервация произведений:

- во-первых, по возможности удалялись сильные поверхностные загрязнения с живописи и оборота картин;

- во-вторых, холсты снимались с подрамников для удобства укрепления живописи;

- в-третьих, укреплялся красочный слой на больших разрушающихся и грозящих осыпями сильно поврежденных участках картин (некоторые картины хранились без подрамников уже долгое время). Этот ответственный процесс оказался достаточно сложным и длительным;

- в-четвертых, делались профилактические заклейки участков живописи микалентной и папиросной бумагой, чтобы холсты возможно было накатать на вал для дальнейшей транспортировки в далекий уральский музей.

Дальнейшая работа по подготовке произведений к экспозиции продолжалась в музее. Первое, что предстояло сделать после удаления профилактических заклеек, защищающих живопись при перевозке, и удаления папиросной бумаги на укрепленных участках, – основательно укрепить красочный слой по всей поверхности картины, затем снять или уточнить размеры для изготовления новых подрамников, подвести реставрационные кромки. Картины после комплекса проведенных реставрационных мероприятий в скором времени увидят зрители.

Элий Михайлович Белютин, темпераментный художник с острым взглядом и свободой выражения, стал создателем направления «новая реальность» – искусства живописного воздействия. Искусство Белютина своими пластическими средствами в равной мере влияет как на эмоции, так и на интеллект зрителя<sup>3</sup>. Художник разработал свою систему пластических кодов, в которой зашифрованные человеческие чувства укладываются в некую форму пластических символов. Необходимо заметить, что творчество Э. М. Белютина достаточно трудно для обыденного восприятия. Минуя привычное для изобразительного искусства обращение к смысловым и зрительным ассоциациям, созданная художником

«новая реальность» оказывает прямое воздействие на внутренний, духовный мир человека. «Главный смысл всякого искусства – познание человеком самого себя... Взрывать человеческую душу (именно взрывать, возбуждать!) и составляет, с моей точки зрения, основное предназначение и обязанность искусства»<sup>4</sup>.

Вместе с тем, именно уникальность творческой манеры художника, столь привлекательная для зрителя и отвечающая творческому кредо мастера, зачастую оказывается камнем преткновения в деле сохранения произведений для последующих поколений. Помогает исправить положение труд реставратора. Картины Элия Михайловича написаны экспрессивно, мощно, со щедрым выплеском цвета. Это видит и чувствует зритель. Но специалист, а особенно реставратор, внимательно глядящийся в то, как это сделано, замечает, что художнику ничто не мешает соединять тонко наложенную краску с большими участками фактурной, плотной живописной поверхности. Работая достаточно долгое время со значительным количеством картин одного мастера, написанных в разные периоды творчества, автор статьи заметил определенные закономерности в его индивидуальной манере и особенностях техники живописи. Именно это помогло в дальнейшем выработать основные принципы и подходы при реставрации произведений Белютина.

Известно, что всякое произведение искусства представляет определенный материальный объект, подверженный, как и все, неумолимому воздействию времени. В угоду выразительности образа современные авторы иногда не думают о дальнейшей многолетней жизни произведения. Создавая образ, художнику в большинстве случаев не важно, как пишется картина.

В поисках выразительности он, часто не задумываясь, нарушает технологию живописи, соединяет различные, порой почти несоединимые материалы, такая манера живописи усложняет в будущем работу реставратора.

Разумеется, состав материалов и технология живописи влияют на жизнь картины. Возраст произведения, так сказать, срок жизни, не должен быть строго ограничен авторскими технологиями. Учитывая технические характеристики, особенности творческой

манеры художника, в процессе реставрации и подготовке картин к экспозиции принято не отступать от традиционных реставрационных методик, но в реставрации современной живописи по сравнению с классическими произведениями есть некоторые особенности, речь о которых пойдет ниже.

Работая над картинами Элия Михайловича, я столкнулась с тем, что его произведения, написанные в разные периоды творчества и разным пластическим языком, имеют и разную сохранность. Сохранность картин последних лет можно признать удовлетворительной. Необходимо было только удалить загрязнения, устранить небольшие деформации и натянуть их на вновь изготовленные подрамники, так как для удобства перевозки из Москвы в Нижний Тагил, где осуществлялась основная работа, холсты с подрамников снимались и накатывались на валы.

Элия Михайловича всегда интересовала техническая сторона подготовки основы к живописи: он все время думал, как сделать так, чтобы связь красочного слоя с грунтом была прочной. «Главный недостаток моей живописи – плохая связь красочного слоя с грунтом, которая определяется плохим индустриальным грунтом. Именно поэтому все последние десятилетия я предварительно протираю и заводской, и собственный грунт чесноком или луком (для усиления указанной связи) по рецепту XV века».

Рассмотрим «Автопортрет», написанный в 1943–1944 гг. Художнику тогда было всего 18 лет. В качестве основы для живописи выбран картон, который через несколько десятилетий сильно расслоился по углам и периметру. В процессе реставрации (в отделе масляной живописи ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря) поврежденная основа была восполнена, в места утрат подведен реставрационный грунт, выполнены тонировки. Картон был укреплен на планшете и смонтирован в новую раму.

Написанные с разницей в десятилетие небольшие по размеру произведения «Ока вблизи Серпухова» (1948), «Портрет Адама Высоцкого» (1958) близки по структуре холстов и манере письма – живопись тонкая, местами с просветами незагрунтованной основы. Художник любил, чтобы «картина дышала». На этих произведениях

имелись незначительные утраты и сильные потертости красочного слоя на больших участках картин. Поверхность живописи была сильно загрязнена. Работать с такими вещами приходится очень осторожно, хотя бережное отношение к любому экспонату, произведению искусства – в крови у реставраторов.

Есть в коллекции ряд холстов средних размеров. Время их написания – 1960-е гг. По-видимому, они очень долгое время находились без подрамников. На них наблюдались большие участки с пересошим, тотально осыпающимся красочным слоем, которые укреплялись в первую очередь. На многих картинах живописная поверхность была настолько зажирнена, покрыта слоем плотных стойких поверхностных загрязнений, что предварительно перед укреплением проводилось обезжиривание красочного слоя бензином. Эта группа произведений еще ожидает реставрации.

Характерная черта техники письма ряда работ художника – неравномерная нагруженность холста: фон чаще всего прописан тонко, с оставленными просветами или целыми фрагментами нетронутого живописью холста, иногда загрунтованного, иногда без грунта. Само же изображение (чаще всего это человеческий силуэт или намек на него, который неизменно присутствует в его изобразительном языке и решениях) – обобщенная, сконструированная художником форма – пишется фактурно, густыми, плотными, экспрессивными мазками, иногда заливками цветной плоскости, что делает композицию завершенной и дает произведению внутреннюю силу. Неравномерный по толщине красочный слой создавал разницу напряжения слоев живописи и провоцировал появление отслоений, кракелюра и утрат.

Присутствуют на картинах и участки с ярко выраженной фактурной живописью, стремящейся к горельефу. С точки зрения физических характеристик соединение фактуры и тонкой живописной поверхности в одном холсте дают разное напряжение, разное натяжение ткани: с тонкой живописью напряжение меньше, чем на участках с плотной живописной поверхностью. Все это оказывает влияние на состояние холста, меняет его линейные размеры, деформирует.

Интересно, что на одной картине художника мы видим, как последовательно сочетаются участки загрунтованного холста с красочным слоем и лаком; холста загрунтованного, но без красочного слоя; чистого холста, не покрытого грунтом (левкасом).

Естественно, написанная в такой манере картина неравномерно реагирует на неблагоприятные внешние условия, она по-разному впитывает влагу из воздуха, по-разному «дышат» участки картины. Стоит учитывать и то, что многие произведения длительное время хранились в неблагоприятных условиях. Слишком интенсивные изменения как температуры воздуха, так и влажности по-разному сказываются на живописной поверхности, на реакции материалов, что привело к тому, что почти на всех холстах имелись крупные жесткие изломы разной величины и направления, измятости и всевозможные другие повреждения. Самые сильные и часто встречающиеся из них располагались по периметру картины, ближе к краям. Здесь же находились большие осыпи и потертости красочного слоя.

Все реставрационные вмешательства определяются состоянием сохранности картины. Несмотря на множество общих повреждений в живописных холстах Белютина, не существует и априори не может быть общей последовательности реставраторских действий. Нет схемы, которую можно автоматически перенести с одного произведения на другое. Каждый случай индивидуален.

Во все годы своего творчества Белютин использовал самые разные основы («Пишу на холсте, дереве, металле, в том числе на меди»). В ранний период творчества, вероятнее всего, брал то, что имелось под рукой. Шла война, материалов для работы художника было мало. Нина Михайловна, жена художника, вспоминает, как однажды Элий Михайлович в гостях увидел, что мальчик принес из кухни льняное в полоску полотенце для протирки посуды, взял его с собой и, придя домой, быстро натянул на подрамник.

Или, например, небольшой живописный холст «Вечер в консерватории» 1942 г. Он был написан на тонкой светлой хлопчатобумажной ткани<sup>5</sup>, которая с годами стала ветхой. На основе в местах загиба на подрамник появились разрывы и утраты. Связь красочного слоя с грунтом и грунта с основой значительно ослабла. Красоч-

ный слой сильно пострадал: стал пересохшим, с многочисленными изломами, угрозами, осыпями и потертостями, с затеками от воды и пятнами неизвестного происхождения. Было проведено укрепление красочного слоя с устранением деформаций основы, сделаны вставки холста в местах утрат на кромках. Картина дублирована, натянута на новый подрамник, восстановлен красочный слой.

В картине «Ока» (1948), напротив, художник использовал плотную основу – грубую мешковину крупного плетения. Элий Михайлович любил крупнозернистый холст. «Предпочитаю крупнозернистый холст вплоть до мешковины». Нагруженная красками основа провисла, очень узкие кромки с трудом удерживали тяжелую живопись на подрамнике, который к тому же еще и нуждался в замене. Чтобы натянуть картину на новый подрамник, были подведены реставрационные кромки, для которых использовался холст близкий по структуре к авторскому.

На некоторых больших картинах имелись случайные редкие потеки и плотные сгустки лака, которые «впаялись», «вжились» в красочный слой. Их необходимо было удалить «всухую», при помощи скальпеля, или размягчая. Художник использовал только даммарный лак для защиты красочного слоя от внешних воздействий. Иногда покрывал лаком пожухшие (потерявшие блеск) места. «Никогда не пользовался лаком для разведения красок».

Достаточно сложным и длительным оказался процесс устранения повсеместных жестких устойчивых деформаций основы, которые имелись на каждом холсте. Не всегда удавалось достичь желаемого результата сразу. Картины после работы по укреплению красочного слоя с лицевой стороны осторожно, с легким увлажнением основы, проглаживались еще и с оборота, а после оставались под прессом. При сложном фактурном рельефе применялась фланель или другая ворсистая материя (ее подкладывают под лицевую сторону картины, когда проглаживают холст с изнанки). Если указанные действия не приводили к желаемым результатам, то приходилось прибегать к увлажнению полотна с последующим проглаживанием. Хотя картины достаточно долгое время находились полностью под прессом, жесткие деформации основы в виде крупных изломов

иногда не получалось устранить полностью. Есть такая особенность материала, как «память». Часто внутренних возможностей материалов, чтобы вернуться к первоначальной форме, бывает недостаточно. Поэтому на отдельных участках следы прежних стойких деформаций частично сохраняются, несмотря на неоднократные попытки устранить их. К сожалению, закрепить большие полотна на рабочем подрамнике в музее не представляется возможным. Многие провинциальные музеи, в их числе и нижнетагильский, не всегда имеют соответствующие условия и оборудование для работы реставратора. Например, нет помещения со столом для реставрации масштабных картин.

Любимый формат художника – в основном двухметровый, вытянутый по вертикали холст. «После того как Э. М. Белютин поработал в группе архитекторов и монументалистов, размер его произведений стал постепенно увеличиваться», – рассказывает Н. М. Молева. В коллекции музея почти треть произведений Белютина – большеформатные картины. Вся поверхность таких крупных холстов неоднократно закладывалась под пресс. Приходилось прилагать физические усилия, по нескольку раз поднимая и укладывая мраморные плитки, устанавливая чугунные утюги, а иногда полностью закладывать большую площадь картины под пресс. Там, где живопись фактурная, вместо плиток использовались мешочки с песком или солью, которые мягко ложились по фактуре живописного слоя, также выполняя функцию пресса.

У некоторых картин Белютина кромки холста отсутствовали (часто все четыре, иногда две или три) либо были очень узкими, что не позволяло натянуть картину на подрамник. Итак, после того как картина натягивалась и закреплялась на подрамнике, подводился реставрационный грунт, удалялись загрязнения, места утрат живописи тонировались. Такой комплекс реставрационных процессов проводился со многими картинами Э. Белютина.

Холст «Рождение солнца» (1967) представляет собой почти квадрат. Здесь, как и на многих других полотнах, художник использует сочетание фактурной и гладкой очень тонкой масляной живописи. Во многих местах оставлены участки не закрытого жи-

вописью холста, виден предварительный карандашный авторский рисунок. Оригинален творческий прием – нарочитая незаконченность вещи, ее эскизность. Автор не использует лака<sup>6</sup>. В таком случае, чтобы не подвергнуть риску живопись, требуется особая тонкость и деликатность. (Такова живописная манера и в «Портрете Адама Высоцкого», директора Института научной информации ЮНЕСКО, Министра культуры Польши.)

Сегодня в музее из даров семьи Белютиных уже сложилась значительная персональная коллекция произведений живописи и графики всемирно признанного мастера. Но даже в настоящее время коллекция продолжает пополняться... Впереди еще предстоит большая работа – многим живописным произведениям Э. М. Белютина требуется реставрация.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> **Молева Нина Михайловна** – искусствовед, доктор исторических наук, профессор МГУ, член Союза писателей и Союза художников СССР и РФ.

<sup>2</sup> Все цитаты Белютина, приведенные в тексте, взяты из интервью, данного автором французским реставраторам Центра Жоржа Помпиду в октябре 2000 г.

<sup>3</sup> 1990 г. Москва. Выставка «От Манежа до Манежа. Новая реальность» занимает весь Центральный выставочный зал и становится праздником современного искусства. Имя Э. М. Белютина было «открыто» для широкой публики. На этой выставке состоялось первое знакомство и нас, сотрудников Нижнетагильского музея изобразительных искусств, с творчеством «запрещенного» в России художника. В настоящее время Белютин – живописец с мировым именем, скульптор, график, теоретик искусства. Его произведения находятся в 54 музеях мира. Э. М. Белютин сформировал идеологию, методы современного русского авангарда и блестяще реализовал их в рамках «новой реальности». Министерство культуры предложило Нижнетагильскому музею оформить заявку на передачу произведений художника в коллекцию. К большому сожалению, в итоге ничего приобретено не было. Прошло немало времени, прежде чем в 2006 г. появилось первое произведение Элия Михайловича в собрании музея. Это было живописное полотно «Мадонна с младенцем», 1964. Сотрудники музея давно и серьезно интересовало искусство Белютина,

которое в то время с трудом понималось и неоднозначно оценивалось не только в широких кругах, но и среди искусствоведов и музейных сотрудников. Сегодня коллекция произведений Э. М. Белютина в нашем собрании насчитывает около 40 живописных и более 100 графических работ. Некогда сделанная заявка музея на передачу его произведений сыграла большую роль в налаживании контактов с семьей художника.

<sup>4</sup> Из интервью художника 2000 г.

<sup>5</sup> Обычно такую ткань используют для пошива постельного белья.

<sup>6</sup> В картине «Рождение солнца» отсутствует воздушная перспектива. Художник использует минимум выразительных средств при решении образа. Помимо белого и желтого цветов Элий Михайлович включает в художественные средства участки чистого холста, используя их как часть композиции, как цвет, как фактуру. Художник использует чистый условный цвет. Для него важен не литературный сюжет, не изошренность композиции и формы, но цвет – часто в бесконечных оттенках. На полотне царствует солнечная золотая теплая гамма, которая захватывает своей энергией, исключает пассивное восприятие картины. Цвет несет собственный, определенный смысл. Цвет у Белютина становится средством выражения духовного.

**Н. А. Оноприенко**  
*Национальный Киево-Печерский  
историко-культурный заповедник*

## **Исследование и реставрация бронзового раннесредневекового креста-навершия<sup>1</sup>**

Сообщение посвящено реставрации и исследованию бронзового креста-навершия необычной формы. Экспонат представляет собой плоскостной крест, заключенный в круг с каплевидным обрамлением, который укреплен на конической втульчатой рукояти. Габаритные размеры 27,5×16,0 см.

Предмет найден при раскопках главной башни Судакской крепости – башни Якобо Торселло (построена в 1385 г.) – в слое, датированном второй половиной XV в. Раскопки проводила Крымская экспедиция Института археологии АН УССР под руководством М. А. Фронджуло в 1971 г. [3].

В настоящее время крест хранится в фондах Национального заповедника «София Киевская» (инвентарный номер КН-5348, в каталожных данных числится как навершие византийского знамени). В 2013 г. предмет был передан на реставрацию и подготовку к экспонированию. Параллельно началось его технико-технологическое и искусствоведческое исследование с уточнением атрибуции.

Экспонат поступил на реставрацию во фрагментированном состоянии, со значительными плоскостными деформациями, разрывами и утратами; поверхность была покрыта неравномерным слоем продуктов коррозии меди, в том числе активными, значительной толщины, с почвенными включениями. Поверх коррозионных

наслоений присутствовал деструктурированный слой лака или клея, выполнявшего консервационную функцию, а втульчатая рукоять имела заполнение полимеризованной массой, сцеплявшей фрагментированную рукоять, – вероятно, предмет был законсервирован и механически зафиксирован в полевых условиях (*ил. 1*).

В процессе подготовки к реставрации проводились визуальные микроскопические и физические исследования, необходимые как для составления методики реставрации, так и для возможного сравнительного анализа и атрибуции. По результатам визуального изучения перед исследовательской лабораторией поставлены задачи проанализировать: состав сплава основы; состав поверхностных коррозионных наслоений; состав слоя патины серо-черного цвета, однородной, прилегающей к поверхности (подобные образования встречаются на поверхности бронз, имеющих декоративное покрытие другим металлом); состав покрывного слоя и массы, заполняющей полость рукояти.

Исследования проводились в Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ» кандидатами химических наук С. А. Бискуловой и Е. Б. Андриановой<sup>2</sup>.

Исследование компонентов сплава проведено с применением неразрушающего метода рентгено-флуоресцентного анализа на приборе *ElvaX-ART*. Исследовано 7 участков фрагмента экспоната с лицевой и оборотной стороны.

Состав основы: медь (67–69%), свинец (19–20%), олово (5–9%), цинк (5–6%) – свинцово-оловянистая бронза.

Исследование строения и составных элементов наслоений проведено путем визуального микроскопического исследования с применением неразрушающего метода РФА, методом ИК-спектроскопии с Фурье-преобразованием (*FTIR*) на спектрометре *Vertex 70*. Выявлено слоистое строение естественной патины с четко выраженными слоями:

1. Слой, прилегающий к металлу, серо-черного цвета, гладкий, с выраженным блеском, плотный. Образован продуктами коррозии, состоящими из оксидов и сульфатов меди, сульфатов свинца. Элементный состав – медь (36–43%), свинец (45–63%), олово (до 8%), цинк (1–3%). Такой состав могут иметь поверхности как луженых

бронз, так и многокомпонентных бронз, свинец из которых вследствие коррозионных процессов подтягивается к поверхности.

2. Фрагментарный слой патины красно-вишневого цвета с выраженным блеском, твердый, хрупкий – очевидно, локально залегающий куприт меди.

3. Верхний слой патины имеет неровную поверхность с кристаллическим строением, цвет – зеленоватый и зелено-голубой, а также продукты светло-бежевого цвета. Состоит из основных карбонатов меди с включениями осадочных пород.

Также наблюдается заполненность межкристаллических промежутков основы металла продуктами коррозии, что свидетельствует о естественном процессе корродирования металла.

Покрытие поверхности предмета – нитроцеллюлозный лак.

Заполнение рукоясти – мастика на основе акрилового полимера, изготовленного не ранее последней трети XX в.

На основании полученных данных и задания реставрационного совета составлена программа реставрационных работ, предполагающая удаление поздних наслоений с сохранением и стабилизацией естественной поверхностной патины, а также консервацию и фиксацию элементов экспоната с приданием памятнику целостного вида.

В процессе проведения реставрационных работ механически послойно удалены поверхностные наслоения карбонатов и купритов меди с одновременным уплотнением слоя патины серо-черного цвета. В связи с нестабильностью поверхности сохраненной патины и ее локальными утратами проведена комплексная стабилизация поверхности водно-спиртовым раствором танина локально и путем погружения в раствор с периодическим кратковременным ультразвуковым воздействием (частота колебаний  $23 \text{ кГц} \pm 2 \text{ кГц}$ ). Проведена консервация всех фрагментов путем пропитки в кислотно-ацетонном растворе полибутилметакрилата в вакууме.

Выявлены форма и поверхность предмета, проведено склеивание небольших фрагментов экспоната. Соединять участки, имеющие плоскостную деформацию, признано нецелесообразным, поэтому было принято решение о создании конструкции для их фиксации и экспонирования (*ил. 2*).

В результате проведенных работ появилась возможность уточнить конструктивные особенности предмета. Крест размером 15,7×15,7×0,2–0,3 см, плоский, равноконечный, с расширяющимися концами с дугообразно вогнутыми завершениями заключен в профилированный круг с ажурным обрамлением из 19 элементов, соединенных округлыми перемычками, и укреплен с помощью заклепки на рукояти-втулке с округлым профилированным двусоставным яблоком, общей длиной 15,0 см. На лицевой поверхности креста на каждой ветви и в средокрестье имеются следы возможного крепления на мастику округлых декоративных накладных элементов. Крест выполнен из свинцово-оловянистой бронзы способом литья по модели в одностороннюю форму, из того же сплава изготовлена литая составная конструкция для фиксации креста в вертикальном положении (возможно, на древке).

Изыскания в области атрибуции памятника принесли некоторые результаты.

Крест в круге или в венке – широко распространенный элемент архитектурного декора, также встречается в предметах декоративно-прикладного искусства, миниатюрах почти на всем христианском Востоке (в Египте, Сирии, Грузии, Армении) [1].

Форма рассматриваемого креста в круге идентична форме так называемого «лучезарного креста», хранящегося в музее «Золотая кладовая» на территории монастыря Первопрестольного Святого Эчмиадзина (г. Вагаршапат, Армения). Крест происходит из раскопок армянского средневекового города Ани, датирован X–XII вв. (ил. 3). Ани считается родиной крымских армян, образовывавших крупные армянские поселения на территории современных городов Феодосии и Судака в XII–XV вв.

Приведенный аналог позволяет с большой долей вероятности отнести рассматриваемый памятник к работам армянских мастеров – других аналогов креста с каплевидным обрамлением в опубликованных источниках не обнаружено.

О функциональном назначении предмета существует ряд предположений: навершие знамени, процессионный крест, навершие рипиды [2; 3]<sup>3</sup>.

Подобные кресты, заключенные в круг, обрамленный лучами, широко используются в армянской литургической практике и являются напрестольными. Однако можно предположить, что рассматриваемый экземпляр является более архаичным, а каплевидная форма его обрамления, возможно, несет особую смысловую нагрузку. В местах крепления накладок могли находиться как декоративные элементы, так и капсулы со священными реликвиями, встречающиеся на византийских крестах. Также одним из возможных вариантов предназначения креста может быть использование в качестве навершия хоругви.

В данной публикации мы представляем результаты технологического исследования редкого экспоната и высказываем предположения относительно его атрибуции. Надеемся, что после детального изучения искусствоведами, специалистами в области арменистики, он займет должное место в типологическом ряду памятников армянского сакрального искусства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Выражаем признательность за помощь в изысканиях старшему научному сотруднику сектора археологических исследований отдела исторических исследований Национального заповедника «София Киевская» В. В. Павловой.

<sup>2</sup> Экспертные заключения хранятся в фондах Национального заповедника «София Киевская».

<sup>3</sup> М. А. Фронджуло интерпретирует памятник как навершие византийского знамени [2]. Другие авторы [1, с. 60, 62.] приводят аналог из Ани и высказывают предположение о навершии рипиды.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гнүтова С. В.* «Константинов крест» – древнейший памятник раннехристианского искусства на территории России // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 11–13 грудня 2006 р. Київ, 2007. С. 58

2. *Майко В. В., Фарбей А. М.* Армянские памятники средневекового Судака // Исследования по арменистике в Украине. Вып. 1. Симферополь, 2008.

3. *Фронджуло М. А.* Раскопки в Судакe // АО 1972 г. М., 1973. С. 341–342.



1. Крест-навершие. Бронза, литье. 27,5×16,0  
Общий вид до реставрации  
Национальный заповедник «София Киевская»



2. Крест-навершие. Общий вид после реставрации  
Национальный заповедник «София Киевская»



3. «Крест лучезарный». Ани. X–XII вв.  
Музей «Золотая кладовая» на территории монастыря  
Первопрестольного святого Эчмиадзина, г. Вагаршапат, Армения

**Реставрация и исследование  
иконы Богоматери «Всех Скорбящих Радость»  
Алексея Андреева**

Предметом настоящего исследования является икона Богоматери «Всех Скорбящих Радость» 1709 г. из собрания ГМИР, 110×76×3 см, дерево, левкас, яичная темпера. До передачи иконы на реставрацию ее автор и время создания были неизвестны.

В процессе изучения архивной и учетной документации удалось установить, что в музей икона поступила в 1940-х гг. из ЦАМа (Центральный антирелигиозный музей). В ходе дальнейшего исследования выяснилось, что ранее она находилась в московской церкви Флора и Лавра на Зацепе, откуда и была передана в ЦАМ.

Церковь Флора и Лавра на Зацепе освятили в 1628 г. в честь апостолов Петра и Павла с приделом Фрола и Лавра. 4 ноября 1738 г. пожар полностью уничтожил деревянную постройку. Спустя год, в 1739 г., было испрошено разрешение на постройку нового каменного здания. Главный престол возрожденного храма освятили во имя иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость». В дальнейшем сооружение неоднократно перестраивали. После революции, с 1924 г. и вплоть до закрытия храма в 1938 г., в него сносили утварь, иконы и святыни из других московских церквей, которые подлежали сносу или закрытию.

На сегодняшний день точно неизвестно, находилась ли икона в указанном храме изначально. Каменное строение церкви

возведено позже, чем написан изучаемый нами образ. Вероятно, икону принесли в дар церкви как чтимую святыню либо она была перенесена после революции из другой церкви в числе прочих предметов культа.

Икона Богоматери «Всех Скорбящих Радость» поступила на реставрацию в мастерскую научной реставрации ГМИР в плачевном состоянии. После консервации (укрепления левкаса и красочного слоя) в левом нижнем углу была обнаружена датирующая надпись, выполненная белилами: «1709 год писал иконописец Алексей Андреев».

Иконописец Алексей Андреев работал в Москве в 1-й четверти XVIII в. в традициях школы Оружейной палаты. Исторические сведения о деятельности мастера крайне скудны. Ряд исследователей предполагают, что мастер, возможно, был южнорусского происхождения [7, с. 621]. Известно, что в марте – августе 1712 г. он работал «у прописки знамен» в Оружейной палате. В сентябре 1719 г. выступил поручителем иконописца Федорова Артемия при заключении договора на живописные работы в Николаевском Борщевском монастыре в Севском уезде [4, с. 48].

Известно всего три сохранившихся подписных произведения авторства Алексея Андреева:

1. Богоматерь «Всех Скорбящих Радость», 1705, 114×84 см, церковь Свв. апп. Петра и Павла на Яузе в Москве, дерево, темпера.
2. Богоматерь Печерская, 1714, 34,2×28,2 см, ГИМ, дерево, темпера.
3. Великомученица Екатерина, 1719, 93×67 см, ГМИР, дерево, темпера.

Таким образом, мы имеем два подписных произведения иконописца Алексея Андреева с изображением образа Богоматери «Всех Скорбящих Радость», что позволяет выявить особенности творческого почерка мастера, а также сделать некоторые другие обобщения.

Икона Богоматери «Всех Скорбящих Радость», созданная в 1705 г., ныне находится в действующей церкви Свв. апп. Петра и Павла на Яузе (Москва). Икона хранится в киоте, помещена во вновь соз-

данный оклад, позволяющий видеть только личное письмо. Фото произведения без оклада опубликовано в статье М. М. Красилина [5]. Как пишет автор статьи, икона Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» 1705 г., вероятно, является самым ранним датированным образцом данного иконографического сюжета [5].

Изображение фигур страждущих и ангелов в нижней части обеих рассматриваемых икон совпадают – скорее всего, они сделаны на основе одной прописи, как это часто практиковалось. Но на иконе 1705 г. изображение шире по краям, добавлены фигуры страждущих. Авторская подпись на иконе располагается у нижнего картуша: «**АМГ** Год Писалъ Снъ Образъ Иконо / Писецъ Алексій Андреевъ», На иконе 1709 г. подпись находится в левом нижнем углу: «**АМГ** Год Писалъ Ико / Нописецъ Алексій / Андреевъ». Различны и типы изображений Богородицы. На более раннем варианте Богоматерь изображается в короне на облаке с Младенцем на руках, Бог Саваоф – над ней. На исследуемой иконе в центре размещен образ Богородицы с жезлом в руках на полумесяце, окруженный облаками и херувимами. В верхней части иконы, над головой Богородицы расположено изображение Троицы Новозаветной: Бога Саваофа, Иисуса Христа и Святого Духа в виде голубя. Бог Саваоф и Иисус Христос держат корону над Царицей Небесной.

В ходе раскрытия было установлено, что наверху с названием иконы – «**ОБРАЗЪ СКОРБЯЩИНА ПРЕ(СВЯТЫНА) Б(О)ГОРОД(О)ЦЫ**» – было добавлено к основному щиту позднее, одновременно с записями на полях. Авторское название, выполненное золотом, позднее прописанно красно-коричневой краской свободным рукописным шрифтом, расположено в верхней части прямоугольного щита иконы: «**ОБРА(З) ПРЕ(СВЯТЫНА) Б(О)ГОРО(О)Д(И)ЦЫ / В БѢДѢ СТРАЖДУЩИМ / УМЛЕННА, ПОСЕЦІ... / И ВСЕМ СКОРБЯЩИМ Радость**».

Ниже на фоне над изображением фигур страждущих частично утраченные надписи: «...**ОТ БѢДЦА / ...УБОГНХ СРНЫХ ЗАСТУПНИЦА / ...БЕЗДОМНХ НПРИБЕЖНИЦѢ / ...ТАЮЩИХСЯ ДО И ПРИЗРИТ // ОТЧАЯННХ ЧАЯННА... / ПРИТЕКАЮЩИХ ПО... / УДЕ / ...РУКѢ**».

Текст в картуше в нижней части иконы: «ТѢМЖЕ. НАТВОИ.  
ПР(ЕСВІА)ТЫЙ / ОБРАЗЪ ВЗИРАЯ ЯКО ИСТИННУЮ / САМУЮ  
ТІЯ ЗРЮ Б(ОГОРО)Д(Н)ЦЮ. ВЕРЮЮ / СЕРДЕЧНОЮ. ЛЮБОВНЮ ОТ  
д(Ѹ)ШН ПРѢ / ПРИПАДАЯ ПОКЛАНЯИМСЯ».

Иконография Богоматери «Всех Скорбящих Радость» берет свое начало во второй половине XVII в. под влиянием западноевропейских образцов и существует в различных композиционных вариантах. Ее название взято из начальных строк стихир «Всех Скорбящих Радосте»<sup>1</sup>.

Образ Богоматери, стоящей на полумесяце с прижатыми к груди руками, относится к западному иконографическому типу «Непорочное зачатие Богородицы» (*Immaculata*).

Параллельно в русской иконописи сложилась иконография Богоматери «Умиление и посещение в беде страждущих». Особенностью этого типа является Богоматерь, изображенная без Младенца, но в окружении страждущих. К середине XVIII в. иконографические типы объединяются под общим названием Богоматерь «Всех Скорбящих Радость» [3, с. 27]. Изучаемая икона из собрания ГМИР, на которой образ Богоматери также представлен без Младенца, имеет авторское название «Умиление и посещение в беде страждущим» и относится именно к этому типу.

Похожую композицию («Умиление и посещение в беде страждущим») и иконографический тип образа Богородицы *Immaculata* имеет икона Богоматери «Всех Скорбящих Радость» из церкви Архангела Михаила в Бронницах, предположительно написанная царским изографом Тихоном Филатьевым (ок. 1703, ЦМиАР) [2].

В начале XVIII в. образы Богородицы «Всех Скорбящих Радость» и «Умиление и посещение в беде страждущим» в большом количестве создавались мастерами Оружейной палаты. Возможно, образцами для икон служили гравюры Леонтия Бунина [8, с. 427], сделанные для иллюстрированного издания Акафиста, которое не было осуществлено.

Публикуемая икона Богоматери «Всех Скорбящих Радость» при поступлении в реставрационную мастерскую находилась в аварийном состоянии. Деревянная основа, выполненная предпо-

жительно из липы, была значительно разрушена личинкой жука-точильщика. Древесина сделалась рыхлой, с внутренними расслоениями, местами утратила механическую прочность. Из многочисленных летных отверстий сыпалась древесная мука. С тыльной стороны иконы доски разошлись по стыкам, на лицевой стороне образовался разрыв древесины неправильной формы. Навершие иконы, имеющее направление древесных волокон, перпендикулярное доскам иконного щита, было подвижно и наклонено вперед. Также имелись ремонтные вставки древесины вдоль склейки досок основы, выполненные из разных пород дерева.

Лицевая сторона была полностью заклеена старой папиросной бумагой. Связи слоев структуры произведения (основа, левкас, паволока, красочный слой) между собой были нарушены. В результате образовались вздутия и отставания левкаса, нарушена связь паволоки с основой. Также имелись участки размытого левкаса, обширные утраты грунта и красочного слоя.

После снятия аварийности с лицевой стороны, укрепления левкаса и красочного слоя началась работа по укреплению древесины. Наличие в конструкции щита иконы элементов, выполненных в разное время из разных пород дерева, обладающих неодинаковыми механическими свойствами, сделало необходимым применение безводных составов для укрепления, чтобы не допустить возможного образования дополнительных разрушений основы в виде разрывов и деформаций по причине неравномерного увлажнения, и последующего испарения влаги. Было решено использовать методику на основе смолы *Paraloid B72*, нашедшей широкое применение в отечественной и особенно зарубежной консервационной практике [6; 11; 13].

Представляя собой сополимер этилметакрилата с метилакрилатом [9], данный материал, используемый в качестве консолиданта и покрывного лака с 1950-х гг., показал себя как одна из самых стабильных смол, используемых в консервации произведений искусства. Опыт применения данного материала для укрепления разрушенной древесной основы художественных памятников чрезвычайно широк и может являться темой отдельного доклада.

Пропитка древесины с тыльной стороны осуществлялась раствором смолы *Paraloid B72* в ацетоне и толуоле, в соответствии с инструкцией завода-изготовителя [10]. Чтобы достичь оптимального проникновения состава в структуру разрушенной древесины, концентрации раствора подбирались индивидуально в зависимости от степени повреждения. При помощи шприца с иглой состав многократно впрыскивался в отверстия от личинки жука-точильщика до момента полного насыщения смолой разрушенного участка. После многочисленных пропиток основа иконы обрела механическую прочность, цвет древесины вернулся к первоначальному виду; вес доски, увеличившийся в процессе укрепления, также вернулся к прежним значениям.

В центральной части иконы располагается обширная трещина древесины, разделяющая изображение. Однако сведение трещины в данном случае было бы чрезвычайно опасно. Щит иконы, как ранее уже было упомянуто, сложносоставной, со следами ремонтов и реставраций. В связи с плохой сохранностью основы доски не были сведены, расстояние между ними заполнено корой пробкового дерева. Стенки трещин и разошедшихся досок очистили и обработали спиртом. Нарезанные на полосы куски пробкового дерева подгонялись по ширине каждого конкретного участка расхождения.

Восполнение утрат древесины, наращивание углов и краев основы выполнялось древесной мукой. В качестве связующего для создания опилочной пасты использовался акриловый полимер *Plexisol-P550* [12]. Угол наращивался после предварительного армирования.

Верхняя подвижная доска была зафиксирована. Из-за несовпадения направления волокон древесины навершия и досок основного щита иконы – горизонтального у верхней доски и вертикального у остальных досок – навершие крепилось нагелями к торцевой шпонке.

После выполнения консервации были сделаны исследования в ИК-спектре. Границы многочисленных разновременных прописей не выявились, также исследование не показало нижележащие

надписи. Были обнаружены только записи и утраты красочного слоя, видимые и при обычном освещении. При внимательном осмотре сквозь тонкие слои записей, со временем ставшие местами полупрозрачными, видно нижележащий красочный слой и утраты. Такие фрагменты были сфотографированы через микроскоп. На фотографиях хорошо видно, что на подпись, на надписи в картуше и фоне, а также на изображения херувимов нанесены записи.

На первом этапе раскрытия утоньшалась потемневшая олифа и удалялся слой темной «фузы» на изображении неба. Нижележащие прописи оставались, так как состояние сохранности авторского красочного слоя и принадлежность фрагментарных записей к конкретным слоям были неизвестны. Сложность расчистки состояла в том, что при предыдущих реставрациях поздний толстый слой олифы местами оказался прижжен и «впаялся» в пигмент. При многочисленных поновлениях икона была сильно промыта, особенно на изображении неба.

После удаления толстого потемневшего слоя олифы проявились многочисленные разновременные записи. Сделана фотофиксация фрагментов, иллюстрирующих поновления. Записи выполнены разнохарактерно. Некоторые нанесены тонким слоем, другие – толстым пастозным слоем. Местами слои лежат без захода друг на друга, что не позволяет точно определить, сколько раз и в какой последовательности икону поновляли. Выяснилось, что были перезолочены нимбы, местами разделка на одеждах, нанесены новые надписи. Обнаружились фрагментарные записи, нанесенные на изображение небес, два слоя записей с перегрунтовками по полям и три слоя записей на позднем навершии. После утоньшения поздней олифы часть записей, мешающих целостному восприятию иконы, была удалена, часть расточена и уменьшена в границах, некоторые оставлены из-за плохой сохранности авторского красочного слоя. Местами приходилось удалять запись не слоем, а по границам изображений – для сохранения контуров.

В процессе расчистки выяснилось, что размер иконы был изменен при поновлениях: полукруглое навершие, как и планки на полях, добавлены к основному щиту иконы позже, залевкашены

и неоднократно записаны. Красочный слой на них темно-коричневого цвета, а не зеленого, как на основных полях.

Надпись на навершии в касании с основным щитом иконы была перелевкашена и поновлена. При следующем поновлении нанесли сплошную запись и изменили надпись «**ВСЕМ СКОРБАЩИМ РАДОСТЬ**», выполненную оранжево-красным цветом, на золотую «**ОБРАЗ СКОРБАЩИИ ПРЪТЪИ БЪДЪ**». Золотую надпись впоследствии поновили коричневой краской. На реставрационном совете приняли решение не удалять позднюю надпись на навершии, как и все поздние надписи на иконе.

После окончания работ по утоньшению олифы и удалению записей было сделано восполнение грунта. На обширных утратах восполнение грунта выполнялось аккуратно обходя графью, заполняя мелкие утраты кистью. Для выявления графьи, сохранившейся в местах утрат красочного слоя, ее заполнили нейтральным тоном акварельными красками. Затонированные участки притерты даммарным лаком с пиненом.

С помощью компьютерной программы на фотографии иконы были сделаны варианты восполнения утрат красочного слоя: заливка нейтральным тоном, тонирование в технике «пуантель» в цвет окружающей живописи и реконструкция [1]. На фотографиях наглядно видно, как меняется восприятие авторской живописи с применением различных методик восполнения утрат красочного слоя. Реставрация этого произведения еще не завершена, и данные макеты помогут принять решение о будущем методе тонирования.

Очевидно, что данный памятник, впервые публикуемый и вводимый в научный оборот, не только дополняет наши представления о творчестве конкретного мастера – иконописца Алексея Андреева, но и является еще одной страницей истории церковной живописи Синодального периода, в частности XVIII в., школы Оружейной палаты.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> «2-й глас на мал. вечерни в субботу вечера стихира на стиховне подобен: егда от древа тя» .

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю.* Консервация и реставрация станковой темперной живописи. 2008. С.110.
2. Богоматерь Всех скорбящих радость // Иконы России. ФГУП ГИВЦ Минкультуры России. [URL]:<http://www.iconrussia.ru/icon/detail.php?ID=1416>.
3. *Комашко Н. И.* Богоматерь Всех Скорбящих Радость // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. № 1–2 (14). С. 27.
4. *Кочетков И. А.* Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. М., 2009. С. 48.
5. *Красилин М. М.* Памятники искусства XVI – начала XX в. из церкви Св. апостолов Петра и Павла на Язуе // Худ. наследие ВНИИР. Вып. 14. М., 1991. С. 93–95.
6. *Никитин М. К., Мельникова Е. П.* Химия в реставрации. Справочное пособие. Л., 1990.
7. Православная энциклопедия. Т. I. М., 2000. С. 621.
8. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Т. III. Притчи и листы духовные / собр. и опис. Д. А. Ровинский. СПб., 1881. С. 497.
9. *Федосеева Т. С.* Реставрационные и живописные материалы. Терминологический словарь-справочник. М., 2010. С. 111.
10. Acrylic Resin Paraloid B72. 7103.02–99. Published by: Alois K. Diethelm AG, Lascaux Farbenfabrik Zürichstrasse 42, CH-8306 Brüttisellen.
11. Conservation of the Fourteenth-Century Ceiling. Anna C. Hulbert. Painted Wood: History and Conservation. The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998.
12. Laskaux Acrylic Resin P 550. Published by: Alois K. Diethelm AG, Lascaux Farbenfabrik Zürichstrasse 42, CH-8306 Brüttisellen.
13. Wilson: Further Uses for Paraloid B-72. WAG Postprints – Alexandria. Virginia. 1998.



1. Макет восполнения утрат красочного слоя в технике «пуантель» на иконе Богоматери «Всех Скорбящих Радость». 1709  
Дерево, левкас, яичная темпера. 110×76×3 см. ГМИР



2. Фрагмент тыльной стороны иконы до укрепления древесины



3. Макроснимок фрагмента лицевой стороны иконы  
Под слоем записи виден авторский красочный слой с утратами

**Античные керамические вазы,  
реставрированные в XVIII–XIX вв.:  
проблемы атрибуции, консервации, презентации<sup>1</sup>**

Существенную часть многих крупных современных мировых собраний античных расписных ваз составляют предметы, найденные на территории Италии в XVIII–XIX вв. при раскопках древних гробниц. Немногие из этих находок попадали в руки археологов целыми; нередко вазы повреждались в ходе раскопок или обнаруживались уже в разбитом виде, причем при восстановлении формы оказывалось, что некоторых частей недостает. В наши дни в подобной ситуации реставраторы восполняют утраченные фрагменты гипсом, который тонируют в подходящий цвет. Их задача – представить посетителю музея работу античного мастера, пусть даже она дошла до нас в поврежденном виде. Задачей же реставраторов XVIII – первой половины XIX в. было сделать вазу не только внешне целой, но и привлекательной для покупателя: коллекции ваз в то время нередко собирались с мыслью о дальнейшей более выгодной перепродаже [24]. Поверх вставок (гипсовых, глиняных, деревянных) [29] или потертых мест на античной вазе реставраторы XVIII – первой половины XIX в. практиковали поновительные записи и даже новодельные гравировки [16; 26]. Подобные экспонаты, являясь, по сути, результатом совместного труда античного вазописца и живописца Нового времени, представляют собой наибольшую трудность и для атрибуции (которая делается на основе

формально-стилистического анализа) [9; 11], и для консервации (она должна быть крайне бережной и продуманной), и для экспонирования в залах музея (поскольку такие предметы требуют особых комментариев).

Примером совместной работы живописца XIX в. и вазописца конца VI в. до н. э., вводившей в заблуждение при атрибуции, является чернофигурный кратер из собрания Эрмитажа (инв. Б.1525) [14]. Кратер был привезен в музей в 1861 г. вместе с другими экспонатами из коллекции маркиза Джованни-Пьетро Кампаны [27]: после его ареста в 1857 г. коллекция была выставлена на торги, и Россия приобрела одну из ее частей [13]. Кратер был атрибутирован так называемому Мастеру Берлин 1686 на основе значительного формально-стилистического сходства [4]. В 2009 г. он стал распадаться по старым склейкам, из-за чего возникла необходимость в демонтаже и реставрации, которые выполнила реставратор ЛНРППИ ГЭ Н. В. Борисова. Произведенная в ходе реставрации расчистка от поновительных записей изменила представление о *подлинных* формально-стилистических особенностях росписи. Оказалось, что значительное сходство с работами Мастера Берлин 1686 имели лишь записи по потертым участкам кратера и по глиняным вставкам в местах утрат (вставки были изъяты из античной вазы и сохранены как самостоятельный экспонат). Вполне возможно, что реставратор первой половины XIX в. срисовал женские фигуры в одеждах с белыми точечными орнаментами с одной из ваз, расписанных мастером, впоследствии получившим условное имя Мастер Берлин 1686. Это, по-видимому, и ввело в заблуждение автора первоначальной атрибуции.

Другим примером сложности атрибуции античной вазы, реставрированной в Новое время, является аттический скифос V в. до н. э. из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина [1], в который вмонтирован кусок луканского краснофигурного скифоса IV в. до н. э. На вставленном в вазу луканском фрагменте изображена верхняя половина фигуры женщины в одежде с множеством складок. Она соединена с нижней половиной женской фигуры в одежде со складками, имеющейся на аттическом скифосе. В этом случае памятник

атрибутируется частично аттическому Мастеру Льюис (*The Lewis Painter*) [28], а частично – луканскому Мастеру Креусы (*The Kreusa Painter*) [30].

В изобретательности нельзя отказать не только реставраторам Нового времени, но и фальсификаторам: в университете Кранбрука хранится созданная в XIX в. поддельная гидрия [32, р. 9], для которой форма и орнамент были заимствованы у подлинной аттической краснофигурной гидрии (ныне в Археологическом музее в Неаполе) [19], а фигуры – у аттического краснофигурного килика (ныне в Эрмитаже, инв. Б.2362 [7, с. 127–134]). Эти вазы одно время находились в одной и той же итальянской коллекции Вивенцио, иллюстрированный каталог которой был опубликован в 1798 г. [31] – им, по-видимому, и пользовался фальсификатор.

Помимо описанных атрибуционных сложностей, проблемой являются также консервация и экспонирование реставрированных в XVIII–XIX вв. античных керамических ваз. В настоящее время многие из них находятся в критическом состоянии по причине износа использовавшихся реставраторами Нового времени материалов. Часто такие вазы за прошедшие столетия приобрели статус «жемчужин» коллекции, хорошо известных и привычных зрителю в том виде, который является результатом работы не только античного вазописца, но и реставратора Нового времени. Примерами могут служить два шедевра эрмитажной коллекции: краснофигурные психтер с подписью вазописца Евфрония и изображением пирующих гетер (инв. Б.1650) [6, кат. 17, с. 24–25] и пелика, на которой нарисованы летящая ласточка и обсуждающие ее мужчина, мальчик и юноша (инв. Б.2352) [6, кат. 16, с. 22–23]. Обе эти вазы склеены из кусков и тщательно реставрированы мастерами XIX в., старавшимися, чтобы формально-стилистические особенности записей соответствовали оригинальным росписям VI в. до н. э. Психтер был исследован сотрудниками ОНТЭ ГЭ К. В. Чугуновой и К. Б. Калининой [5]. Судя по химическим анализам пигментов, реставрация была выполнена не ранее 1816 г. (дата начала использования одного из них). С учетом того, что ваза была привезена в Петербург в 1861 г. вместе с другими вещами, приобретенными из коллекции

Кампаны, реставрация не могла быть выполнена позднее, чем в конце 1850-х гг. Вторая из названных ваз – пелика – была исследована сотрудником ОНТЭ Эрмитажа С. В. Хавриным. В УФ-излучении на ней видны записи, которые при простом визуальном исследовании сложно отличить от оригинальных росписей (например, на лице сидящего бородатого мужчины). Пелика попала в Эрмитаж в 1901 г. в составе коллекции, приобретенной у вдовы А. А. Абазы, но благодаря изучению документов XIX столетия мы знаем, что пелика была реставрирована в 1830-х гг. в Риме<sup>2</sup> (возможно, в мастерской Франческо Деполетти [15]). Реставрация XIX в. в обоих случаях выполнена на высочайшем уровне, поновительные записи прекрасно соответствуют оригинальной росписи стилистически. Однако износ реставрационных материалов в ближайшем будущем приведет к распаду ваз по разошедшимся склейкам. Как показывают исследования уже демонтированных ваз, мастера XIX в. осуществляли записи по не расчищенным от солей античным вазам; они нередко продолжают медленно разрушать памятник изнутри при, казалось бы, благополучном его внешнем виде. После распада ваз по старым склейкам современным реставраторам придется произвести расчистку, в результате которой часть работы мастеров XIX в. будет утрачена. Это позволит сохранить античный памятник для будущих поколений зрителей, но несколько изменит его привычный в последние сто лет внешний вид; вполне можно допустить, что без специальных комментариев при экспонировании реставрированного памятника зритель может воспринять произошедшие с ним изменения негативно.

Первые античные керамические вазы в коллекции Императорского Эрмитажа появились лишь в 1816 г. [18, р. 55], однако уже во второй половине XVIII в. представители российской правящей династии проявляли к ним интерес. Так, Мария Федоровна и ее супруг Павел Петрович, совершая «гран тур» в 1781–1782 гг., привезли в Россию небольшую коллекцию ваз (немногим более сорока); большая часть этих ваз ныне хранится в ГМЗ «Павловск» [3]. Среди них есть краснофигурная пелика, которую по форме и декору следует определить как апулийское изделие IV в. до н. э., но сложно

атрибутировать какому-то одному вазописцу [3, с. 129]. На пелике можно заметить поновительные записи. Абсолютно идентичную пелику [12] удалось найти среди рисунков ваз из коллекции неаполитанца Феличе Мария Мастрилли (1694–1755?) [21]. Совпадение даже мельчайших деталей убеждает нас в том, что на рисунке изображена уже реставрированная пелика. Рисунки выполнены до середины XVIII в.<sup>3</sup>, как и записи. В отличие от описанных выше примеров XIX в., записи на этой пелике больше соответствуют не подлинным апулийским росписям IV в. до н. э., а приукрашенному представлению о них. Такими же приукрашенными эти вазы предстают в иллюстрированных публикациях того времени, например, в книге Б. Пассери [25] или каталоге первого собрания У. Гамильтона [20]. В небольшой коллекции ваз Российской национальной библиотеки в Петербурге имеется еще одна апулийская пелика, распознанная нами в составе той же коллекции Ф. Мастрилли [7]. Она даже была опубликована в XVIII столетии [25, vol. 1, tav. LXIII–LXIV], также уже с поновительными записями. Ваза сохранилась хорошо, но при помощи записей живописец XVIII в. «одел» изначально обнаженных крылатых персонажей, преследующих женщин [10]. В собрание РНБ пелика попала в 1811 г. (тогда это была Императорская публичная библиотека) в составе коллекции Н. Ф. Хитрово [8]; большая часть коллекции Н. Ф. Хитрово ныне находится в Эрмитаже, а меньшая – в библиотеке [18, р. 83–101]. Записи на обеих описанных пеликах похожи. Итальянская исследовательница Мария Эмилия Маши нашла в письмах Ф. Мастрилли подтверждение тому, что такое «одевание» изначально обнаженных фигур практиковалось с подачи самого Феличе Мастрилли из соображений стыдливости<sup>4</sup>.

Приведенные примеры показывают, что подход к проблеме реставрации и презентации покупателю/зрителю произведений античной вазописи претерпевал существенные изменения на протяжении XVIII–XX вв., пока не была выработана современная идея о минимальном вторжении в работу античного мастера. Очевидно, что атрибуция реставрированной в XVIII или первой половине XIX в. вазы требует зачастую более кропотливой

работы, чем атрибуция памятника, не подвергавшегося подобной реставрации или реставрированного в эпоху, когда произошел сознательный отказ от поновительных записей [2]. Существенным подспорьем в атрибуции становится сотрудничество с химиками, физиками, реставраторами, а также исследование архивных материалов, позволяющих выяснить историю бытования вазы до попадания в музей. Кроме того, реставрации XVIII и XIX вв. сами по себе являются произведениями искусства, заслуживающими специального исследования. Демонтаж и дереставрация реставрированных в XVIII–XIX вв. античных ваз должны проводиться лишь параллельно с проведением научно-исследовательской работы с последовательной фотофиксацией ее этапов, а при возможности – с сохранением извлеченных из вазы новодельных элементов. Такие вазы нередко являются не только настоящими произведениями реставрационного искусства, но и историческими документами, рассказывающими об изменении вкусов, идеологии, подходов к коллекционированию и экспонированию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор выражает признательность Организационному комитету конференции за приглашение в качестве докладчика и возможность последующей публикации. Описанные в статье исследования были проведены благодаря сотрудничеству с О. К. Баженовой (ГМЗ «Павловск»), А. И. Алексеевым (РНБ), а также коллегами Архива, ЛНРППИ и ОНТЭ Государственного Эрмитажа, с иностранными коллегами – М.-Э. Маши, К. Лайонс, А. Миланезе.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [17].

<sup>3</sup> М.-Э. Маши датирует эти рисунки 1740-ми гг. (подробнее см: [23]).

<sup>4</sup> Письмо опубликовано: [22, р. 591].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. CVA Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts 4. P. 45. Pl. 39.1–4.
2. Букина А. Г. Что можно узнать об античной расписной вазе при современной реставрации? // Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня: Научная конференция к двадцатилетию Высшей школы реставрации факультета истории искусства РГГУ, 20–23 октября 2013 г. (в печати).

3. Букина А. Г., Петракова А. Е. Коллекция античных ваз императрицы Марии Федоровны // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций. Кучумов: к 100-летию со дня рождения. Мат-лы науч. конф. / ГМЗ «Павловск». СПб., 2012. С. 100–130.

4. Горбунова К. С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1983.

5. Калинина К. Б., Петракова А. Е., Шувалова О. М., Чугунова К. С. Психтер с гетерами в собрании Государственного Эрмитажа: история, проблемы, перспективы // Сообщения Государственного Эрмитажа LXX (2012). С. 79–94.

6. Передольская А. А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967.

7. Петракова А. Е. Античные вазы из итальянских коллекций XVIII века в России // Сообщения Государственного Эрмитажа LXXII (2014). С. 109–134.

8. Петракова А. Е. Античные керамические вазы из коллекции Лаваль в Эрмитаже: к вопросу о приобретении и изучении // Сообщения Государственного Эрмитажа LXXI (2013). С. 57–73.

9. Петракова А. Е. Атрибуция античной расписной керамики: история и современность // Труды Государственного Эрмитажа XLI. Античный мир: искусство и археология. Памяти С. П. Борисковской. СПб., 2008. С. 195–215.

10. Петракова А. Е. Индивидуальность художника и культурное наследие: об особенностях подхода некоторых коллекционеров к реставрации античных расписных ваз в Италии XVIII века // Проблемы развития зарубежного искусства: Индивидуальность художника и культурное наследие : Материалы научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского (в печати).

11. Петракова А. Е. Методология комплексного искусствоведческого исследования афинской вазописи: теория и практика (на примере коллекции Государственного Эрмитажа) : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.09. СПб., 2013.

12. Петракова А. Е. Пелика из коллекции Ф. Мастрилли в собрании ГМЗ «Павловск» // Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций. Кучумовские чтения. Мат-лы науч. конф. / ГМЗ «Павловск». СПб., 2014. С. 228–245.

13. Петракова А. Е. Степан Александрович Геденов и вазы из коллекции Кампаны в собрании Эрмитажа: к вопросу об истории приобретения // Сообщения Государственного Эрмитажа LXX (2012). С. 181–193.

14. *Petrakova A. E., Борисова Н. В.* Кратер с кораблями из собрания Эрмитажа. К вопросу о важности научной реставрации для атрибуции памятников античной вазопищи // Сообщения Государственного Эрмитажа LXIX (2011) С. 49–64.

15. *Bernard M.-A.* Francesco Depoletti (1779–1854), artiste et restaurateur de vases antiques à Rome vers 1825–1854 // *Technè: la restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée, XVIIIe–XIX siècles* 27–28 (2008). P. 79–84.

16. *Bukina K., Chougounova K.* Les vases de la collection Antonio Pizzati au musée de l'Ermitage : études scientifiques et perspectives // *L'Europe du vase antique : collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles*, Institut national d'histoire de l'art. Paris, 2013. P. 221–235.

17. *Bukina A., Petrakova A.* 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century Italian conservations and Greek vases in Russia // *La Cultura del Restauro. Modelli di Ricezione per la Museologia e la Storia Dell'Arte*. Roma, 2014. P. 127–144.

18. *Bukina A., Petrakova A., Phillips C.* Greek Vases in the Imperial Hermitage Museum: The History of the Collection 1816–69 with Addenda et Corrigena to Ludolf Stephani, *Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage* (1869). Oxford, 2013.

19. *Cerchiai L.* L'hydria Vivenzio di Nola // *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni / a cura di F. Giudice e R. Panvini*. Atti del Convegno internazionale di studi. Catania-Caltanissetta-Gela-Camarina-Vittoria-Siracusa, 14–19 maggio 2001. Vol. 3. Roma, 2006. P. 39–45.

20. *D'Hancarville (Hugues P. F. called Baron)*. Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines, tirées du Cabinet de M. William Hamilton, Envoyé extraordinaire et plénipoteniare de S. M. Britannique en Cour de Naples. 4 vols. Naples, 1766–1767.

21. *Lyons C.* The Museo Mastrilli and the culture of collecting in Naples // *Journal of the History of Collections*. 4. № 1. 1992. P. 1–26

22. *Masci M. E.* Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo, Napoli 2003, p. 196 n. Mastrilli VII: letter from Mastrilli to Gori dated 19 December 1746, preserved in Florence, Biblioteca Marucelliana, MS B VII 18.

23. *Masci M. E.* *Picturae Etruscorum in Vasculis*. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. Musei Vaticani – Museo Gregoriano Etrusco. Documento e Monografie 1. Roma, 2008.

24. *Nørskov V.* Greek Vases in New Contexts: The Collecting and Trading of Greek Vases – an Aspect of the Modern Reception of Antiquity. Aarhus ; Copenhagen, 2002.

25. *Passeri G. B.* Picturae Etruscorum In Vasculis: Nunc primum In Unum Collectae, Explicationibus Et Dissertationibus Inlustratae. Vol. I–III, Romae, 1767–1775.

26. *Petrakova A., Shuvalova O.* Les vases de la collection Campana au musée de l'Ermitage: leur restauration et leur conservation en fonction des impératifs de publication et d'exposition (1861–2011) // L'Europe du vase antique : collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles. Institut national d'histoire de l'art. Paris, 2013. P. 253–268.

27. *Sarti S.* Giovanni Pietro Campana (1808–1880): the man and his collection. Studies in the History of Collections. Vol. 2. Oxford, 2001.

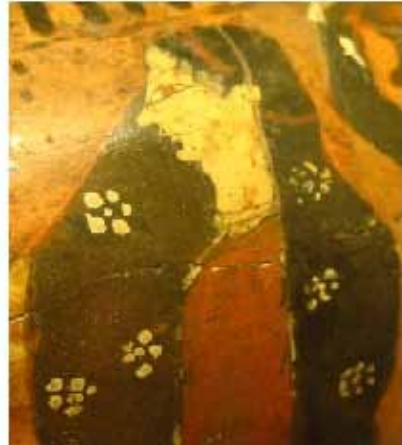
28. *Smith H.* Der Lewismaler. Leipzig, 1939.

29. Technè: la restauration des œuvres d'art. Éléments d'une histoire oubliée, XVIII–XIX siècles 27–28 (2008).

30. *Trendall A. D.* The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford, 1967.

31. Vasi Dipinti Del Museo Vivenzio Disegnati Da C. Angelini Nel 1798. Testo Illustrativo Di G. Patroni. Pubblicazione Di G. Rega.

32. *Von Bothmer D.* Forgeries of Greek Vases // *Minerva*. March-april 1998. Vol. 9. № 2.



1. Слева – женщины с чернофигурной аттической вазы VI в. до н. э., атрибутированной Мастеру Берлин 1686; справа – подражающие им поновительные записи XIX в. на кратере VI в. до н. э. (ГЭ, инв. Б.1525)



2. Краснофигурный аттический психтер конца VI в. до н.э. (ГЭ, инв. Б.1650), слева направо: обычная съемка, съемка в УФ-излучении (оранжевым и розовым отображаются места, покрытые поновительными записями XIX в.), один из вариантов реконструкции внешнего вида после промывки и реставрации

3. Слева – краснофигурная апулийская пелика IV в. до н.э. (РНБ) с поновительными записями в виде одежды на теле крылатого персонажа, выполненными в XVIII в.; справа – гравюра XVIII в. с изображением пелики с записями

## **К вопросу об укреплении деревянной основы памятников станкового искусства**

Вода – это арена,  
на которой разыгрывается действие жизни.

Вода в любом живом организме определяет объем и упругость клеток. Чем больше в клетке содержится воды, тем выше в ней интенсивность обмена веществ, т. е. жизнеспособность. С процентным содержанием влаги в клетках даже связывают степень старения древесины. В дереве, стоящем на корню, при снижении влажности до 30% прекращается жизнь, а по мере утраты влаги более 70% оно переводится в категорию древесины.

Из-за неравномерного высыхания наружных и внутренних слоев в древесине происходит растрескивание, коробление. Древние скульпторы учитывали этот фактор. К примеру, в ранней готической скульптуре, которую резали из цельного фрагмента древесного ствола, извлекали ядровую часть, образуя так называемую «скорлупу». Таким способом снимали напряжение между ядром и заболонью, имеющими разную степень влагопоглощения.

В живой природе постоянно происходит влагообмен. Ветры, ураганы – не что иное, как самопроизвольное выравнивание контрастов влажности и температуры отдельных зон атмосферы.

В состоянии равновесной влажности в древесине значительно снижаются механические напряжения, замедляются процес-

сы старения. Если памятник искусства находится в нормальных условиях хранения, он может быть сохранным очень длительное время – сотни лет.

Состояние равновесной влажности – наилучшее условие для памятника. Это, конечно, идеальный вариант. Такое было возможно разве что в Пазырыкских курганах на Алтае (IV–V вв. до н. э., деревянные фигурки из упряжи лошади) или в египетских гробницах.

Но когда с целью укрепления в деревянную основу вводят растворы гидрофобных материалов (глубина пропитки обычно достигает около 10 мм), осмоленные клетки не могут разбухать и усыхать, т. е. теряют свойство гигроскопичности, следовательно основа оказывается состоящей из двух частей, разнородных по физическим свойствам.

Кстати, в описаниях результатов испытаний свойств различных гидрофобных материалов положительный акцент обычно почему-то ставится именно на высокой степени гидрофобности. Придание свойства гидрофобности деревянной основе актуально лишь в случае, когда памятник находится в атмосферных условиях. Музейное же хранение с жесткими параметрами температуры и влажности – совсем другое дело.

Вторая сторона этого вопроса заключается в том, что в скульптуре и иконе с неокрашенной тыльной стороной торможение процесса влагообмена через тыльную сторону усиливает его через красочный слой, что опасно своими последствиями (*ил. 1, 2*).

Интересно тут упомянуть, что иконы, которые первоначально были окрашены с тыльной стороны, как правило, дошли до нашего времени непокоробленными, так как они находились в состоянии более или менее равновесной влажности (правда, если не произошло заклинивание шпонок).

В конце 1940-х гг. в СССР впервые был применен в реставрации высокомолекулярный полимер полибутилметакрилат (далее ПБМА) в виде раствора в органических растворителях (ксилоле, толуоле, ацетоне) [4, с. 14]. Путем применения ПБМА укрепляли фрагменты монументальной живописи на лессовом

основании при археологических раскопках древнего Пянджикента, а также его использовали для пропитки различных пористых материалов, в том числе и археологической древесины. Начиная с 1950-х гг. ПБМА стал использоваться практически повсеместно. Привлекала его хорошая укрепляющая и проникающая способность.

Однако по мере накопления опыта проявились различные отрицательные свойства ПБМА: к примеру, при укреплении монументальной живописи он вызывал потемнение и изменение фактуры красок; его пленки отличаются низкой теплостойкостью и легкой загрязняемостью. А при пропитке пористых материалов ПБМА образует паронепроницаемые пленки, поверхностный блеск [3, с. 19].

Согласно проведенному во ВНИИР исследованию паропроницаемости штукатурки, после пропитки полимерами для ПБМА значения паропроницаемости снижаются более чем на 50–60%. Величина паропроницаемости в числе других факторов зависит от пористости материала. Для древесины, пористость которой несравненно меньшая, можно предполагать, что паропроницаемость после пропитки растворами смол еще более снижается [7, с. 13]. С целью избежать отрицательных последствий использования ПБМА для пропитки пористых материалов в течение многих лет разрабатывались различные модификации смолы.

Так, бутилметакрилат – низкомолекулярное соединение с очень низкой вязкостью, он обеспечивает глубокую и равномерную пропитку предмета, но полимеризация его происходит внутри предмета и в термостате, что для полихромной пластики неприемлемо.

Начиная с 1960-х гг. вошел в практику сополимер БМК-5 (сополимер бутилметакрилата с 5%-й метакриловой кислотой), который был испытан в Белоруссии для укрепления деревянной полихромной резьбы и скульптуры. Его положительное свойство заключается в том, что он не изменяет цвет живописи. Но при этом БМК-5 – высокомолекулярный полимер, его растворы обладают высокой вязкостью [3, с. 25].

Акриловый полимер *Paraloid-B72* (ФРГ), близкий по свойствам к ПБМА, в настоящее время применяется для укрепляющей пропитки деревянных основ произведений искусства.

В России известны примеры использования для этой цели акриловых дисперсий. Однако возможная глубина их пропитки ограничена из-за присутствия в дисперсии частиц полимера, которые забивают поры. Несмотря на то, что это водорастворимые вещества, они придают укрепленному предмету гидрофобные свойства.

В ГосНИИР разработан акриловый полимер «Акрисил-95А», модифицированный кремнийорганическими олигомерами. Он образует внутри укрепленного объекта равномерную сетку, препятствующую «подтяжке» полимера к поверхности и появлению блеска [8].

Но даже тонкая прерывистая пленка смолы, обладающей гидрофобными свойствами, опасна тем, что влага, проникающая в поры ветхой древесины, вызывает постепенное отслоение смоляного слоя, который со временем задерживается в трещинах и порах древесины в виде отдельных чешуек [5, с. 19].

В настоящем сообщении не стоит задача дать подробную характеристику множеству материалов, в разное время использовавшихся для укрепления деградированной деревянной основы памятников. Но все же уместно сделать акцент на том, что все эти материалы придают древесине гидрофобные свойства.

В конце 1980-х гг. перед отделом реставрации Государственного музея истории религии встала проблема укрепления ритуальных предметов, поступивших из археологических экспедиций музейных сотрудников в Сибирь. Отрицательный опыт применения растворов смол в органических растворителях для укрепляющей пропитки древесины побудил нас разобраться, что же происходит в таких случаях с древесиной и в чем тут кроется опасность.

Мы пришли к убеждению, что материал, укрепляющий ветхую, деградированную древесину, прежде всего должен быть гигроскопичным, учитывая, какую важную роль в жизни древесины играет вода, ее жизненные соки. Наряду с другими необходимыми

свойствами материал должен иметь хорошую проникающую способность, укреплять древесину, не повреждая ее, быть обратимым. Что касается обратимости, то невозможно извлечь из древесины материал, которым ее пропитали, но необходимо иметь возможность хотя бы ослабить чрезмерное воздействие реставрационного материала без вредных последствий для памятника.

В поисках подходящего материала естественно было прежде всего обратиться к тем, которые уже используются в реставрации. В научных сборниках ВНИИР и ГЦХРМ встречались сообщения об использовании поливинилового спирта (ПВС) в реставрации станковой живописи в качестве пластификатора рыбьего клея, т. е. он был представлен как гигроскопичный материал. Однако использовали ПВС в реставрации в качестве клеящего и пластифицирующего материала, т. е. его высоковязкие высокомолекулярные марки.

Мы имели возможность подробно ознакомиться со свойствами ПВС из монументальной двухтомной монографии С. Н. Ушакова [6]. Нас консультировала Елена Петровна Мельникова, ведущий научный сотрудник ОНТЭ ГЭ. Она дважды посещала нашу мастерскую. Поддерживали мы контакты и с сотрудниками «Пластполимера», в частности с Зинаидой Романовной Успенской, заведующей лабораторией.

В результате была разработана методика «Укрепляющая пропитка деревянной основы памятников станкового искусства с использованием поливинилового спирта» (автор – реставратор высшей квалификации Г. А. Преображенская).

Новшество методики состоит в принципиально новом подходе к выбору укрепляющего материала исходя из основных физических свойств древесины, в отличие от традиционного применения гидрофобных материалов.

Уместно здесь привести интересный факт: в реферативном сборнике ГосНИИР «Художественное наследие» за 2009 г. приводится ссылка на статью из Оттавы «Эксперименты по использованию сахара при консервации мокрой археологической древесины» [1]. Вероятно, идея применения гигроскопичных материалов витала

в воздухе. Можно предположить, что мы реализовали эту идею раньше, если упомянутые эксперименты проводились в 2009 г.

ПВС имеет множество модификаций, связанных с различным молекулярным весом, степенью гидролиза и содержанием ацетатных групп. Он может иметь различную способность растворяться в воде, различную вязкость растворов и жесткость пленок. В России раньше выпускали марки ПВС-16/1, ПВС-11/1, ПВС-7/1, ПВС-5/2, а также в «Пластполимере» проводились испытания марки ПВС-4/2.

Необходимо разграничить совершенно различные сферы применения ПВС в зависимости от его модификации. К примеру, ПВС-16, как высокомолекулярный полимер, обладает хорошей адгезией, но высокой вязкостью, создает пластичные пленки; ПВС-5, будучи низкомолекулярным низковязким полимером, отличается более слабой адгезией, но высокой поверхностной активностью, с чем связана его хорошая проникающая способность.

Мы остановились на самом низкомолекулярном виде – ПВС-5/2, а затем 5/9, который предлагали в то время к продаже, используя такие ранее изученные его свойства, как поверхностная активность и хорошая проникающая способность. Позднее мы работали с японским низковязким полностью гидролизованным ПВС марки Е-107.

Испытания начались в 1991 г. на образцах с 1%-го водного раствора ПВС-5/9. Варили его 8–10 часов на водяной бане. Получался по существу гомогенизированный (однородный), истинный, по словам Ушакова, раствор, обеспечивающий наибольшие возможности для глубокой пропитки. Увеличивать процент не потребовалось, так как в результате образцы достигали любой степени твердости в зависимости от количества пропиток.

Сразу получили хороший результат – достаточное возрастание твердости обветшалой древесины после одно-двукратной пропитки. Древесина не набухала благодаря дозированному введению раствора и поэтапному высушиванию. Происходило очень активное впитывание раствора, которое зависит от степени рыхлости древесины. После отверждения остается возможность повторных пропиток. При наблюдении через микроскоп (увеличение  $\times 87,5$ )

на срезе укрепленного пробного образца на стенках волокон были видны следы клея, однако поры оставались открытыми. Из-за высокой поверхностной активности низкомолекулярный ПВС в режиме методики не образует пленки. С этим связано сохранение пористости древесины после пропитки, то есть гигроскопичный материал находится в древесине в перфорированном виде – это один из факторов безопасности. Кроме того, на поверхности после пропитки не остается никаких следов клея – вопрос о блеске, присущем смолам, не стоит. Со временем на укрепленных произведениях не произошло потемнения древесины.

Искусственно образованные свободные пленки ПВС-5/9 эластичны. У нас есть образцы пленок ПВС 5/2 и 16/1 2002 г. разной толщины. Все они сохраняют эластичность.

В результате проведенных совместно с Санкт-Петербургским государственным лесотехническим университетом им. С. М. Кирова (кафедра общей экологии, физиологии растений и древесиноведения) испытаниях образцов, пропитанных 1%-м водным раствором ПВС, были подтверждены результаты, которые мы наблюдали на практике при пропитке деревянных основ. Одновременно изучались свойства растворов в органических растворителях полимеров *Paraloid-B72* и Акрисил 95а.

Паропроницаемость образцов, пропитанных ПВС, даже несколько повысилась (вероятно, уплотнились стенки волокон за счет снижения ворсистости), в то время как для других образцов она немного снизилась – более вязкие смолы заполнили проходы в волокнах. Отмечено слабое заполнение полостей клеток пропитывающими веществами даже в поверхностных слоях. Данные глубины пропитки дают большой разброс – от 11 до 19 мм, – но они не совсем корректны, так как образцы имели ходы древоточцев. А показания степени увеличения твердости не имеют большого значения, так как они регулируются количеством пропиток.

Таким образом, после укрепляющей пропитки водным раствором ПВС деградированная деревянная основа произведений станкового искусства сохраняет присущие ей физические свойства (гигроскопичность, пористость), в контролируемых пределах

восстанавливается ее структура, при этом сохраняется эластичность древесных волокон, более четко выявляется текстура потускневшей древесины, не происходит ее потемнения. Укрепленный участок остается идентичным фрагментом основы.

Проникающая способность низковязкого водного раствора ПВС – до 10–15 мм в зависимости от плотности, степени обветшания древесины (при большей разрушенности способность древесины к влагопоглощению увеличивается); при повреждении основы древоточцами глубина пропитки может увеличиться до 30 мм и более. ПВС отличается от природных клеев тем, что не служит средой для образования плесени, устойчив к воздействию микроорганизмов. С применением ПВС можно работать при сравнительно низких температурах [2, с. 5]. ПВС не токсичен, безвреден для человека, технологичен, прост в употреблении, применяется в медицине и пищевой промышленности. Он дешев, выпускается во многих странах.

Небольшое добавление: пропитку основы с ходами точильщиков мы проводим с использованием системы для капельного введения медицинских растворов. Вероятно, многие замечали, что при увлажнении древесины с летными отверстиями с помощью флейца требуется значительное количество влаги, чтобы смочить отверстия на всю глубину. Капельное введение раствора ПВС в летные отверстия с помощью иглы помогает решить эту задачу с меньшим объемом влаги. При этом насыщаются водным клеевым раствором глубокие очаги разрыхления, которые часто обнаруживаются под летными отверстиями, в том числе и со стороны полихромии. Итак, с применением ПВС появляется возможность укреплять деревянную основу скульптуры или иконы через летные отверстия на лицевой стороне памятника. При этом мы избегаем переувлажнения древесины.

Проблема консервации древних памятников на деревянной основе в последние годы признается крайне актуальной во всем мире. Не случайно вынужденное обращение к сахарному сиропу. С применением нашей методики эта проблема может быть решена в подавляющем большинстве случаев.

Применение этой методики дает хороший результат при укреплении сухой деградированной древесины с обветшавшими вследствие значительной утраты внутриклеточной влаги волокнами, тусклой разрыхленной поверхностью, часто с мелкими выкрошками волокон, трещинками. Это наиболее часто встречающиеся внешние проявления старения деревянной основы с тыльной стороны древнерусской полихромной скульптуры и древнерусской живописи, а также скульптуры западноевропейского Средневековья. Не говоря уже о таких более явных признаках разрушения, как растрескивание и размягчение волокон, появления зон загнивания. Наиболее эффективно укрепление поливиниловым спиртом древесины, пораженной древооточками. В этих случаях увеличивается глубина пропитки, закрепляется буровая мука. Это самый распространенный и проблемный вид разрушений, особенно актуальный для регионов Южной Европы.

Используя поливиниловый спирт, можно эффективно и без отрицательных последствий восстановить большое количество обветшалых памятников древнерусской деревянной скульптуры и древнерусской живописи, скульптуры европейского Средневековья, часто поврежденной точильщиками, ритуальной пластики России и стран южного региона.

С применением ПВС укреплено около 30 произведений из фондов ГМИР, в том числе часть коллекции из фонда первобытных верований, итальянский крест с изображением Распятия (первая четверть XIV в.), крышка египетского саркофага середины I тыс. до н. э.

**Идол «Елань», родового дух. Ханты. Сосна. (Реставрация 1991 г.)** Подобные сакральные предметы стояли на шаманских капищах многие годы, вкопанные заостренными концами в землю. В этой части на многих из них произошло расслоение волокон по годовым слоям и растрескивание поперек волокон – равнозначно состоянию древесины археологической сохранности. Использование растворов смол для укрепления этих памятников привело бы к полной утрате идентичности, так как пропитку необходимо было проводить не только на тыльной, но и на лицевой стороне,

то есть на всей открытой поверхности. В настоящее время все укрепленные предметы в нормальном состоянии – нет ни короблений, ни блеска.

**Крест-распятие. XIV в. Италия. Предположительно школы Джотто. Тополь. Высота 230 см. (Реставрация 1998 г.)** На фрагменте тыльной стороны значительное повреждение древесины древооточцами, вскрытые ходы личинок. Поверхностный слой древесины на тыльной стороне в местах осыпей грунтовки приобрел губчатую структуру, осыпался, кое-где из-за осыпей образовались кратеры. Ходы точильщиков подходили вплотную к красочному слою, грунт с красочным слоем в некоторых местах проседал из-за лакун в основе. Требовалось неотложное укрепление основы и грунтовки тыльной стороны.

После пропитки 1%-м водным раствором ПВС значительно увеличилась твердость древесины, совершенно прекратились осыпи, восстановилась плотность грунтовки.

Изменений цвета – как древесины, так и клее-меловой грунтовки тыльной стороны – не произошло. По прошествии около 20 лет никаких признаков коробления или осыпей не наблюдается.

Как показывает практика, наиболее глубокое проникновение раствора ПВС происходит в ячеистую структуру древесины, поврежденной древооточцами.

**Крышка египетского саркофага. Середина I тыс. до н.э. Сикомор. (Реставрация 2005 г.)** Древесина саркофага была сильно обветшавшей, со значительной деструкцией волокон, с утратой крупных кусков и выкрошками частей основы. Неровные края сколов крошились. Наблюдались значительные утраты красочного слоя. Оригинальные мастики, выравнивающие поверхность деревянной основы, отслаивались и осыпались. Пропитка 1%-м водным раствором ПВС в три приема и однократная пропитка 2%-м водным раствором ПВС дала полное закрепление не только древесины, но и разрыхленной мастики. Неровные выступающие части древесины на сколах дополнительно были пропитаны через некоторые промежутки времени, необходимые для наблюдения за степенью их отверждения. В настоящее время памятник экспонируется в вертикальном положении.

Представляется крайне актуальным введение в практику реставрации «методики укрепляющей пропитки деревянной основы с применением поливинилового спирта».

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гроссо Г. Х.* Эксперименты по использованию сахара при консервации мокрой археологической древесины // Оттава. ИКОМ. Художественное наследие. № 24 (54). М. : ГосНИИР, 2009 г.

2. *Дедюхина В. С., Слезин В. П.* Технология позолоты на дереве. Технология позолотных работ: история и современность // Консервация и реставрация музейных художественных ценностей. Экспресс-информация / ВНИИР. Вып. 3. М., 1986.

3. *Назарова И. В.* Применение синтетических полимерных материалов в реставрации произведений искусства // Консервация и реставрация музейных художественных ценностей. Экспресс-информация / ВНИИР. Вып. 5. М., 1990.

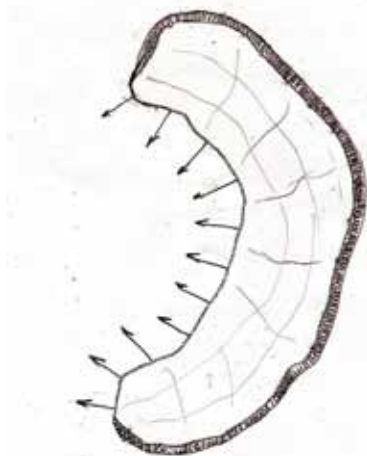
4. Полимерные материалы в реставрации // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Обзорная информация. Вып. 1. М., 1983.

5. *Тростянская Е. Б., Томашевич Г. Н., Сорокина Е. В.* Клеевые составы для дублирования // Вопросы реставрации и консервации произведений изобразительного искусства / ГЦХРМ Министерства культуры РСФСР. М. : изд-во АХ СССР, 1960.

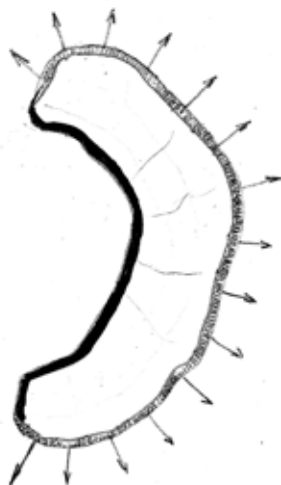
6. *Ушаков С. Н.* Поливиниловый спирт и его производные. В 2 т. Т. I. М. ; Л., 1960.

7. *Федосеева Т. С., Баркан Л. Д.* Изучение паропроницаемости модельных образцов штукатурки, имитирующих укрепление красочного слоя настенной живописи синтетическими материалами // Консервация и реставрация музейных художественных ценностей. Экспресс-информация / ВНИИР. Вып. 6. М., 1991.

8. *Федосеева Т. С., Малачевская Е. Л., Гордюшина В. И.* Методические рекомендации по применению силоксан-акриловых композиций для реставрации предметов прикладного искусства из древесины / ГосНИИР. М., 1997.



1



2

1. Схема основного влагообмена в полихромной скульптуре через тыльную сторону
2. Схема значительного увеличения влагообмена через красочный слой после пропитки растворами смол тыльной стороны полихромной скульптуры



3. Идол «Елань». Родовой дух. Ханты. Сосна  
До реставрации. Деградация древесины.

4. Идол «Елань». Фрагмент до реставрации  
Степень деградации – расслоение древесных волокон



5. Крышка саркофага. Египет. Середина I тыс. до н. э.

Обветшавшая древесина со значительно нарушенной структурой волокон, утрата крупных кусков основы

6. Крышка саркофага. Фрагмент до реставрации

Состояние древесины – деструкция, хрупкость, сколы фрагментов



7. Крышка саркофага. Египет. Фрагмент после реставрации  
Увеличилась плотность, твердость древесины,  
изменились оптические свойства – ушла тусклость,  
свойственная ветхой древесине



8. Крест-Распятие. Италия. Начало XIV в.  
(Предположительно школы Джотто). Выс. 230

Тыльная сторона до реставрации

Древесина значительно повреждена древоточцами, приобрела губчатую структуру, из-за осыпей в поверхностном слое образовались лакуны глубиной до 10 мм.

9. Крест-Распятие. Фрагмент тыльной стороны

Степень повреждения древесины



10. Крест-Распятие. После реставрации  
После укрепления деградированной древесины проведена  
полная реставрация уникального памятника

**Е. Н. Николаева**  
**Ю. К. Рогова**  
*ГМИР*

**Икона «Спас Великий Архиерей»  
из храма-усыпальницы великого князя  
Сергея Александровича Романова**

4 февраля 1905 г. бомбой террориста Ивана Каляева близ Никольской башни Московского Кремля был убит московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович. Останки великого князя сразу же были перенесены на носилках в Чудов монастырь, где и оставались до погребения [10, с. 47]. Вопреки сложившейся к тому времени традиции хоронить представителей династии Романовых в Петропавловском соборе в Санкт-Петербурге, вдова Сергея Александровича великая княгиня Елизавета Федоровна приняла решение соорудить покойному супругу храм-усыпальницу на территории Чудова монастыря в Кремле.

Для этой цели были выбраны две палаты, находившиеся под Благовещенским и Алексиевским храмами монастыря. Общую идею усыпальницы разработал П. В. Жуковский<sup>1</sup> (1845–1912), а осуществлял на первых порах архитектор В. П. Загорский (1846–1912). Окончательное оформление храма-усыпальницы, освященного во имя преподобного Сергия Радонежского, произошло к апрелю 1908 г., тогда же состоялось малое освящение.

Мемориальное значение храма подчеркивалось и тем, что для его украшения были использованы иконы, церковная утварь и богослужебные книги из личного собрания великого князя. Так,

в иконостасе по обе стороны от Царских врат располагались две арки, открывавшие вид на алтарную стену, украшенную образами из собственной молельни Сергея Александровича. В ризнице усыпальницы были помещены многочисленные евлогии, поднесенные великому князю на протяжении его жизни, личные вещи и подарки князя великой княгине. Там же находились предметы, связанные с его трагической гибелью, в их числе дубовый крест с вложенными в него носилками (на которых переносили тело сразу после взрыва) и солдатской шинелью (которой оно было покрыто); а также покров, закрывавший гроб с телом до погребения.

Подробное описание храма-усыпальницы, с перечислением всех находящихся в нем предметов, осуществил в 1909 г. сподвижник великого князя Михаил Петрович Степанов (1853–1917)<sup>2</sup>.

Храм-усыпальница разделил судьбу всего Чудова монастыря, уничтоженного в 1930 г. Мозаики и фрески, украшавшие усыпальницу, погибли, могила Сергея Александровича была заасфальтирована, многие ценности из усыпальницы переданы в Оружейную палату, откуда впоследствии их перераспределили в различные музеи Москвы – Государственный исторический музей, Третьяковскую галерею, Центральный антирелигиозный музей и другие.

Именно с храмом-усыпальницей великого князя связана история экспоната из коллекции Музея истории религии. В нашем собрании хранится образ «Спас Великий Архиерей». Ранее памятник не исследовался и не был опубликован. В процессе изучения архивной и учетной документации выяснилось, что данная икона поступила в ГМИР в 1940-х гг. из ЦАМа после его закрытия.

На иконе представлено изображение Спасителя, соответствующее типу «Господь на престоле». Христос облачен в архиерейские одежды – стихарь, саккос и омофор. На его голове – митра с короной, украшенной имитацией драгоценных камней. Все это, а также надпись говорит, что перед нами иконографический извод «Великий Архиерей», изображающий Христа как Главу Церкви. Иконография раскрывает богословское содержание иконы, отраженное в текстах Священного Писания: «...а Сей, как пребывающий вечно, имеет

и священство непреходящее ...» (Евр 7:23–25), «Ты еси иерей во век по чину Мелхиседекову» (Пс 109:4).

Изображения Христа в образе Архиерея известны с XIII в. По мнению большинства исследователей, данный извод окончательно оформляется в законченный иконографический тип в греческой иконописи в XII–XIII вв. [1; 2]. Существует мнение, что на Руси он начинает распространяться с XV в. [8, с. 113]. Известный исследователь И. К. Языкова отмечает, что данный тип имеет западное происхождение и вошел в русскую иконографию только в конце XVII в. [11, с. 67]. Другие исследователи (С. В. Алексеев, Ю. Г. Бобров и др.) считают, что в русской иконографии этот извод получает широкое распространение в XVI–XVII столетиях, приводя в пример прорись из Сийского иконописного подлинника [1, с. 118–119; 2, с. 178].

Иконы с изображением «Великого Архиерея», как правило, имеют четкую композицию. На них представлен тронный образ Христа (иногда поясной) с Евангелием в одной руке и благословляющим жестом другой. Наш памятник имеет ряд особенностей, выделяющих его из общего круга произведений этого типа. Так, обе десницы подняты в благословляющем жесте на уровне груди. Подобный прием чаще встречается в греческой (в частности, критской) иконописи и церковном шитье (митрополичьи саккосы). Фигура Христа окружена небесными силами (херувимами) и символами четырех евангелистов. При этом мастер вводит «новые персонажи» – антропоморфные фигурки, поддерживающие локти Спасителя. На омофоре вместо традиционных крестов изображены «звезды». Писание раскрыто на цитате из Евангелия от Иоанна «Я есмь пастырь добрый», что не характерно для русской иконописной традиции. В русских иконах с этим изводом обычно встречаем другие евангельские цитаты: «Приидите ко мне вси труждающиеся...», «Аз есмь свет миру» и другие. И, наконец, надпись на арабском языке в правой части Евангелия и еще ряд моментов обусловили необходимость более пристального изучения памятника.

Образ написан на цельной доске в технике темперной живописи. Размер 46,5×37 см. Живопись иконы имеет значительные утраты,

в основном в нижней части. В 1977 г. предмет проходил реставрацию в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Было произведено укрепление красочного слоя, подведен грунт в местах утрат живописи. По визуальным наблюдениям, на иконе присутствуют следы поновления, возможно, относящиеся к концу XIX – началу XX в. Вместе с тем в местах утрат красочного слоя просвечивают фрагменты нижнего слоя живописи, совершенно отличающиеся по цветовой палитре (присутствуют голубые и розовые оттенки)<sup>3</sup>. Также было выполнено исследование памятника в рентгеновской и инфракрасной областях спектра, под бинокулярным микроскопом на предмет техники живописи и сохранности иконы.

Исследование в рентгеновских лучах, которое проводилось в Институте имени И. Е. Репина<sup>4</sup>, показало, что видимая нами живопись в целом соответствует авторскому рисунку. При этом на рисунке омофор изображен с традиционными крестами.

В результате исследования в инфракрасных лучах, проводившегося в отделе научной реставрации ГМИР, было обнаружено изображение Святого Духа в виде голубя в нижней части иконы, почти не различаемого при визуальном осмотре.

Следующим этапом работы стало тщательное изучение надписей на лицевой и тыльной стороне иконы. В раскрытом Евангелии, в левой его части, написана греческая цитата из Евангелия от Иоанна (Ин 10:14):  $\epsilon\gamma\omega \eta\mu\eta / \omicron \pi\eta\mu\eta\nu / \omicron \kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma / \omicron \pi\iota\mu\eta\nu / \omicron \kappa\alpha\lambda\omicron$  (значок сокращения) («Я есмь пастырь добрый, пастырь добрый...»). Греческий текст записан с характерными ошибками в правописании, как если бы он записывался со слуха. В тексте используется  $\eta$  вместо дифтонгов  $\omicron\iota$  и  $\epsilon\iota$ , замена  $\iota$  на  $\eta$  и т. д.

В правой части Евангелия – арабская цитата того же места (Ин 10:14–15). Арабская цитата полнее:

انا هو الراعي  
الصالحا (انا اعرف)  
برعيتي (و الأب)  
تعرعني (كمن عارف الأب)

(«Я есмь пастырь добрый, Я знаю свою паству, и Отец знает Меня, как Я знаю Отца»).

Появление арабского текста на иконе говорит о ее мелькитском происхождении. До XI в. в литургии мелькиты пользовались сирийским языком. Затем перешли на греческий, сохранив сирийский в бытовом общении. В начале XVII в. они говорили уже по-арабски.

Арабы-христиане, за которыми закрепилось название «мелькиты», работали в местных художественных мастерских Палестины, изготавливавших разного рода сувенирную продукцию для паломников, но выполнявших также и более серьезные заказы. К сожалению, об этих мастерах-иконописцах известно немного. Лишь небольшое количество дошедших до нас икон подписано мастерами. На нашей иконе подпись отсутствует, и мы лишены возможности установить ее автора.

Исследователь Ю. А. Пятницкий [9, с. 108] справедливо отмечает, что искусство арабских христианских мастеров часто отражает реалии Святой земли и связано с иконографией живописных декоров храмов, построенных на местах священных событий. В процессе исследования удалось установить, что наш памятник может являться повторением образа из местного ряда иконостаса храма Рождества Христова<sup>5</sup>. Таким образом, исследуемая нами икона должна была стать напоминанием одаряемому о Святой Земле и вифлеемском храме с его святынями.

Одновременно мы можем говорить о сильном влиянии на мелькитов греческих образцов.

На тыльной стороне иконной доски черными чернилами выполнена греческая надпись, которая позволяет в некоторой степени прояснить историю иконы. В 1909 г. эта надпись уже была опубликована в книге М. П. Степанова «Храм-усыпальница...» [10, с. 94–95] в описании памятника, правда, с незначительными ошибками. Так, в выражении «ἐν τῷ Νοτίῳ μέρει τῆς ἀχιβάδας» (в южной части ниши) автор перевода вместо τῆς ἀχιβάδας (ниши) прочитал τῆς ἐυχάδος (молитвенницы), а прилагательное «южный» ошибочно перевел как «северный». Полностью надпись выглядит следующим образом:

Εἰκὼν ἐκ τοῦ ἁγίου Σπηλαίου τῆς γεννήσεως τοῦ / Κυρίου ἡμῶν  
Ἰησοῦ Χριστοῦ τοῦ ἐν Βηθλεέμ, κρεμα-/μένη ἐν τῷ Νοτίῳ μέρη τῆς  
ἀχιβάδας ἐνθα ἡ ἁγία / τράπεζα τῶν ὀρθοδόξων ἄνω τοῦ τόπου τῆς  
γεννήσεως. / Ποσφέρεται χάριν εὐχῆς καὶ εὐλογίας τῷ / Ὑψηλοτάτῳ  
Μεγάλῳ Δουκί Σεργίῳ Ἀλεξανδ- / ρίδῃ. / 1886 κατὰ μάρτιον ἐν  
Ἱεροσολήμ

Наш перевод таков: «икона из Святой пещеры Рождества Гос-  
пода нашего Иисуса Христа в Вифлееме висела в южной части  
ниши, где святой Престол православных над местом Рождества.  
Подносится ради молитвы и благословения великому князю Сер-  
гею Александровичу. В марте 1886 года, Иерусалим».

Под надписью вязью – подпись патриарха Иерусалимского  
Никодима. Слева от этой надписи помещена красная сургучная  
печать Никодима с изображением герба Иерусалимского патри-  
архата, надписью ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ и датой «1883 г.» – год занятия  
Никодимом патриаршего престола.

Следовательно, икона «Великий Архиерей» до того, как она  
была подарена Сергею Александровичу, находилась в пещере Рож-  
дства, что находится под базиликой Рождества в Вифлееме.

Базилика Рождества Христова в Вифлееме – признанная  
христианская святыня, разделенная между несколькими  
христианскими конфессиями. Храм претерпел многочисленные  
изменения как внутреннего убранства, так и экстерьера. Отзвуки этих  
изменений видны и поныне – мозаичные полы константиновского  
храма, стенные мозаики времен Юстиниана, росписи на колоннах  
XI в. и т. д. Изменениям подверглась и сама пещера Рождества.  
Почти прямоугольная в плане, в ходе перестройки храма при  
Юстиниане она приобрела два входа – с юга и с севера; смотровое  
окошко, ведущее в центр ротонды времен Константина, было  
заделано, полы и каменные ясли отделаны мрамором. Позднее  
место рождения отметили золотой звездой, а нишу над ним  
украшили мозаикой. С середины XIX в. облик пещеры менялся  
мало. В нише над местом Рождества издавна находится мраморный  
престол, принадлежащий православной общине, на котором до  
настоящего времени служится литургия.

По стенам ниши (под престолом) расположен ряд из двенадцати икон и постоянно горят лампы, принадлежащие католикам, православным и армянам. Над престолом ниша, как правило, закрывается во время праздников иконой с изображением Рождества, в отсутствие богослужений верхняя часть ниши закрывается решеткой. Время появления ряда икон под престолом в пещере Рождества точно не установлено. Во всяком случае, на изображениях начала XIX в. этот ряд присутствует, как, например, на картине известного художника М. Н. Воробьева (1787–1855) из собрания ГМИИ. По всей видимости, под престол помещались, в частности, и те иконы, которые в дальнейшем предполагалось преподнести в дар высоким лицам.

Остается не совсем ясно, почему патриарх Никодим преподнес в дар Сергею Александровичу икону «Спас Великий Архидиакон» именно в 1886 г. Большая часть подношений великому князю из Палестины была связана с двумя его паломничествами в Святую Землю – в 1881 и 1889 гг. Вероятно, причина кроется в деятельности Православного Палестинского общества (с 1889 г. – Императорского), председателем которого Сергей Александрович был с момента его учреждения в 1882 г. вплоть до своей гибели.

Никодим занимал престол Иерусалимского патриарха с 1883 по 1890 г. Он считался ставленником российского Министерства иностранных дел, так как не принадлежал Святогробскому братству, не был «панэллинистом» и до своего избрания жил в Москве и служил настоятелем Иерусалимского подворья [7, с. 318–324]. И обстановка в самом Иерусалимском патриархате, и его отношения с русскими православными организациями в Палестине были исключительно сложны, о чем мы можем судить, в частности, по дневниковым записям начальника Русской Духовной Миссии в Палестине архимандрита Антонина Капустина [7].

На 1880-е гг. приходится расцвет строительства русских церквей и подворий в Иерусалиме, что не могло не вызывать недовольства местных православных общин, терявших доходы от русских паломников [7, с. 239]. В 1885 г. начинается строительство церкви Святой Марии Магдалины на Елеонской горе в память Марии

Александровны – матери императора Александра III и великих князей Владимира, Алексея, Сергея и Павла. Возможно, дар патриарха великому князю Сергею Александровичу связан с ходом строительства церкви, затрагивавшим интересы патриархата.

Учитывая все вышесказанное, сегодня мы можем говорить о том, что наш музей обладает знаковым памятником. Он не только является одним из редких образцов иконописи палестинских мастеров в российских музеях, но и имеет уникальное мемориальное и историческое значение.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> **Жуковский Павел Васильевич** – сын известного русского поэта, художник-любитель. Принимал участие в проектировании памятника Александру II в Московском Кремле (1889–1890) и здания Музея изящных искусств в Москве (1900). Действительный член Академии художеств с 1893 г.

<sup>2</sup> **Михаил Петрович Степанов** (1853–1917) генерал свиты Сергея Александровича и его адъютант с 1889 по 1891 г., почетный член ИППО. Подробнее о его деятельности в ИППО см.: [3; 5].

<sup>3</sup> В ближайшее время реставраторами музея предполагается провести пробные расчистки.

<sup>4</sup> Выражаем благодарность за помощь в проведении рентгенографического исследования доценту кафедры реставрации Санкт-Петербургского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Ф. Ю. Боброву.

<sup>5</sup> Иконография нашего образа в целом повторяет композицию оклада одноименной иконы из местного ряда главного придела Вифлеемского храма Рождества (справа от Царских врат).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алексеев С. В.* Энциклопедия православной иконы. Основы богословия священных изображений. СПб., 2002.

2. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. М., 2010.

3. *Вяткин В. В.* Из выступления на IV Международной научно-практической конференции «Эпоха Николая II: политика, экономика, культура». Пермь, 10–12 июня 2009 г.

4. *Залеская В. Н.* Христиане на Востоке. Мелькиты. Монофиситы. Несториане // Христиане на Востоке : Кат. выставки. СПб., 1998.

5. *Лисовой Н. Н.* Из истории руководства Императорского Православного Палестинского общества... // Православный палестинский сборник. 2005. № 102. С. 9–13.

6. *Лисовой Н. Н.* Русское духовное и политическое присутствие в Святой Земле и на Ближнем Востоке в XIX – начале XX в. М., 2006.

7. *Лисовой Н. Н., Бутова Р. Б.* Архимандрит Антонин и его дневник // Архимандрит Антонин (Капустин). Дневник. Год 1881. М., 2011.

8. *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001.

9. *Пятницкий Ю. А.* Живопись сиро-палестинского региона / Христиане на Востоке : Каталог выставки. СПб., 1998.

10. *Степанов М. П.* Храм-усыпальница Великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре в Москве. М. : Синодальная типография, 1909.

11. *Языкова И. К.* Богословие иконы : Учеб. пособие. М., 1995.



1. Икона «Спас Великий Архирей». Собрание ГМИР



2. Икона «Спас Великий Архиерей». Фрагмент  
Съемка в ИК-лучах и рентгенограмма (видны реставрационные чинки, просматривается подготовительный рисунок)
3. Иерусалимский патриарх Никодим. Фотопортрет. Собрание ГМИР

**К изображению десяти мучеников  
в западном рукаве  
Спасо-Преображенского собора  
Мирожского монастыря**

На северной и южной стенах западного рукава интерьера Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря находятся изображения десяти неизвестных мучеников – по пять ростовых фигур с каждой стороны напротив друг друга, в разного цвета туниках с драгоценным шитьем по плечью и подолу и в разного цвета плащах с тавлионами. В отчете по реставрационным работам в соборе за 1981 г., составленном Л. В. Бетиным, отмечается, что от XII в. сохранились одежды мучеников, «лики же написаны Сафоновым и под его записью нет древней живописи» [3, с. 4]<sup>1</sup>. Настоящая статья предлагает косвенные аргументы к атрибуции неизвестных мучеников в дополнение к возможным реставрационным открытиям.

В период реставрации 1969–1983 гг. была отмечена первоначальная киноварная разгранка на указанном изображении мучеников в западном рукаве собора, фрагментарно дошедшая, «проходящая точно посередине яруса», то есть приходящаяся полнофигурным изображениям мучеников по линии пояса. Разгранка на слое левкаса говорит об изменении первоначального композиционного замысла, по которому, исходя из размеров, здесь должны были быть поясные изображения в два ряда друг над другом. Изме-

ние первоначального замысла росписей исследователи связывают с надстройкой западных боковых палаток ко времени работы над стенописью. Из реставрационных раскрытий Д. Е. Брягина, Л. В. Бетина и В. Д. Сарабьянова известно, что мирожские росписи произведены со строительных лесов [2, с. 167; 19, с. 124–125, 130]. В свою очередь, росписи единовременны архитектурным изменениям в западной части собора, согласно исследованию М. И. Мильчика и Г. М. Штендера [12, с. 81–82].

В итоге изучения Д. Е. Брягин и Л. В. Бетин объясняют изменение программы желанием сохранить принцип монументальности, не мельчить: «Учитывая то, что южный и северный рукава собора имеют шесть ярусов живописи, а западный – только пять, можно предположить: мастера, расписывавшие собор, стремились и в западном рукаве к такому же числу ярусов... и живописцы, видимо, не решились принести в жертву сохранению числа ярусов принцип монументальности стенописи. Уже сделанная разгранка была скрыта под изображениями мучеников на стенах рукава» [3, с. 34–35]. Проводящий современное реставрационное исследование фресок собора В. Д. Сарабьянов в пояснении говорит о том, что ради изменения программы в данном участке росписей авторы декорации пошли на нарушение принятой традиции иерархии изображений: «...изображения наиболее значительных сакральных зон всегда было большего масштаба по отношению к периферийным, каковыми, без сомнения, являются фигуры мучеников западного рукава. Между тем они оказываются крупнее даже святителей и апостолов алтаря и уступают лишь фигурам алтарного деисуса и пророкам барабана и подпружных арок. Такое явное нарушение масштабных канонов – очевидное свидетельство вынужденности подобного композиционного решения данной части росписи» [19, с. 132].

При этом важность изображения именно этих десяти мучеников здесь, в западном нефе, подчеркнута композиционно: десять изображенных в рост мучеников составляют единый фриз с композицией «Пятидесятница» западной стены рукава и по высоте объединены разгранками. Такое соединение образов святых

мучеников с образом схождения Святого Духа на апостолов внятно поясняет вошедшему в храм догматическое определение Церкви с ее исторического начала в Пятидесятницу: как зиждительство на Благодати и крови мучеников, этих столпов здания Премудрости, в толкованиях еще со времен апологетов (по Тертуллиану, «кровь мучеников есть семя (основа) Церкви»).

Такую же внедренность сюжета из десяти фигур в общую целостно выраженную декорацией Мирожского собора богословско-эстетическую программу доказывает проведенное нами наблюдение световых эффектов на северной стене западного рукава, на уровне изображенных пяти мучеников. Эффект наблюдается в зимние месяцы при проникновении в западный рукав потока света из окна южной стены трансепта. Эффект состоит в том, что урезанный архитектурными очертаниями световой абрис окна проявляется на фигуре мученика, и эта световая проекция формой и размером близка очертаниям тавлиона – драгоценной патрицианской вышивки на плаще мученика<sup>2</sup>. Наше исследование показало, что именно эффект первого неожиданного проявления светового пятна на живописном образе или в композиции обыгрывался древними живописцами [15, с. 118–120], что наблюдаем и в нашем случае. Таким образом, здесь, у западной стены, очевидцу дается классическое для византийской эстетики понимание того, что святые на стенах изображены в дорогих убранствах в момент предстояния перед Господом Небесным, изображение которого расположено прямо впереди по продольной оси Мирожского собора, в конхе алтаря. Если бы на месте проявления световой проекции на северной стене западного рукава остались полуфигурные изображения, то абрис, конечно, объединял бы расположенные друг над другом изображения. Но не было бы столь точного в изобразительности «вышивания светом» и предьявления солнечного тавлиона, подобно точности светового рисунка в остальных наблюдаемых светоживописных сочетаниях по всему интерьеру Спасо-Преображенского собора.

Рассматривая изображение десяти неизвестных мучеников в контексте расположения сюжетов, напомним акценты предпри-

нятого нами сопоставления формулировок преп. Никиты Стифата (одного из ведущих выразителей постулатов аскетического богословия в XI в.) в его трактате «О Рае» с особенностями декорации Мирожского собора: наблюдения показали, что авторы мирожской декорации могли быть знакомы с текстом сочинения [15, с. 232–236]. Так, «Омовение ног» раскрывает столь важную для монашеского богословия эпохи тему кенозиса<sup>3</sup> – самоуничтожения Бога в вочеловечивании и затем самоумаления Сына Божия, этим усиливая программное значение изображений героев мученического подвига за веру. Как рубеж непосредственного вхождения в сакральное пространство, вход в храм буквально отвечает фресковому сюжету «Вход в Иерусалим», а между этим сюжетом и «Омовением ног» в люнете западной стены расположена композиция «Тайная вечеря». Этот сюжет о первом причастии апостолов Господом отвечает постулату преп. Никиты Стифата о главном условии совершенного созерцания аскета – причастии (гл. 37). Расположение композиции «Сошествие Святого Духа на апостолов» над входом, «при вратах» в храм, предоставляет нам в буквальном отражении формулировку преп. Никиты Стифата, согласно которой Христос «Сам воистину дверь рая Царствия Небесного, привратник же – Дух Святой» (гл. 51). Створкой двери как условием входа в рай, в трактате названо смирение Учителя: «ведь не может никто войти в Царский Дворец Христа... если не через западную и первую створку, сокрытую в самом Христе, что и есть святое смирение» (гл. 53) [8, с. 147].

Следует сказать, что в средневизантийскую эпоху именно западный вход в собор назывался «Царскими вратами» и являлся входом в сакральное пространство. Согласно Уставу преп. Феодора Студита, преодоление границы является литургическим событием<sup>4</sup>. Недавние открытия архитектурной реставрации В. Е. Никитина и живописной реставрации В. Д. Сарабьянова в Мирожском соборе показали, что западные боковые палатки собора были замкнуты с востока, входы в них открывались из западного рукава. Учитывая, что росписи в юго-западной палатке посвящены Богородице (Протоевангелие Иакова), а в северо-западной – Апостольскому

служению, очевидно, что образы святых в западной части собора приобретают еще более важное значение как наставляющие и требовательно взыскующие к молящемуся перед входом в придельные сакральные помещения.

Оценив топографическое значение изображений мучеников в контексте символической программы росписей, обращаем внимание на расположение персонажей равномерными группами по пять фигур. Количество персонажей, размещенных у входа, соотносим с библейскими упоминаниями числа пять и с символикой числа<sup>5</sup>. Помним, что в северном рукаве мирожского интерьера В. Д. Сарабьянов уже атрибутировал на основе фрагментов надписей пять персонажей регистра как пять мучеников Севастийских («пятозарных») [18, табл. 8]. Поэтому мы склоняемся к рассмотрению десяти изображений мучеников как избранных десяти мучеников. Причем уже названные значения числа пять не противоречат, но дополнительно поясняют смысловое разделение десятицы святых мучеников на группы по пять фигур.

Само число десять в Ветхом и Новом Заветах открывает несколько библейских сюжетов. Однако нас привлекает соответствие десятице святых мучеников, будто встречающих входящего в храм, богослужебному чтению, а именно паремии на вечерни в четверг пятой Великопостной недели об обещании Господа праотцу Аврааму не истребить народ ради десяти праведников. «Авраам сказал: да не прогневается Владыка, что я скажу еще однажды; может быть, найдется там десять (праведников)? Он сказал: не истреблю ради десяти. И пошел Господь перестал говорить с Авраамом: Авраам же возвратился на свое место» (Быт 18:32). Это вечернее чтение приходится на один из кульминационных дней Великого поста, когда на утрени прочитываются полностью покаянный канон Андрея Критского и Житие Марии Египетской. Избранные десять святых на входе в храм своим присутствием символически провозглашают исполнимым обещание Бога и гарантируют своим явлением здесь в образе и занебесным молитвенным предстоянием спасение – братии монастыря, граду Пскову и, согласно молитвенному правилу, стране в целом.

Конечно, избранные мученики могут быть представителями разных житийных повестей, по произволению заказчика росписей. Однако если рассматривать изображенных напротив друг друга вкуче, то мы найдем в древних месяцесловах только одну десятицу мужчин – это десять мучеников Критских (†249–251). Память десяти мучеников Критских приходится на 23 декабря и обозначается в большинстве русских месяцесловов [11, с. 230]. День памяти десяти мучеников Критских попадает на период богослужебного предпразднства Рождества Христова. И как раз указанная нами паремия о десяти праведниках, которые спасут город, читается на повечериях предпразднства Рождества Христова, когда каноны составлены по образцу канонов Страстной седмицы и по их напевам [20, с. 59]<sup>6</sup>. Чтение о десяти праведниках звучало на богослужении одновременно со славословиями десяти мученикам Критским – этим именно числу 10 придается повышенное символическое звучание. Такая параллель делает высказываемое здесь гипотетическое определение названных мучеников как десяти Критских более обоснованным.

Теперь обратим внимание, что на эту же дату – 23 декабря – приходится день памяти Нифонта, епископа Кипра (†326), небесного патрона архиепископа Новгородского Нифонта (1130–1156), устроителя Мирожского монастыря во Пскове. В связи с этим совпадением по дате прославления-памяти находим еще одно упоминание из Ветхого Завета, связанное с числом 10. Толкование на пророчество Захарии: «Так говорит Господь Саваоф: будет в те дни, возьмутся десять человек из всех разноязычных народов, возьмутся за полу Иудея, и будут говорить: мы пойдем с тобою, ибо мы слышали, что с вами Бог» (Зах 8:23) – дает сам Нифонт, архиепископ Новгородский, в ответ на вопрошание новгородского клирика Кирика. Согласно тексту известного памятника древнерусского канонического права, ответ Нифонта звучит так: «24. Еже паки се в пророчествии: I (десять) моужь имется по ризу жидовина. Уже было пленение и запустение: имахоубося за ризы властей своих, а уже бе никомоуже нидокогоже (или: нидочегоже)» [13, с. 30]. Пророчество Захарии комментируется толкователями

Библии как прозрение будущей проповеди Жидовина, Сына Человеческого Иисуса Христа язычникам, как тема «Народы възыщут Господа в Иерусалиме» [21, с. 13]. В годовом богослужебном круге эта паремия (Зах 8:19–23) относится к подготовительным Великопостным чтениям, читается на вечерне в пятницу Сырной недели. В разъяснении Нифонта Новгородского эта тема проповеди христианства язычникам естественна для архиерея, ради нее архиепископ и основал первый псковский монастырь – Мирожский. Но отметим, что акцент фразы Нифонта «ухватится за ризы властей своих» подчеркивает значение рукоположения апостольского и именно церковной иерархии, чему и посвящены богословские связки программы мирожских росписей – двухъярусная композиция «Святительский чин» располагается в алтаре, напротив «Пятидесятницы» западной стены, по высоте соответствует этой композиции и, следовательно, изображению десяти мучеников, расположенному на одном фризе с ней, как указывалось выше.

В связи с вышеизложенным логично объяснить изображение десяти мучеников в рост (вместо первоначальных поясных образов и другого количества изображенных святых) как усиление смысловых акцентов программы росписей в связи с актуальными проблемами эпохи.

Во-первых, появление изображения именно десяти мучеников могло рассматриваться как программный отклик сюжетов непосредственно на изречение ктитора монастыря и верховного пастыря Новгородских земель Нифонта. Десять мучеников в свете изъяснения Нифонтом пророчества рассматриваются как десять верных присяге, держащихся истинного учительского наставления, «держась за ризу» наставника.

Во-вторых, усматривается полемическая заостренность изображения в связи со спорами о судьбе русской митрополии, ее подчиненности Константинопольскому патриарху, что тоже как раз проявляется в ответе Кирику. Политический кризис в русской церкви в середине XII в. был вызван избранием, без санкции патриарха Константинопольского, русским митрополитом Климента Смолятича. Нифонт как раз возглавлял оппозиционную такому нарушению

традиции партию. В связи с политической ситуацией он вызывается в Киев и находится под арестом в 1146–1149 гг. [12, с. 84–85]. Благодаря изображению именно десяти Критских мучеников, дата памяти которых совпадала с датой памяти Нифонта Кипрского, небесного патрона Нифонта Новгородского, средневековым псковичам и деятелям Новгородского государства и Церкви давалась ссылка на текст «Вопрошания». Этим, очевидно, уточнялась политическая актуальность проповеди их владыки Нифонта.

В-третьих, в общем программном замысле мирожских фресок изображение именно десяти мучеников в западном рукаве подчеркивало смысл сюжета «Исцеление десяти прокаженных» в южном рукаве крестового интерьера Спасо-Преображенского собора. Истолкование этого евангельского сюжета не только о Чуде, но и об одном вернувшемся из десяти исцеленных прокаженных в проповедническом духе напоминает о десятине церковного дохода в эпоху сложения русской митрополии. Переключка сюжетов – евангелического о десяти прокаженных и агиографического о десяти верных мучениках (Критских) – безусловно усиливает экклезиологическую линию программы росписей и полемически заостряет ее в связи с упоминавшимся политическим кризисом. Экклезиологическому звучанию программы мирожских росписей отвечают стихи прославлений десяти Критских мучеников об устройении Церкви: «Критская прозябения, церковная утверждения... и возложения Небесного храма» (стихира предпразднства Рождества Христова, глас 4). Слова о «возложении небесного храма» отсылают к литургическому аспекту росписей, к значениям размещенной в куполе композиции «Вознесение» и размещенной в алтаре композиции «Евхаристия небесная».

В-четвертых, в совпадении даты памяти десяти Критских мучеников с памятью св. Нифонта Кипрского, небесного патрона Нифонта Новгородского, видится сопоставление героического исповедничества (мучеников Критских и заключенного под арест новгородского архиепископа). Возможно, эту аналогию в программу росписей ввел не Нифонт, а, например, пресвитер монастыря в его отсутствие. Единственный современник, который мог это сделать, –

безусловно, единомышленник Нифонта, его ставленник и, возможно, разработчик нюансов богословской программы росписей игумен Авраамий, на два года переживший владыку (св. Авраамий Мирожский, †1158). То есть изображение десяти Критских мучеников можно понимать как зашифрованную ктиторскую композицию, при жизни прославляющую Нифонта Новгородского.

Необходимо сказать, что иконографическое сопоставление с известными нам изображениями пока не удовлетворяет нас в силу отсутствия в памятниках еще одного столь же подробного изображения десяти Критских мучеников. Итак, по описанию реставрационного отчета 1981 г., первый мученик на южной стене западного рукава собора облачен в темно-красную тунику со складками, моделированными коричневыми линиями, и темно-синий плащ. Второй – в тунике серого цвета, с надетым поверх коричнево-красным плащом. У третьего светло-зеленая туника и красный плащ. Четвертый мученик изображен в тунике коричнево-красного цвета и в темно-зеленом плаще. У пятого плащ светло-зеленый. Далее идет сходное описание персонажей напротив, на северной стене [3, с. 34]. В реставрационном отчете не отмечены разнообразие узлов и застежек накинутых плащей, драгоценное шитье на плечье и то, что туники у рассматриваемых мучеников все с желто-охристым, изображающим драгоценное шитье подолом. В мирожских изображениях святых на стенах трансепта в подобных тогах изображены еще четырнадцать персонажей (например, святые Сергей и Вакх), из них трое в одеяниях с таким же украшением по подолу. Описание реставрационного отчета обобщенно согласуется с описанием позднего иконописного подлинника [14]. Далее: росписи конца XVII в. в ярославском храме Иоанна Предтечи в Толчкове с изображением календаря и Критских мучеников (месяца декабря на южной стене наоса) показывают группу в долгополых рубахах и длинных красных и синих плащах<sup>7</sup>. На переднем плане более подробно представлены трое: два мученика в сапогах и в коротких желто-золотистых кафтанах, более похожих не на долматики, а на панцири, левый из них в синем плаще, правый – центральная фигура из трех – в золотистом. Третий персонаж переднего плана облачен в синий хитон с широкой золотой вышивкой

по низу подола и в длинный красный плащ. Если обратимся к самому раннему дошедшему до нас иконописному подлиннику – к Афонской книге образцов конца XV в., – находим весьма лапидарное описание: «критские мученики в красных, зеленых, лиловых и синих плащах» [цит. по: 7, с. 260]. Если же обратиться к более раннему изображению на иконе Синайского минология на год (за декабрь, январь, февраль) середины XI в., то заметим, что здесь Критские мученики изображены сходно мирожским – в плащах с тавлионами и с золотым узорочьем по подолу туник. Поскольку изображение мелкое, в очень небольшом пространстве, в группе видны только пятеро на переднем плане. Крайний слева – средовек, в красной тунике и синем плаще. Второй – стар, в коричнево-пурпуровом плаще. Третий – средовек, с малой бородой, в красном плаще, внизу виден коричневый, как у предыдущего, цвет краешка одежд. Четвертый – млад, с короткой прической; пятый сед. У обоих плащи синие. При сравнении, естественно, учитывается цветовое упрощение при измельчении изображения. В целом же общее иконографическое сравнение допускает к рассмотрению десяти неизвестных мучеников как десяти мучеников Критских, но все же недостаточно уверяет, в отличие от иных аргументов предложенного в статье интерпретационного ряда. Обнаруживаем, что если реставрационные открытия помогут удостоверить нашу аргументацию в атрибуции указанных неизвестных мучеников, то монументальные изображения десяти Критских мучеников в Мирожском ансамбле росписей могут оказаться уникально полными по иконографическим подробностям. Учитывая редкость дошедших изображений десяти Критских мучеников, обращаем внимание как на свидетельства Киево-Печерского патерика, «Сказания о Софии Царьградской» и других памятников письменности, так и на результаты новейших исследований ученых, говорящие о древней традиции внедрения мощей святых в стены храмов и сопровождении этих мест живописными образами для отдельного литургического поминания [5; 6]. Можем предположить, что к моменту росписей в западном рукаве собора Мирожский монастырь стал обладателем неких мощей, возможно, указанных Критских святых, чьи образы и получили достойные изображения в западном рукаве.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Историю открытия и реставрации фресок собора содержат работы основных исследователей памятника [1; 2; 12; 16; 17; 19; 22–24; 26; 27].

<sup>2</sup> В период с середины ноября до середины февраля (особенно точно в декабре – январе) первое проявление света на стене приходится на верхнюю часть фигуры среднего в группе, третьего от западной стены мученика. Световая фигура сегодня крупнее по формату ввиду позднего растеса окна, направляющего световой поток. Но не вызывает сомнений первоначальное совпадение в размер тавлиона. Далее в то же время световой абрис передвигается на четвертую от западной стены, затем на пятую фигуры. При этом на фигурах проявляется полностью абрис окна, озарением высвечивая три пятых высоты указанных фигур. Далее световой абрис ввиду полуденного подъема солнца опускается в размер высоты фигуры св. воина самого нижнего регистра на северной стене рукава, затем исчезает из рукава, продвигаясь в трансепт. Эффект наблюдается с 11.30 до 12.30 зимнего времени, в соотношении с правилами средневековой хронометрии на широте Пскова. В декабре – январе косой час равен 30 мин., три косых часа составляют полтора равноденственных часа по 60 мин. То есть наблюдаемый эффект длится полных два косых зимних часа и происходит после третьего богослужебного часа, до шестого часа (астрономического полдня). Подробнее см.: [15, с. 190–211].

<sup>3</sup> Термин богословия *кенозис* христианские толкователи произвели в ранневизантийскую эпоху из евангельской формулы: «Уничжил [εκένωσεν] Себя Самого, приняв образ раба...» (Фил 2:7). Монашеское богословие настаивало на обязательном следовании Учителю, согласно фразе: «Ибо в вас должны быть те же чувствования, какие и во Христе Иисусе: Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной» (Фил 2:5–8).

<sup>4</sup> «И когда все братия соберутся в притворе главного храма и тихо молятся, иерей, взяв в руки кадильницу, кадит прежде всего святой алтарь. Выйдя оттуда через переднюю преграду, он проходит северною стороною храма и, достигнув царских врат, кадит братьев и тотчас южною стороною возвращается туда, откуда вышел, а братия вслед за ним входят в храм» [26, с. 3–4].

<sup>5</sup> Привлекает евхаристическая параллель с евангельским сюжетом о насыщении пятью хлебами пяти тысяч народа (Мф 14:14–22); К. Керн

говорит о пяти печатях на Божьей просфоре при проскомидии на Востоке [9, с. 140]. На пять неравных по количеству псалмов частей св. Григорий Нисский разделял композицию Псалтыри: «...с помощью которых осуществляется последовательное восхождение души к Богу, или последовательная ее обработка в направлении уподобления Богу» [4, с. 444–445]. О порядке и количестве чтения псалмов в меняющихся Уставах церковной византийской традиции см.: [28, р. 181–182, 186–187]. Символическая нумерология считает пять ран Иисуса [10, с. 30]. Пятерка избранных святых у входа в храм напоминает о евангельской притче о пяти разумных и пяти неразумных девах (Мф 25:1–13), таково же число камней, которые взял Давид перед боем с Голиафом (1 Цар 17:40), таков возраст, в котором Мемфивосфей стал хромым (2 Цар 4:4), таково число сыновей Дана, которые были посланы осмотреть землю (Суд 18:2), таково число царей, скрывавшихся в пещере от Иисуса Навина (Нав 10:17), столько раз назначено по 39 ударов, «пять краты четыредесять разве единого» (2 Кор 11:24), таково число талантов в притче Христа (Мф 25:16), такое число мужей у Самарянки (Ин 4:7) и число малых птиц, продаваемых за два ассария (Лк 12:6).

<sup>6</sup> Чинопоследование предпразднства согласно Афоно-Иверскому Синаксарю XI в. (Студийского типа) употребляет 5 дней предпразднства Рождества Христова; Алексиевский Типикон по рукописям XI–XII вв. упоминает предпразднство с 22 декабря. Предпразднство содержат Эвергетийский устав и уставы Палестинской традиции [20, с. 192]. О переключках чтений предпразднства с великопостными чтениями см.: [20, с. 184–185, 193].

<sup>7</sup> Церковь Усекновения главы Ионанна Предтечи в Толчкове построена к 1687 г., росписи велись в 1694–1695 гг. артелью ярославских живописцев во главе с Дмитрием Плехановым и Федором Игнатьевым.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алферова Г. В.* Собор Спасо-Мирожского монастыря // Архитектурного наследство. Вып. 10. М., 1958. С. 3–32.

2. *Бетин Л. В.* О реставрации стенописи Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. М., 1982. С. 164–170.

3. *Бетин Л. В., Брягин Д. Е.* Отчет о реставрации настенных росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. М., 1981.

4. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aeternitatis. В 2 т. Т. I. М.; СПб., 1999.

5. Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I. Внутренние галереи // Византийский временник. Т. 66 (91). М., 2007. С. 27–30.
6. Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть II. Западное пространство под хорами // Искусство христианского мира : Сб. статей. Вып. 11. М., 2009.
7. Евсева Л. М. Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. М., 1998.
8. Ким Н., свящ. Рай и человек. Наследие преподобного Никиты Стифата. СПб., 2003.
9. Киприан (Керн), архим. Евхаристия (из чтений в Православном богословском институте в Париже). Париж, 1947.
10. Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI вв.). СПб., 2000.
11. Лосева О. В. Русские месяцесловы XI–XIV веков. М., 2001.
12. Мильчик М. И., Штендер Г. М. Западные камеры собора Мирожского монастыря во Пскове (К вопросу о первоначальной композиции храма) // Древнерусское искусство: Художественная культура X – 1-й пол. XIII в. М., 1988. С. 77–94.
13. Памятники древнерусского канонического права. Ч. I. XI–XV вв. СПб., 1908.
14. Подлинник иконописный / Изд. С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского. М., 1903.
15. Рожнятовский В. С. М. Рукотворенный свет. Световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. СПб., 2012.
16. Сарабьянов В. Д. Мастера фресок Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и методы их работы // Хризограф : Сб. статей к юбилею Г. З. Быковой. М., 2003. С. 57–70.
17. Сарабьянов В. Д. Реставрация росписей XII в. собора Мирожского монастыря в Пскове // Консервация и реставрация памятников истории и культуры. Вып. 1. Ч. 2. М., 1995. С. 33–38.
18. Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2009.
19. Сарабьянов В. Д. Хронология строительных и художественных работ в соборе Мирожского монастыря: к проблеме датировки памятника // Древнерусское искусство. Византия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 124–140.

20. *Скабалланович М.* Христианские праздники. Рождество Христово. Киев, 1916.
21. *Смирнов С. И.* Древнерусский духовник. Исследование с приложением. Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины. М., 1913.
22. *Соболева М. Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 7–50.
23. *Суслов В. В.* Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуре (с 4 таблицами). СПб., 1888.
24. *Суслов В. В.* О Спасо-Мирожском соборе // Труды IX Археологического съезда в Вильно. М., 1897.
25. *Феодор Студит, преп.* Монастырский устав. Великое оглашение. Ч. I. М., 2001.
26. *Этингоф О. Е.* К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 413–441.
27. *Этингоф О. Е.* Цикл деяний апостолов в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Искусствознание. Вып. 1. М., 1998. С. 83–101.
28. *Taft R. F.* Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite // *Domburton Oaks Papers*. № 42. 1988.



1. Изображение десяти мучеников на южной стене западного рукава Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря



2. Изображение десяти мучеников на северной стене западного рукава Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря

**Покров на раку  
преподобного Никандра Псковского.  
Исследование и реставрация**

В 2014 г. в отделе реставрации тканей ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря была проведена реставрация покрыва на раку преподобного Никандра Псковского<sup>1</sup>.

Дошедший до нас памятник отличается своей необычностью, что объясняется, отчасти, как особенностью культа псковского «пустынного жителя», так и историей бытования самого покрыва. Эти обстоятельства вызывают затруднения в атрибуции и датировке произведения.

Фигура святого вырезана и переложена на новый фон – китайскую камку XVII в. с растительным узором первоначально красного или розового цвета, выцветшую до светло-желтого тона. Новый фон вырезан под фигурой. Шитье выполнено по светло-охристому атласу, который служил первоначальным фоном всему покрыву, и по подложенному холсту-основе. Каймы отсутствуют. Были ли они утрачены еще при перенесении на новый фон или позже, остается только гадать. Но надпись «СТЫЙ ПРПДБНЫЙ СЪТЦЪ НИКАНДРЛ [так!] // ПУСТЫННЫЙ ЖИТЕЛЬ», выполненная пряденым серебром рельефно «по веревочке» в две строки, шита сквозь «китайку» и холст, то есть она одновременна этому поновлению. Первоначальная подкладка утрачена и заменена при первой реставрации.

Лик святого шит некрученым шелком телесного цвета «в раскол» «по форме» с ориентацией на приемы личного шитья середины – второй половины XVI в. Подобную технику шитья можно видеть, например, на некоторых произведениях царицы Анастасии Романовны, Евфросинии Старицкой и ряде других памятников московского и московско-новгородского происхождения (имеются в виду произведения шитья, созданные в домах московской аристократии на государственной службе в Новгороде). Стежки шелка как бы лепят форму лба, надбровий, скул и т. д. Но, в отличие от столичных образцов, мастерицы не владеют приемами плавного перетекания этих стежков на границах различных участков лика, отчего получаются заметные линии «стыков», иногда прикрытые рисунком морщин (как на лбу), иногда заметные (например, у висков и над переносицей). Вышивальщицы не смогли передать и моделировку, идущую по абрису лба. На столичных памятниках она выполняется в виде полосы чуть более темного тона либо общим тоном, но с изменением направления стежков. У Никандра эта моделировка передана косыми короткими стежками коричневого шелка<sup>2</sup>. «Дискретность» шитой поверхности усиливается графичностью рисунка лика, выполненного коричневым шелком (в значительной мере выпавшим). Также графично переданы волосы и борода, шитые вприкреп толстой крученой нитью вишнево-коричневого шелка в виде шнурочка. Рисунок прядей, выделенных светлым шелком, «орнаментально» повторяется на бороде, а на волосах упрощенно трактован в виде прямых линий.

Однако образ не лишен внутреннего содержания, характерен какой-то особой мягкостью. Высокий, с залысинами лоб испещрен морщинами. Широко открытые глаза старца с опущенными нижними веками, «оживленные» красными лузгами (необычный прием в шитье), спокойно взирают на предстоящего. Руки шиты в одном направлении без какого-либо рисунка и моделировок, отчего смотрятся как аппликация. Их контуры обведены серебряной нитью.

Святой Никандр изображен на покрове в одеянии схимника, поскольку около 1573 г., за восемь лет до своей кончины в 1581 г., принял «великий ангельский образ». Голова святого, окруженная

небольшим серебряным нимбом (шитым вприкреп «двойной ягодкой»), не покрыта. Все облачения шиты толстыми кручеными шелковыми нитями вприкреп: мантия темно-коричневого цвета со светло-коричневым исподом, причем вышивальщицы либо по ошибке, либо, вероятнее, из-за нехватки темного шелка левую часть мантии ниже руки сплошь зашили светлым шелком. Под мантией святой облачен в каптырь, или «малую схиму», схимнический куколь и аналав, шитые в той же технике синим шелком с тонкими серебряными голгофами и маленькими крестами. Вокруг большой голгофы на аналаве вышиты надписи: «ЦЪ СЛА // ІС ХС // НИ // КА // К Т // МЛРБ [ЦАРЬ СЛАВЫ ІСУС ХРИСТОС НИКА КРЕСТ ТРОСТЬ МЕСТО ЛОБНОЕ РАЙ БЫСТЬ]». Нижняя одежда – ряса – шита зеленой нитью, перевитой с небольшим количеством серебряной нити. Складки одежд выделены серебром в две-три нити, сканные с коричневым шелком. Никандр обут в открытые «поршни». Этот тип простой по сравнению с сапогами обуви часто (но не исключительно) встречается на новгородско-псковских иконах XVI в., когда преподобные изображались в монастырском быту, в трудах и художник хотел подчеркнуть скромность и даже бедность преподобного. При этом на покрове поршни декорированы синей оторочкой.

Согласно Житию Никандра, сохранившемуся в нескольких редакциях<sup>3</sup>, Никон (мирское имя) родился в 1507 г. и был вторым сыном в крестьянской семье в псковском селе Виделебье. На его судьбу решающее влияние оказал пример знаменитого земляка Елиазара-Евфросина – первого пустынножителя в Псковской земле, основателя Спасо-Елиазарова монастыря. Но в юности Никон не мог последовать своему призванию, так как его старший брат Арсений, а затем и мать приняли иночество, и у него уже не было средств для взноса в монастырь при постриге. Некоторое время он прожил в Пскове у благочестивого горожанина Филиппа, оплатившего его обучение Священному Писанию. Затем вместе с псковичом Федором Сотником ушел в «пустынное» место между Псковом и Порховом (в 20 верстах от последнего) среди глухих лесов и озер на реке Демьянке. Надо думать, что это было

древнее урочище с целебными источниками и вековыми дубами, которое издревле почиталось местными жителями<sup>4</sup>. Через 12 или 15 лет благодетель Никона пскович Филипп внес за него и за себя вклад в Крыпецкий монастырь, где они приняли постриг. И хотя в монастыре Никандр дослужился до звания келаря, его все-таки тянуло к пустынножительству, и Никандр возвратился в свою лесную хижину на Демьянке. Здесь он прожил 39 лет, приняв схиму за 8 лет до своей кончины 24 сентября 1581 г., когда войска Стефана Батория осаждали Псков и подступали к Порхову.

Преподобный Никандр не основал монастыря, который возник на месте пустыни только через три года после кончины святого. У него не было сподвижников, он не построил храма. Пустынник только завещал возвести над его могилой церковь во имя Благовещения Богородицы (у Никандра даже не было для этого храма иконы Благовещения, за которой он попросил своего «собеседника» порховского дьякона Петра отправиться за тридцать верст на погост чудотворца Николы «на Тишинки в лесе»). Но, как Ефрем Новоторжский в 1038 г., Никандр построил теплую «гостиницу иже у дуба». Здесь он беседовал с дьяконом Петром из Порхова «от божественного писания», предсказал рождение сына «благочестивому мужу (очевидно, дворянину) Петру «пореклу Есюкову». В подавляющем же большинстве прихожанами Никандра были простые окрестные крестьяне, жители Порхова, слуги местных помещиков. Их он лечил от недугов, помогал разыскать коня, к ним же обращался с просьбой принести kota.

Житие Никандра запечатлело как внутренний облик святого, так и его портретные черты, что особенно важно для нас, поскольку это древнейшее описание образа: «Обаче никогда же видети его дряхла или посульшася, но всегда весело лице имуща и благодатию Божию светящася» [13, с. 472]. «Брада же бысть у преподобнаго Никандра долга, а не широка, равна и руса, сединою вся равна и бела, подобна Феодосию Печерскому» [13, с. 478]. Это описание в перефразированном виде повторено в иконописном подлиннике XVIII в.: «Подобен Феодосию Печерскому, брада долга, а не широка, сединою вся равна и бела» [10, т. II, с. 177]. Отличное описание

дает подлинник XIX в.: «Подобием сед, брада аки Власиева, на конце повилась космочками, в схиме, ризы преподобническаия» [10, т. II, с. 177]. С покрытой головой преподобный запечатлен на иконе 1814 г. из Выговского подворья (поясной образ и без «космочек» на бороде)<sup>5</sup>, на фоне пейзажа с монастырем на иконе второй половины XIX в. в частном Музее русской иконы в Москве [3, с. 202, кат. 66] и на цветной литографии конца XIX – начала XX в. [18, ил. 15]. На этих иконах на голове Никандра кукуль древней остроконечной формы. На фоне пейзажа в образе игумена в кукуле с цилиндрической камилавкой Никандр предстает на гравюре-форзаце «Службы преподобному Никандру с Акафистом и житием его» 1805 г.<sup>6</sup> Вероятно, на подобную иконографию (с кукулем) повлияло упоминание подлинника о схиме, под которой часто подразумевался именно кукуль. Нам не известны иконы святого XVII в., но, судя по иконе «Новгородские святые» начала XVIII в. с оглавным образом Никандра<sup>7</sup> и иконе конца XVIII в. [12], первоначально Никандр изображался с непокрытой головой (в последнем случае также с пейзажем), что подтверждает и рассматриваемый покров.

Образ на покрове не полностью соответствует приведенным описаниям: борода с сединою, но не бела. Главное же – создателям покрова не удалось передать психологическую характеристику, содержащуюся в Житии. Последнее может быть объяснено, вероятно, ремесленной провинциальностью как знаменщика покрова, так и вышивальщицы. Это же обстоятельство обусловило и несовершенство рисунка рук, ошибку в изображении свитка в левой руке святого, отмеченные выше технические особенности.

Известно, что до 1677 г., когда царь Алексей Михайлович пожаловал земли и началось каменное строительство, монастырь оставался очень бедным, все храмы были деревянными. Согласно Житию, как мы увидим ниже, в 1662 г. в монастыре «священника же тогда не имяху скудости ради пустынного места»<sup>8</sup>. Поэтому больше приходится удивляться не скромности покрова, а самому факту наличия лицевого шитого произведения в бедном монастыре. Создатели покрова в типологии образа, в технических приемах шитья ликов ориентировались на произведения середины – второй

половины XVI в. с изображением «своих» новгородско-псковских преподобных, такие как покровы «Варлаам Хутынский» (1541 и 1579 гг.), покров «Евфросин Псковский» (около 1574 г.) [7, кат. 26; 15, ил. на с. 125–126]. Но широкий силуэт статичной фигуры с широко поставленными ногами, сравнительно «вялая» линия контура являются признаками шитья середины XVII в.

Обратимся теперь к датировке произведения. Она затруднена провинциальностью мастерской, от которой, может быть, дошел этот единственный памятник, поэтому нет возможности поместить его в стилистический ряд. И здесь ценнейшим источником является Житие Никандра. Местное почитание святого возникло почти сразу после его смерти. Как установила В. И. Охотникова [13, с. 453–462], первая редакция Жития – Псковская – датируется концом XVI в. Вторая – Монастырская – сложилась в первое десятилетие XVII в. В третьей редакции – Новгородской – содержатся сведения о возведении в монастыре по благословению митрополита Новгородского Никона (будущего патриарха, отсюда датировка не позднее 1649–1652 гг.) дворянином Яковом Матвеевичем Муравьевым первой церкви во имя Никандра, что явилось актом епархиальной канонизации святого. Тогда же, очевидно, был шит и наш покров на раку преподобного, находившуюся в Благовещенской церкви<sup>9</sup>. В этой редакции содержится «Чюдо о погорении раки преподобнаго Никандра»: «В лето 7171-го [1661] декабря в 22 день поведати игумен Исаяя и братия обители преподобнаго Никандра, яко содеяся чюдо преславно и ужаса многа исполнено у гроба преподобнаго Никандра. Приехавшу убо от царствующаго града Москвы некоторому дворянину именем Симеону Ивановичю Безстужему во обитель преподобнаго Никандра помолитися, призвавшу же ему игумена обители тоя, и молебная совершившу у гроба преподобнаго Никандра, и братию учредившу по обычаю, и отшедшу восвояси. Поломанарю же церкви пречистыя Богородицы забывшу тогда свещу у местнаго образа пречистыя Богородицы честнаго ея Благовещения, и отшедшу в келию свою, и тако пребывшу и до навечерия Рожества Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Игумену убо Исаяи тогда сущу и отшедшу прочь монастырския

ради потребности, священника же тогда не имяху скудости ради пустынного места, братьям же молитвы своя по келиям исполняющим. В навечерие же Рожества Господа нашего Иисуса Христа пришедшу игумену и братьям в церковь пречистыя Богородицы, и абие видеша чудо преславно и удивления многа исполнено: свеща убо от местнаго образа пречистыя Богородицы отпала на гроб преподобнаго Никандра, понеже гроб преподобнаго близ бяше местнаго образа пречистыя Богородицы честнаго ея Благовещения, и абие около гроба преподобнаго Никандра дровие и покровы все згореша, *образ же преподобнаго Никандра, иже нашит на покрове и на втором покрове написанный* (курсив мой. – А. С.), ничим не вредимы, и дски гробныя, и иконы, и вся церковь сохранены быша благодатию Божию и заступлением пречистыя Богородицы и молитвами преподобнаго Никандра. Сие же преславное чудо, елико ми поведаша, толико и написах на пользу слышащим в славу Богу и в похвалу преподобному отцу» [13, с. 483].

В 1673 г. в монастыре случился страшный пожар. Сгорели не только братские кельи, но и все четыре деревянные церкви: Благовещенская, Троицкая, Александра Свирского и Никандра Псковского «со всею монастырскою казною, иконами, книгами и ризами» [16, с. 328]. Лицевой покров, как видно, уцелел. Его поновление, очевидно, произошло одновременно с созданием новой раки в связи с освидетельствованием мощей и общецерковной канонизацией в 1687 г. [14, с. 563–564]. Тогда фигура святого была переложена на фон из китайской камки, подведена новая холщовая основа и вышита именующая надпись.

В различных редакциях Жития не упоминается икона святого у его гробницы, а только местная икона Благовещения Богородицы. Очевидно, рассмотренный покров является древнейшим сохранившимся изображением преподобного Никандра Псковского<sup>10</sup>. В приведенном «Чюде о погорении раки...» в 1662 г. упоминается и второй покров, живописный, который не пострадал, и другие покровы без изображений, погоревшие. Риторическая редакция Жития (1695 – 30–40-е гг. XVIII в.) сообщает о вкладе в 1695 г. Гавриилом Никитичем и Анной Ивановной Крекшиными покрова

«камчатого лазоревого с дробницы серебряны позлащены» [14, с. 502]. Митрополит Евгений Болховитинов в 1821 г. упоминает семь покровов на гробе Никандра «парчовых и шитых» – вероятно, среди них и наш покров середины XVII в. (до 1662 г.) [6, с. 27].

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> ПГОИАХМЗ (№ 1262; размеры после реставрации 127×58, до реставрации 122×55, фигура с поземом 116×49). Реставратор А. Г. Лобанова. В процессе реставрации покров был промыт, шитье и фон укреплены. Устранена подгибка фона, вследствие чего увеличился размер покрыва и выявились следы пришивки утраченных позднее каем; удалена поздняя подкладка. В связи с ветхостью и большим количеством утрат было решено провести дублирование фигуры. Ткань фона сдублирована на плотный тонированный газ с перекрытием тонким газом. При этом использовался акриловый сополимер А-45К с последующим укреплением иглой с нитью. Подведена реставрационная подкладка. Покров уже проходил реставрацию в 1969 г. (реставратор Р. А. Ерофеева) [1, с. 134].

<sup>2</sup> Подобный прием «штриховки» тени лика, но выполненный виртуозно и живописно красным шелком, впервые применен на первом покрове на раку Сергия Радонежского (1422–1424), являющемся совершенно уникальным произведением лицевого шитья. Маловероятно, что создатели рассматриваемого покрыва могли заимствовать этот прием у троїцкого покрыва, к тому времени уже ветхого. Возможно, для своеобразного «притенения» авторы покрыва перенесли технику разделки волос по краю прически, встречающуюся на ряде покрывов XVI в. (например, покрывы на раку Сергия Радонежского 1525 г. и 1570-х гг. [4, кат. 27, 30, ил. 20, 22]; покрыв «Св. митрополит Иона» 1552 г. [11, кат. 18]).

<sup>3</sup> Первая и вторая редакции – Псковская и Монастырская по классификации В. И. Охотниковой – были созданы вскорости после смерти святого на основании устных свидетельств современников и содержат характерные бытовые подробности жизни и быта Никандра [13, 14, см. также 7].

<sup>4</sup> О важном значении природного фактора – целебных источников, камней и дерев (дуба) – в формировании культа святого Никандра и популярности его пустыни свидетельствуют чудеса исцеления прихожан. В землях сету (православных эстонцев) почитались памятные камни и ручьи, «куда ходил, где молился и отдыхал Никандр» [2, с. 497–498].

<sup>5</sup> ГРМ (№ ДРЖ-2405). Прорись см.: [10, т. I, № 227].

<sup>6</sup> Московская Синодальная типография. М., 1805. Помимо Никандра на гравюре изображены апостолы Петр и Павел (в 1805 г. к Благовещенскому собору были пристроены приделы Никандра и апостолов), Александр Свирский и «Новозаветная Троица» (в середине XVII в. в монастыре построены церкви), образы «Благовещения Богородицы» и «Всех святых» в руках архангелов.

<sup>7</sup> ГРМ (№ДРЖ-689). Прорись см.: [10, т. I, № 198].

<sup>8</sup> Процветание монастыря относится уже к XVIII в., особенно ко времени архимандрита Геннадия (1794–1805). Одним из главных вкладчиков стал оберкамергер граф Н. П. Шереметев, давший 35 000 рублей на устройство серебряной раки и монастырское строение. Очевидно, под его влиянием император Павел в 1800 г. приписал монастырь к капитулу ордена св. Иоанна Иерусалимского с ежегодной «пенсией» 2000 рублей [6, с. 28]. Важным экономическим фактором была и Никандровская ярмарка, проходившая 20–27 сентября, которая была крупнее трех Порховских.

<sup>9</sup> В связи с вышесказанным нам кажется необоснованной датировка покрова концом XVI в., принятая в музее и повторенная в издании Г. В. Маркелова [10, т. II, с. 178].

<sup>10</sup> В литературе XIX в. упоминается древний образ преподобного Никандра «в кивоте» близ раки на стене, о времени создания которого судить не представляется возможным [6, с. 24; 9, с. 18]. В 1675 г. иконописцем Оружейной палаты Федотом Матвеевым была написана икона «Богоматерь Мирожская с Никандром и Ефремом Псковскими» для Никольской церкви в с. Мыслогостицы (Псковская губ., Гдовский уезд) [17, с. 412].

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. VI Выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной центральной художественной научно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря : Каталог. М., 1969.

2. *Васильева О. А., Лагунин И. И.* Иконы Пскова. Изд. 2-е. М., 2006. С. 497–498.

3. «Вначале было слово...». М. ; СПб., 2013.

4. *Воронцова Л. М., Зарицкая О. И. Шитова Л. А.* Преподобный Сергей Радонежский в произведениях русского искусства XV–XIX веков. М., 1992.

5. *Голубинский Е.* История канонизации святых в Русской церкви. Изд. 2-е. М., 1903. С. 132.

6. *Евгений (Болховитинов), митр.* . Описание Благовещенской Никандровой пустыни. Дерпт, 1821. С. 27.

7. *Игнашина Е. В.* Древнерусское лицевое и орнаментальное шитье в собрании Новгородского музея : Каталог. Великий Новгород, 2003.
8. *Каган М. Д., Охотина Н. А.* Житие Никандра Псковского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1. СПб., 1992. С. 370–374.
9. *М. М. (Миротворцев).* Никандрова пустынь // Памятная книжка Псковской губернии на 1861 г. Ч. II. Псков, 1861. С. 18.
10. *Маркелов Г. В.* Святые Древней Руси. Материалы по иконографии. Т. I. Атлас изображений. Т. II. Свод описаний. СПб., 1998. С. 177–178.
11. *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье : Каталог. М., 2004.
12. Никандр Псковский, прп. // Каталог икон на сайте PravIcon.com. Православные иконы Богородицы, Христа, ангелов и святых. [URL]: pravicon.com/icon-2518.
13. *Охотникова В. И.* Житие Никандра Псковского в редакциях XVII в. // ТОДРЛ. Т. 54. СПб., 2003. С. 435–490.
14. *Охотникова В. И.* Поздние редакции Жития Никандра Псковского // ТОДРЛ. Т. 56. СПб., 2004. С. 501–565.
15. *Преображенский А. С.* Надгробные покровы русских святых: к вопросу об иконографии, происхождении и функции // Церковное шитье в Древней Руси: Сб. статей. М., 2010.
16. *Серебрянский Н.* Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле. М., 1908.
17. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 412.
18. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.



1. Преподобный Никандр Псковский  
Покров. Середина XVII в. (поновлен ок. 1687)  
ПГОИАХМЗ. До реставрации



2. Преподобный Никандр Псковский  
Покров. После реставрации



3. Преподобный Никандр Псковский. Покров. Фрагмент

**Живопись Павло-Обнорского монастыря  
Вологодской области.  
Исследования и реставрация**

24 января 2014 г. в рамках юбилейных мероприятий, посвященных 600-летию со дня основания Павло-Обнорского монастыря, в усадьбе Брянчаниновых (с. Покровское Грязовецкого р-на) состоялась презентация отреставрированной иконы с изображением преподобного Серафима Саровского из Павло-Обнорского монастыря [14].

Но это далеко не единственная икона из числа выявленной живописи за период возрождения монастыря: при смывании побелки со стен трапезной Успенской церкви (1414 г.) в 2004 г. были обнаружены настенные росписи, а чуть позже в разрушенном храме Воскресения Христова на Скиту (1868 г.) в филенках дверей обнаружены иконы. С тех пор растет интерес исследователей к этому месту, к выявлению архивного материала, которого оказалось не так много.

Местонахождение Павло-Обнорского монастыря – село Юношеское Грязовецкого района Вологодской области. В 1994 г. территория монастыря возвращена церкви. В 2003 г. указом Синода образован самостоятельный монастырь.

В 2001 г. ансамбль Павло-Обнорского монастыря, одного из самых древних и в прошлом больших монастырей Русского Севера, поставлен под государственную охрану как объект культурного

наследия регионального значения (Постановление губернатора Вологодской области № 945 от 15.10.2001). История его достаточно сложная.

Основателем монастыря является ученик Сергия Радонежского Павел Обнорский, который родился в 1317 г. в Москве. Для уединенного жительства особо привлекательными Павлу представились места в Комельском лесу на реке Нурме (Грязовецкий у. Вологодской обл.), где он построил себе келью, а в 1414 г. по заветам Сергия Радонежского возвел Свято-Троицкий храм, вокруг которого возник монастырь, получивший позже название в честь святого – Павло-Обнорский [20, с. 13].

О значимости обители говорят такие данные: в 1489 г. монастырь получает от великого князя Ивана III грамоту о наделении монастыря лесом, деревнями и освобождении от податей. Позднее монастырю были отписаны деревни в Костромском, Вологодском, Ярославском и Белозерском уездах, также он получил рыбную ловлю на реке Вёксе. Кроме того, к монастырю была приписана Макарьева пустынь в Костромском уезде, имелись два подворья в Вологде (в Новинках и на Мостовой улице) и одно в Москве (у Сретенских ворот). К концу XVII в. в обители проживали 59 сельников [7, с. 38].

По писцовым книгам, монастырь в 1628–1630 гг. предстает в следующем виде: «Монастырь Павлов на речке Нурме: в нем церковь Живоначальная Троицы с приделом Павла Обнорского; другая церковь Успения Богородицы с трапезою; третья церковь преподобнаго Сергия Радонежскаго; все три каменные. На монастыре келья игуменская, келья казенная и 20 келлий братских. За монастырем – двор конюшенный, два двора скотских, две мельницы с тремя жерновами» [3, л. 10].

С 1861 г. история монастыря отмечена подъемом. В период правления игумена Иоасафа, уроженца Тамбовской губернии, увеличился доход монастырской казны с 22 коп. до 22 тыс. руб., возродился внешний облик и слава обители. В это время перестраивается каменный корпус, усовершенствуются гостиница, главный и прилегающие к нему корпуса, конюшня. Строятся стены монастыря,

разбивается регулярный фруктовый сад, появляется еловая аллея, сохранившиеся по сей день. Также в этот период с южной и северной сторон от главных зданий монастыря насыпаны два холма правильной формы 50 саженой (106,5 м) в диаметре – Скит и Голгофа. На скитском холме возводится церковь Воскресения с тринадцатью главами, где и были найдены иконы. К концу XIX в. монастырь представлял собой уникальный архитектурно-ландшафтный комплекс [9, с. 49–57].

До революции 1917 г. о Павло-Обнорском монастыре знали по всей России. Но, к великому сожалению, в 1924 г. по решению Грязовецкого уездного исполкома РКП(б) монастырь был закрыт. В 1920–1930-е гг. были разрушены Троицкий собор с прилегающими храмовыми постройками, колокольня и ограда. В настоящее время их местонахождение можно определить по незначительной возвышенности в центральной части монастыря, остаткам фундаментов [17].

В советское время на территории монастыря размещались опытная педагогическая станция, школа, детский дом. В 1945 г. открылся детский санаторий, затем областная санаторно-лесная школа [1]. В 1972 г. на фундаментах Троицкого храма располагался магазин. С 1986 г. – школа-интернат спецвоспитания.

Сегодня в архитектурный комплекс Павло-Обнорского монастыря входят перестроенная трапезная 1536 г. постройки; настоятельские кельи XVII–XIX вв.; два яруса колокольни (в настоящее время на первом располагается трапезная, а на втором – действующая церковь Успения). Сохранился западный келейный корпус XVII в., уникальные рукотворные холмы с полуразрушенной церковью Воскресения.

Сохранившиеся старые фотографии напоминают нам о красоте этого места и помогают вести работы по его исследованию [8]. С возвращением монастыря действующей церкви идет возрождение жизни и православных традиций. Усилиями церкви, прихожан и благотворителей проводится большая работа по восстановлению архитектуры. Важным подспорьем в восстановлении памятника является реконструкция древнего вида архитектурных сооружений,

выполненная в 1999 г. в дипломной работе архитектором из Вологды Н. Пьянковой. А проведение реставрационных работ дополняет историю монастыря новыми открытиями: на столбах и потолке трапезной Успенской церкви, используемой ранее под спортивный зал, под слоями масляной закраски панелей была выявлена живопись, исполненная в технике масла.

Предварительное исследование, включавшее несколько пробных раскрытий, описание живописи и фотосъемку, показало удовлетворительную сохранность красочного слоя [14]. После этого выполнены реставрационные работы: удаление побелки, укрепление красочного слоя и штукатурки. Поздние цементные растрескавшиеся вставки, заходящие на авторский слой, удалены. Красочный слой раскрыт от потемневшего слоя олифы и позднего фрагментарного поновления в виде четырех слоев масляных закрасок с применением растворителей по отработанной методике.

Проделанная работа выявила авторский слой – средней толщины, плотный, положенный на тонкий грунт удовлетворительной сохранности, за исключением мелких утрат на одеждах святых и фоне.

Открылись сюжеты композиций. В верхнем ярусе – поясное изображение святых в обрамлении картушей: святой Симеон Богоприимец, Иоанн Златоуст, апостолы Иоанн, Матфей, Лука; Богоматерь Боголюбская, Архангел Гавриил с веткой, Господь Вседержитель, Богоматерь Знамение, апостолы Петр и Марк, Спас Нерукотворный, Бог Саваоф. В среднем ярусе – фигуры в рост: преподобный Петр Афонский, Василий Великий, Ангел-Хранитель, преподобный Онуфрий Афонский, апостол Павел, Николай Чудотворец, Богоматерь, Григорий Богослов, мученик Харлампий, изображение сюжетов икон: «Богоматерь Свенская (Печерская)», «Споручница грешных».

Все композиции украшены перевивающейся неширокой разноцветной лентой картуша, дополненной в верхней и нижней частях вензелями, где размещены названия сюжетов. В нижней части столбов – изображение раскрытого Евангелия с текстом акафиста Богоматери и Евангелия от Марка и от Иоанна.

Цветовая гамма живописи в зеленых, коричневых, охристо-красных тонах не нарушает последовательности нанесения слоев и построена на контрасте, в котором присутствует сочность цвета, некоторая плотность в прописях теней одежд, в чертах лица – прописке. Одежды святых – накидки, напоминающие греческую тунику. Черты лица – прямой широкий нос, выразительные глаза, крупные надбровные дуги, а также волосы исполнены тончайшими линиями белил. Личное письмо многослойное, светло-охристого колорита, с тонкой прописью лессировок в тенях и полутенях, выполненных коричневым колером, и прописью белилами в светах. На щеках – легкий румянец, слегка спущенный в краешки щек. Надписи композиций нанесены творенным золотом. Присутствует прекрасное знание анатомии и чувствуется твердая рука мастера. Живопись выполнена профессионально.

Исследование живописи позволяет отнести ее к XIX в., что подтверждается и собранными архивными документами. «Настоящая трапезная во времена настоятельства Иоасафа (1868 г.) из одностолпной превратилась в четырехстолпную и была расписана. Для исполнения живописи, согласно приходным и расходным книгам за 1868 г., архивным документам, „28 февраля выдано иконописному мастеру Тверскому мещанину Петру Ивановичу Дешевому за написание в Успенском храме и потолке и колоннах живописных клейм и икон в храм Иоанна Предтечи 150 рублей“» [14]. Это позволяет установить точную датировку исполнения живописи.

Фрагментарное поновление в виде штукатурных вставок и правок записи по изображениям фигур и картушей можно отнести к началу XX в., возможно, оно выполнено учениками созданной при монастыре школы иконописи, которая была открыта 10 февраля 1903 г. и именовалась «Павло-Обнорою». Преподавателем школы был благословлен послушник Антоний Чекин.

Также из истории известно, что живопись Павло-Обнорского монастыря славилась письмом великого мастера Дионисия. К сожалению, на сегодняшний день сохранились лишь четыре иконы древнего письма: «Спас в Силах», «Распятие», «Уверение Фомы»,

«Успение», вывезенные в свое время в музеи страны: Третьяковскую галерею, Русский музей, Вологодский музей-заповедник.

В 2007 г. в полуразрушенной церкви Воскресения Христова монастырского скита в дверных заполнениях были обнаружены филенки с фрагментами живописи.

К великому удивлению, в храме, где текла крыша, не было стекол в окнах, чудом сохранились деревянные двери. В средней части филенки сквозь слои масляной покраски обозначалась форма стесанных клинообразных шпонок, а на другой стороне филенки под многослойной чешуйкой показалось самое настоящее сусальное золото.

Совместными усилиями настоятеля монастыря отца Амфилохия (Кузнецова), резчика по дереву В. И. Соколова и студентов Вологодского политехнического университета Александра и Андрея Соколовых филенки извлечены из дверей. Первыми открылись изображения Макария Писемского, Анны Кашинской, Иосафа Белгородского, которые были не закрашены, т. к. находились лицом к лицу в двойных филенках.

На тот момент обнаруженные иконы представляли собой груды досок, и назвать их иконами было просто невозможно. Конечно, было предположение, что таким образом их пытались скрыть во времена гонений на церковь. Филенки были разных размеров – широкие, узкие и совсем маленькие (из средней части двери).

С 2008 г. филенки-иконы находилась на реставрации в ООО «Образ Севера» (г. Вологда) [14]. Согласно реставрационному заданию, первым этапом работы было выполнение пробных раскрытий, которые позволили собрать их по композициям и по группам, потому что, как оказалось позже, распилены они далеко не с целью укрытия. Для определения сюжета пробы выполнялись достаточно расширенные – размером 20×30 см. На следующем этапе на некоторых из них выполнен полный цикл консервационно-реставрационных мероприятий, включающий удаление многослойных закрасок, укрепление левкаса и красочного слоя, пробное раскрытие, удаление потемневшего олифного покрытия, подведение реставрационного грунта в местах утрат, тонирование подведенно-

го реставрационного грунта, покрытие лаком. Трудоемкими были укрепление живописи, работа с древесиной и освобождение от четырех слоев масляной закраски.

При исследовании выяснилось, что фрагменты можно разделить на две группы: с более крупными фигурами и несколько меньшие, одни иконы – с резными фонами, на других – просто золоченый фон. Поэтому можно сделать предположение, что это иконы из двух иконостасов.

Для написания икон использовалась березовая древесина. Доски порублены топором, о чем говорят грубые зарубки на оборотной стороне. Паволока в местах обнажений представляет тонкую марлевку. Грунт достаточно толстый, белый. Живопись исполнена маслом под лако-олифным покрытием, незначительно потемневшим от времени.

Сложность в реставрации была в том, что фрагменты досок приходилось составлять из нескольких коробленных частей, которые нужно было освобождать от краски и соединять с применением продольного шипа. По ширине основа иконы «Анна Кашинская» дополнена бруском 12 см и скреплена с применением нагелей. При этом основа дополнялась с расчетом недостающих частей орнамента в истинный размер иконы, который составил 152×53 см.

К первой партии относятся иконы «Макарий Писемский», «Иосаф Белгородский», «Богоматерь Печерская», «Богоматерь на троне», «Анна Кашинская». Живописи присуще профессиональное исполнение, строгое соблюдение технологии и последовательности нанесения слоев: резные фона, покрытые толстым листовым золотом на полименте с дополнительной орнаментацией по полям. Живопись достаточно плотная, лессировочная, основана на сочетаниях сложного колорита; деликатно подобранная цветовая гамма равномерно распределена по плоскости. В колорите использовано много золота, которое дополняет красивое сочетание колорита одежд (темно-бордовые, коричневые, синие). Парчовые одежды священников украшены орнаментом и золотым твореным ассистом, что придает иконам праздничность. Надписи исполнены черным колером, нимб – золотом с легкой насечкой лучей.

Авторская живопись икон не поновлялась.

Структура личного, которую можно наблюдать в бинокляр, такова: подкладка – темно-коричневого колера, довольно плотная, практически перекрыта верхними слоями. Следующий слой – охристо-светлый – дает основной цветовой тон. Пробела нанесены широкими мазками белил в 2–3 приема по объему, в нижних частях щек красивый румянец. Изображение волос выполнено светло-коричневым колером с прописью узкими, тонкими, плавными линиями. Изображение бровей, век выполнено коричневым цветом, зрачки – черным. Теневой объем покрыт тонким слоем лессировки темно-коричневого колера. Лики написаны легко, в светлых тонах. Несомненно, икону писал профессиональный мастер, владеющий техникой письма.

Подводя некоторый итог предварительного исследования данной партии икон, заметим, что стилистические особенности живописи не противоречат датировке их концом XIX – началом XX в.

Несколько фрагментов досок, в том числе икона Серафима Саровского, представляют другую партию икон, изготовленных из более тонких досок. На них также выполнено предварительное исследование, включающее пробные раскрытия. На иконе Серафима Саровского проба выявила 4 слоя красок и включила изображение левого глаза, зачесанные на пробор волосы, которые безошибочно указали на иконографию святого – одного из самых известных и почитаемых святых Саровской Успенской пустыни (Тамбовская губерния).

На фрагменте иконы выполнен полный цикл консервационно-реставрационных мероприятий. По причине того, что нижняя часть иконы не выявлена, было предложено реставрировать ее в тех размерах, как она выглядит сейчас – поясное изображение преподобного Серафима Саровского. Исходя из сохранившегося фрагмента, можно предполагать, что низ и правый край ее были срезаны, сохранившаяся часть изображения полуovala и резного орнамента на полях также говорит о большем размере иконы. Неравномерное распределение шпонок на обороте (не две, а три шпонки), предполагает большой размер иконы (более 2,5 м). Исследование частей других икон этой партии, например компози-

ции деисуса, также позволяет предположить, что они были большого размера. Описание внутреннего убранства храмов монастыря подтверждает присутствие икон очень больших размеров.

Живопись исполнена так же профессионально, лишь отличается более простым колоритом: фон покрыт краской и имеет полукруглые завершения в углах, орнамент, в отличие от первой партии икон, – только в углах фона, одежда без особо сложной разделки складок, но личное написано безукоризненно – тончайшими лессировками, легкими переходами, с прекрасной передачей анатомии.

На сегодняшний день реставрация икон еще не завершена. Будем надеяться, что удастся собрать из фрагментов еще несколько икон, чтобы окончательно сделать полный анализ выявленной живописи, поработать с иконографией, выполнить сравнительный анализ, изучить аналоги.

Самое главное, что иконы сохранились, пройдя сквозь годы лихолетья, реставрируются, и будет возможность увидеть эти святыни и прикоснуться к ним.

Итогом мероприятия по презентации иконы «Серафим Саровский» из Павло-Обнорского монастыря стало ее освящение и торжественная передача в действующий храм.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Спасо-Прилуцкого монастыря, г. Вологда.
2. ГАВО. Ф. 521. Оп. 1. Д. 80.
3. ГАВО. Ф. 521. Оп. 1. Д. 99, 77, 109.
4. Булыгин И. А. Монастырские крестьяне России в 1-й четверти XVIII в. М., 1977. С. 51.
5. Быков. А. Послужить Северу. Вологодская старина. Вологда, 1995.
6. Водарский Я. Е. Вологодский уезд в XVII в.: (К истории сельских поселений) // Аграрная история Европейского Севера СССР. Вологда, 1970. С. 297.
7. Вологодские Епархиальные ведомости. 1884. № 1. С. 38.
8. Вологодский сборник статей церковно-историческо-статистического содержания. Вологда, 1869.
9. Воскресенский А. Свято-Троицкий Павло-Обнорский монастырь. Вологда, 1914.

10. *Засецкий А. А.* Исторические и топографические известия по древности о России и частично о городе Вологде и уезде. М., 1780.
11. *Кожевникова И. А.* Закрытие монастырей в Грязовецком уезде // Городок на Московской дороге: Историко-краеведческий сборник. Вологда, 1994. С. 83–88.
12. *Кочетков И. А.* Иконостас Дионисия из Павло-Обнорского монастыря // Послужить Северу... : Историко-художественный и краеведческий сборник. Вологда, 1995. С. 256.
13. *Муравьев А. Н.* Русская Фиваида на Севере. Вологда, 1999.
14. Отчет о работе. Икона «Образ Преподобного Серафима Саровского» нач. XX в. Реставрация. 2010 г. ООО «Образ Севера». Соколова О. А.
15. Православные русские обители. СПб., 1994.
16. *Пьянкова Н. С.* Воссоздание архитектуры Павло-Обнорского монастыря в с. Юношеское Грязовецкого р-на Вологодской области : дипломная работа. Вологда, 1993.
17. *Румянцев С. А.* На речке Обноре // Православный вестник. Вологда, 2002.
18. *Степановский И. К.* Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда, 1890.
19. *Суворов Н.* Вологодские Епархиальные ведомости. 1867. № 4. С. 113.
20. *Суворов Н.* Описание Павло-Обнорского монастыря Вологодской Епархии. Вологда, 1866. С. 13.
21. *Шамина И. Н.* Опись имущества вологодского Павлова Обнорского монастыря 1701–1702 годов // Вестник церковной истории. 2010. № 1–2 (17–18). С. 17–107.
22. *Щавинский В. А.* Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. М., 1935.



1. Презентация иконы преподобного Серафима Саровского из Павло-Обнорского монастыря. Усадьба Брянчаниновых (с. Покровское Грязовецкого р-на Вологодской обл.)



2. Икона преподобного Серафима Саровского. Начало XX в.  
Павло-Обнорский монастырь. В процессе реставрации  
Фото О. А. Соколовой

**Исследование иконографии  
и особенностей реставрации иконы  
«Явление иконы Божией Матери Тихвинской  
с клеймами сказания»<sup>1</sup>**

Тихвинская икона Божией Матери представляет собой иконографический тип «Одигитрия». Образ первоначально находился во Влахернском храме в Константинополе. В 1383 г., за 70 лет до взятия города турками-османами, он был чудесно перенесен к городу Тихвину Новгородской губернии [8]. Тихвинская икона Божией Матери являет образ Богородицы, держащей Младенца Иисуса Христа в левой руке, а правой указывающей на него. В левой руке Младенца – свиток со священными письменами, а пальцы правой руки сложены в жесте благословения.

В среднике изучаемой нами иконы Ивана и Бориса Холуевых «Явление иконы Божией Матери Тихвинской с клеймами сказания» 1703 г. из ВГИАХМЗ изображен иконографический тип «Богоматерь Беседная». Богородица представлена сидящей на пологом стволе дерева, покрытом зеленью, с крестом-посохом в правой руке. Справа от Богоматери – святитель Николай Чудотворец и коленопреклоненный пономарь Юрыш. Вверху изображено Отечество в небесной сфере, где Бог Отец и Бог Сын восседают на небесном троне и над ними – Бог Святой Дух в виде голубя. Новозаветная Троица окружена тетраморфом. В исследуемой иконе сюжет расширен и изображено также водружение креста на купол Тихвинского храма.

Справа и слева от изображения – пояснительные надписи.

*Текст (с левой стороны):*

И егда совершиша церковь тогда священники же послаша мужа некоего возвестити народу о освящении церкви и быша ему за три поприща от церкви и узре жену светлу сидящу на кладе сосновой и пред нею стояще мужа глагола ему светлообразная жена иди и глаголи люди да поставят на церкви крест деревянный.

*Расшифровка:*

Когда достроили церковь, священники послали человека возвестить людям об освящении церкви. За 3 поприща (1 поприще = 1000 шагов, или 690 сажений) от церкви он увидел светлую женщину, сидящую на пологом стволе дерева, и перед ней – стоящего мужчину. Сказала ему светлообразная женщина: иди и скажи людям: пусть поставят на церковь деревянный крест.

*Текст (с правой стороны):*

Послан иже муж пришед поведа священником и людям реченная ему от Богоматри они же не яша вера един же оделателей по повелению священников нача ставити крест железный и бурю снесен с верха церковнаго.

*Расшифровка:*

Посланный человек вернулся и сказал священникам и людям о том, что сказала ему Богоматерь, но ему не поверили. Человек, который по повелению священников начал устанавливать железный крест, был бурей снесен с купола.

Для примера, на иконе «Богоматерь Беседная» конца XVI в. из ГИМ иконография менее детальна. Здесь изображены Богоматерь, сидящая на дереве, Николай Чудотворец, Юрьш и Спас Иммануил в сегменте небесной сферы.

Иконография исследуемого нами чудотворного образа связана с историей явления на Руси в 1383 г. Тихвинской иконы Божией Матери [4].

### **Клейма**

Клейма иконы из ВГИАХМЗ, исходя из хронологии изображенных событий, читаются сложным способом – «змейкой».

Расшифровка текста клейм:

## **1. Чудесное явление иконы Богоматери рыбакам над Ладожским озером.**

*Текст клейма:*

Воедин (...) от дней нецы христоролюбивые люди на велице ладожском езере ловиту содевающе и абе узреша изадлече предивно знамение повозду аки второе солнце превеликое (.ебо ониже неуклонно зряхо на предивно знамение итако вскоре и преславно яко сице из отчин их к полунощней стране изыде.

*Расшифровка текста:*

Однажды некие христоролюбивые люди ловили рыбу на великом Ладожском озере и увидели вдалеке дивное знамение – будто в воздухе второе солнце. Они же непрестанно смотрели удивительное знамение, и икона вскоре ушла в сиянии на запад.

## **2. Явление образа на Ояти-реке и устройство на месте чудесного явления часовни во имя Успения Пресвятой Богородицы.**

*Текст клейма:*

И явися во обонежской пятина ояте реце на молысове горе на воздухе и на том месте поставиша часовню во имя Успение Пресвятой Богородицы и не по мнозех дне икона невидимо отыде.

*Расшифровка:*

И явилась (икона) в небе в Обонежской пятине (Обонежская пятина – один из новгородских округов) на реке Ояти, на Молосовой горе. И на том месте поставили часовню во имя Успения Пресвятой Богородицы, и через несколько дней она (икона) невидимо ушла.

## **3. Явление иконы на Ояти-реке в веси Имоченцах и устройство на месте явления церкви во имя Рождества Пресвятой Богородицы.**

*Текст клейма:*

И паки явися на той же реце на воздухе в веси некой зовомой имученицы и на том месте такожде от оныя иконы быша чюдеса исцеления многим и поставиша церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы еже и до ныне стоит непомнозех же днех оттоле икона преиде.

*Расшифровка текста:*

И снова явилась (икона) в небе на той же реке в деревне Имоченицы. И на том месте от иконы было много исцелений и чудес. Там была поставлена церковь в честь Рождества Пресвятой Богородицы, которая стоит по сей день. Спустя несколько дней икона оттуда ушла.

**4. Явление иконы Богоматери на Куковой горе и строительство там часовни.**

*Текст клейма:*

И явился на кукове горе глаголемой накоже и пребысть ту стоя един час на воздухе и на том месте поставиша часовню.

*Расшифровка текста:*

И явилась на Куковой горе в небе (икона), и стояла там час. На том месте построили часовню.

**5. Явление иконы Богоматери на Паше-реке и устройство на этом месте храма во имя Покрова Пресвятой Богородицы.**

*Текст клейма:*

И паки явился напоше над рекою на горе на воздухе и на том месте накоже быша чудеса исцеления больным и тамо поставиша церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы.

*Расшифровка текста:*

И снова явилась (икона) в небе над Пашей-рекой. И на том месте было много чудес и исцелений больных, и там была построена церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы.

**6. Явление иконы на берегу Тихвины-реки в небе и закладка там деревянной церкви.**

*Текст клейма:*

И посем явился на тихвине сичевым образом стояша икона на горе на воздухе и видевшие жители тоя вися совеща поставити церковь во имя Успения Пресвятой Богородицы и обложиша того дни три рода ношиже роди разыдошася в дома своя инихже оставиша брежения ради.

*Расшифровка текста:*

И потом явилась (икона) на Тихвине следующим образом: стояла икона в небе над горой, и видели жители ее в небе и решили

построить церковь во имя Успения Пресвятой Богородицы. В тот день три семьи находились рядом с иконой, а уходя домой, на ночь оставили некоторых оберегать икону.

### **7. Чудесное перенесение иконы на другую сторону реки Тихвины.**

*Текст клейма:*

В нощи убо оной взяся божественная икона взелются и обхоженныя ряды поставляются на другой стране реки тихвины.

*Расшифровка текста:*

Этой ночью божественная икона поднялась над заложенной церковью и перенеслась на другую сторону реки Тихвины (перенеслась вместе с фундаментом заложенной церкви).

### **8. Рассказ об исчезновении иконы.**

*Текст клейма:*

Заутро пришедшее люди идеже церковь обложена и необретоша ничтоже вопросима об ношевающих тому они же поведаша нашедшая им.

*Расшифровка текста:*

Утром пришли люди к заложенной церкви и ничего там не обнаружили, и спросили ночевавших там – они рассказали им.

### **9. Перенос деревянного сруба церкви на новое место.**

*Текст клейма:*

И абие узреша на другой стороне реки святыи вели и приидоша тамо и видеша церковный сруб поставлен в посреде его икона.

*Расшифровка текста:*

И тогда увидели на другой стороне реки великую святыню, там сруб поставлен и посреди него – икона.

Далее идет чудо явления Богоматери и Николая Чудотворца пономарю Юрьшу (средник иконы).

### **10. Устройство часовни на месте явления Богоматери и Николая Чудотворца пономарю Юрьшу.**

*Текст клейма:*

На оном же месте в пустыне идеже посланный муж преславное видение узр и тамо поставиша часовню и оной же клады соделаша крест и поставиша в часовне.

*Расшифровка:*

На этом месте, в пустыне, где посланный мужчина (пономарь Юрыш) видел преславное видение, была поставлена часовня и крест в ней.

### **11. Чудесное обретение иконы и креста после пожара.**

*Текст клейма:*

По совершении начальная церковь пришедши 7 лета церковь оная погоре. Чудотворную икону обретоша в можжевельнике целу от огня тоже время погоре и часовня. Крест же они обретоша в можжевельнике цел.

*Расшифровка:*

Через 7 лет после постройки первой церкви она сгорела. Чудотворную икону нашли в можжевельнике невредимой. В то же время сгорела и часовня. Крест также нашли в можжевельнике невредимым.

### **12. Второй пожар и вновь обретение иконы и креста невредимыми.**

*Текст клейма:*

По совершению вторая церковь пришедши пяти летом паки погоре чудотворную икону в пепелу целую обретоша в тоже и другая часовня погоре. Крест же она обретоша в пеплу цел.

*Расшифровка текста:*

Через 5 лет после постройки второй церкви она (снова) сгорела. Чудотворную икону нашли в пепле невредимую. Также и другая часовня сгорела. Крест также уцелел.

### **13. Строительство в третий раз церкви и часовни.**

*Текст клейма:*

И наместе погорев сия церковь поставиша третью церковь деревянную и в ней поставиша чудотворную икону в пустыне же оной поставиша третью часовню и в ней поставиша крест сосновой.

*Расшифровка текста:*

И на месте сгоревшей церкви поставили третью деревянную церковь и в ней – чудотворную икону. А в пустыне поставили третью часовню и в нее поместили сосновый крест.

#### **14. Постройка каменной церкви Успения Пресвятой Богородицы по велению Василия Великого.**

*Текст клейма:*

По совершении третьей церкви пришедши пяти летом повелением самодержца великаго князя Василия Иоанновича поставиша церковь камену во имя Успение Пресвятой Богородицы и в ней поставиша чудотворную икону.

*Расшифровка:*

Через 5 лет после постройки третьей церкви по повелению великаго князя Василия Иоанновича была построена каменная церковь во имя Успения Пресвятой Богородицы. И в ней поместили чудотворную икону.

#### **15. Устройство церкви и монастыря в честь св. Николая.**

*Текст клейма:*

В пустыне же оной идеже часовня бяше тамо повелением самодержца поставиша церковь древяну во имя святаго Николы и устроиша монастырь в пребывание иноком.

*Расшифровка:*

В той же пустыне, где была часовня, повелением самодержца поставили деревянную церковь в честь св. Николая и устроили монастырь (Николо-Беседный).

#### **16. Приезд Василия III к чудотворной иконе.**

*Текст клейма:*

Самодержец же великий князь Василий от слышания многих чудес бывающих от иконы подвизаем верою всхоте само видеца быти и в лето 7035 декабря 25 дня приходит к чудотворной иконе.

*Расшифровка:*

Великий князь Василий (III), слыша о многих чудесах от иконы, захотел и сам ее увидеть. И 25 декабря 7035 (1522) г. пришел к чудотворной иконе.

#### **17. Приезд Иоанна Грозного к чудотворной иконе.**

*Текст клейма:*

По преставлении же князя Василия сын его великий князь Иоанн Васильевич ревнуя благочестию отца своего приходит на носение чудотворной иконе.

*Расшифровка:*

После смерти князя Василия (Великого) его сын великий князь Иоанн Васильевич (Грозный), соревнуясь с благочестием отца, приходит на крестный ход к чудотворной иконе.

### **18. Основание Тихвинского Успенского монастыря.**

*Текст клейма:*

Благоволением Божии и Пречистыя Его Матери повеление царя и великого князя Иоанна устроен бысть монастырь пречест в пребывание иноком.

*Расшифровка:*

Благоволением Господа и Пречистой Его Матери по повелению царя великого князя Иоанна (Грозного) был основан монастырь.

### **19. Чудесное явление Богородицы больной девушке во сне.**

*Текст клейма:*

Чудо ли. Ники человек именем Дионисий житие имея заоногом озером у него же бяша дщи и рана одержима зеленою болезнию ей же почивающу явися Пресвятая Богородица глаголющее иди на тихвину и получишь исцеление.

*Расшифровка:*

Чудо ли. У человека по имени Дионисий, который жил за Онегой, была дочь, с детства сильно больная. Во сне ей явилась Пресвятая Богородица и сказала: иди на Тихвину – и получишь исцеление.

### **20. Второе явление Богородицы больной девушке во сне.**

*Текст клейма:*

Паки второе Пресвятая Богородицы повелевая ей итти во обитель свою на тихвину и обещание свое исполнити девица же явление родителем поведа они же неяша веры.

*Расшифровка:*

И снова Пресвятая Богородица повелела ей итти в свою обитель на реке Тихвине и исполнить свое обещание. Девица рассказала своим родителям о явлении, но они не поверили.

## **Информация о часовнях и церквях в местах явления Тихвинской иконы Божией Матери, изображенных в клеймах изучаемой иконы**

Деревня Имоченицы входит в Аলেখовшинское сельское поселение Лодейнопольского района. Церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы, изображенная в 3-м клейме иконы, существовала в перестроенном виде до упразднения в 1938 г [7]. До 1960-х гг. можно было увидеть ее развалины. Часовня на Куковой горе (4-е клеймо) не сохранилась. В 1920–1930-е гг. все церкви в монастыре были закрыты. В советское время часовня уничтожена.

Николо-Беседный монастырь (15-е клеймо). На месте явления Богородицы и св. Николая в 1510–1515 гг. был основан монастырь во имя св. Николая – Николо-Беседный. Не сохранился. Адрес на 1917 г.: Новгородская губ., Тихвинский у., Николо-Беседный монастырь. В 1764 г. упразднен, но вскоре восстановлен, основные каменные постройки сооружены в 1-й половине XIX в. Закрыт в 1924 г. В конце 1941 г. все постройки были серьезно повреждены во время боев и вскоре разобраны. В 2007 г. на месте монастыря поставлен памятный крест [6].

Успенский собор (14-е клеймо) был построен гораздо раньше, нежели возник монастырь. Успенский храм древней архитектуры воздвигнут в 1510–1515 гг. великим князем Василием Иоанновичем на месте деревянной церкви, построенной в 1383 г. по случаю явления чудотворной Тихвинской иконы Божией Матери. Собор много раз перестраивался и реконструировался, и облик его значительно изменился. Во второй половине XVII в. Успенский собор был расписан Родионом Сергеевым, Петром Фалилеевым, Иваном Шемушским. Частично их работы сохранились на наружных стенах собора [1].

В 1510 г. на месте явления Тихвинской иконы Божией Матери вместо деревянной была построена каменная церковь, а через 50 лет по распоряжению царя Ивана Грозного здесь был устроен Тихвинский Богородице-Успенский монастырь [2] (18-е клеймо).

Иконописцы Иван и Борис Холуевы – сыновья вологодского иконописца Степана Викулова Холуева. Вместе работали в Вологде,

Корнильевском, Александро-Куштском, Спасо-Нуромском монастырях. Упомянуты в документах: Иван – с 1674 по 1711 г.; Борис – с 1676 по 1718 г. [3]. Сохранившееся произведение: «Илья Пророк в пустыне, с житием» 1690 г. ГТГ, инв. № 14475, 146×122 см [5].

### **Технологические исследования и реставрация**

Главной особенностью иконы «Явление иконы Божией Матери Тихвинской...» является старообрядческая реставрация с использованием характерного приема – тонких прописей, сделанных яичной темперой поверх утрат авторской живописи. Записи выполнялись с имитацией цвета, тона и формы живописи оригинала. Однако поновление живописи осуществлялось на иконе, уже покрытой потемневшей олифой, с учетом ее изменившегося колорита. В процессе раскрытия такие прописи и записи неизбежно начинали диссонировать с авторской живописью, освобождаемой от утраченной прозрачности олифы. Раскрытию иконы предшествовало проведение необходимых исследований, позволившее установить степень сохранности авторской живописи<sup>2</sup>.

Исследование в рентгеновских лучах показало наличие многочисленных мелких утрат авторской живописи. Особенно четко данный вид разрушения проявился на участках, выполненных с использованием свинцовых белил. Другой выявленной особенностью стали записи, незначительно меняющие контуры авторской живописи: под слоем поздней позолоты кресты выполнены белилами, в то время как авторские кресты красно-коричневые и расположены немного выше.

Оригинальная (авторская) живопись выполнена широкими мазками, с наплывами краски, образующими характерный «почерк» иконописца. Его нарушения, видимые на рентгенограмме, позволяют сделать вывод о наличии повреждений – потертостей или утрат. Графья намечает основные контуры изображения, однако авторская живопись зачастую отклоняется от них. Паволока – льняная ткань мелкого прямого плетения.

Съемка в ближнем ИК-диапазоне (*NIR*) позволила увидеть объем прописей, лежащих поверх потертостей и утрат авторской живописи. За счет разной степени прозрачности пигмента

в ИК-диапазоне записи и прописи выглядели темными пятнами различной формы. При сравнении с данными рентгенограммы была установлена степень перекрытия поновляющими записями оригинальной иконописи. Также оказалось, что авторские надписи либо находятся в плохой сохранности, либо не сохранились вообще.

Раскрытие данной иконы проводилось послойно, небольшими участками. Весь процесс контролировался под микроскопом МБС-9 с  $\times 12$  увеличением.

На фоне обнаружено два слоя золочения – авторский и поновительский. Оригинальные надписи не сохранились. Вероятно, перед перезолачиванием фон шлифовали. На местах несохранившихся надписей оставлялся текст, относящийся к слою записи, с утоньшенной олифой (*рис. 1*).

При раскрытии иконы от поздних записей была поставлена цель удалять запись с авторской живописи (так как записи лежали с заходом на авторский слой), но оставлять в утратах. Записи выделялись более темным тоном (т. к. делались к тону и цвету живописи под потемневшей олифой).

Большинство прописей, лежащих поверх утрат и потертостей авторской живописи, после утоньшения потемневшей олифы оказались существенно отличающимися от окружающих их красок. Небольшой размер и частое расположение значительно искажали некоторые элементы произведения. Методика же научной реставрации предполагает максимальное сохранение наслоений разных эпох<sup>3</sup>.

Компромиссным решением оказалось применение метода «расточки», когда оставленная в месте утраты авторской живописи запись не удаляется полностью, а утоньшается, становясь светлее и «легче», за счет чего перестает диссонировать с окружающим колоритом (*рис. 2*). Такая методика позволила, например, сохранить главы церквей и другие элементы архитектуры, созданные неизвестным мастером на утраченных фрагментах иконы.

Другим методом, позволившим избежать выполнения многочисленных тонировок и при этом сохранить художественную целостность произведения, было оставление отдельных элементов

записи на участках авторской живописи с полностью утраченной разделкой и другой моделировкой. В частности, на изображении стены Тихвинского монастыря в среднике иконы авторская моделировка полностью утрачена, и послойное, последовательное раскрытие данного элемента привело бы к образованию белого пятна в центре произведения. Примененный метод позволил сохранить изображение кладки и архитектурного орнамента на стене, выполненные иконописцем-реставратором.

Применяемый на различных участках произведения метод «расточки», а также сохранение отдельных элементов записи почти во всех случаях помогли адаптировать старообрядческую реставрацию к современному виду иконы, избежав выполнения многочисленных томировок и возможных реконструкций.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Иван и Борис Холуевы. «Явление иконы Божией Матери Тихвинской с клеймами сказания». 1703. Дерево, яичная темпера. 119,6×91,6×3,7 см. Вологодский государственный историко-архитектурный художественный музей-заповедник. Инв. № ВОКМ10510.

<sup>2</sup> Рентгенографическое исследование – А. Ю. Грязнов. Интерпретация рентгенограммы – Ф. Ю. Бобров, С. Г. Филимонова.

<sup>3</sup> «Наслоения разных эпох, привнесенные в архитектуру памятника, должны быть сохранены, поскольку единство стиля не является целью реставрации» (Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия). Ст. 11. II Международный конгресс архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам. Венеция, 1964).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Монастыри и храмы Северо-Запада. [URL]: <http://palmernw.ru/tihvin/tihvinalbom.html> (дата обращения 07.09.2014).

2. *Перевезенцев С.* Тихвинская чудотворная икона Божией Матери // Институт Русской Цивилизации. Большая энциклопедия русского народа. [URL]: <http://www.rusinst.ru/articletext.asp?rzd=1&id=1127>.

3. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. Кочетков И. А. [URL]: [http://bestobshenie.su/artists/h/holuev\\_bs/index.shtml?adm=490c0452c7dd9d497cb652ca6eb852a3](http://bestobshenie.su/artists/h/holuev_bs/index.shtml?adm=490c0452c7dd9d497cb652ca6eb852a3) (дата обращения 15.10.2014).

4. *Тарасова Е. Н.* Беседная икона Божией Матери. Православная энциклопедия. Т. IV. М. : Православная энциклопедия, 2002.

5. *Федышин Н. И.* Атрибуция вологодской иконы «Илья Пророк в пустыне» (1690 г.) из Третьяковской галереи // Реставрация, исследование и хранение музейных и художественных ценностей : Научно-реферативный сб. М., 1978. Вып. 4. С. 31–33.

6. Храмы России. [URL]: <http://temples.ru/card.php?ID=11529> (дата обращения 07.09.2014).

7. Церкви Новолодожского уезда (сводный список с комментариями по материалам интернета и собственным наблюдениям в период 2010–2014 гг.) / Сост. LE\_Ranger (Николай Кицеров). [URL]: [http://nikantravel.ru/церкви\\_новоладожского\\_уезда.htm](http://nikantravel.ru/церкви_новоладожского_уезда.htm) (дата обращения 07.09.2014).

8. *Якобсон А. Н.* Описание Тихвинского Богородицкого большого первоклассного монастыря с историческим сказанием о главной его святыне, чудотворной явленной иконе. Новгород, 1898.



1. Явление Иконы Божией Матери Тихвинской с клеймами сказания. 1703. Иван и Борис Холуевы  
Дерево, яичная темпера. 119,6×91,6×3,7. Вологодский государственный историко-архитектурный художественный музей-заповедник. Инв. № ВОКМ10510  
Фрагмент авторского текста на полях и запись, дословно его повторяющая



2. Явление Иконы Божией Матери Тихвинской с клеймами сказания. Фрагмент после раскрытия с оставленными прописями в местах утрат

**И. В. Фомин**  
*ГосНИИР, Москва*  
**С. А. Крутоверцев**  
**М. В. Чуприн**  
**Г. В. Волкова**  
**Ю. С. Сажинец**  
**Т. В. Зарубина**

*ЗАО «Экологические сенсоры и системы»,  
Москва (Зеленоград)*

## **Современные отечественные приборы и системы контроля параметров микроклимата, влияющих на сохранность музейных коллекций**

Микроклимат музейных помещений включает в себя такие параметры, как температура и влажность, концентрация активных газов ( $\text{CO}_2$ ,  $\text{H}_2\text{S}$  и др.), запыленность воздуха, освещенность, подвижность воздуха. Это важнейшие физические факторы, влияющие на сохранность музейных ценностей.

Поэтому осуществление постоянного мониторинга параметров микроклимата является обязательным условием, позволяющим своевременно принимать меры, направленные на предотвращение разрушения экспонатов. Для этих целей на протяжении более 20 лет разрабатываются и производятся на отечественном предприятии ЗАО «Экологические сенсоры и системы» («ЭКСИС») надежные контрольно-измерительные приборы и системы (термогигрометры серии ИВТМ-7, газоанализаторы серий ПКУ-4 и МАГ-6, цифровые термометры серии ИТ-17 и системы на их основе), которые уже нашли свое применение на различных объектах культурно-исторического наследия. Системы дают возможность передачи данных от прибора к компьютеру по радиоканалу в пределах до 300 м, что

не требует прокладки проводов к приборам и позволяет устанавливать их в удаленных и труднодоступных для контроля местах. Надежное функционирование систем обеспечивается специальным программным обеспечением *Eksis Visual Lab*, осуществляющим сбор, обработку и хранение данных, а также их передачу по локальным вычислительным сетям и глобальной информационной сети Интернет. Таким образом, программа *Eksis Visual Lab* позволяет отправлять сообщения с помощью *e-mail* или *SMS* при наличии *GSM*-модема на большие расстояния, например, при необходимости передачи измерений в удаленные музейные помещения, в другой город или страну.

Беспроводные системы контроля температурно-влажностного режима успешно применяются на разных культурно-исторических объектах. Например, в музее фресок Дионисия, филиале Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника в селе Ферапонтово, система мониторинга успешно работает на протяжении длительного времени. Использование такой системы позволило расширить возможности и оценить эффективность реставрационного вмешательства – устройства подогреваемых полов в соборе Рождества Богородицы – как своевременного и научно обоснованного этапа в комплексе мер по сохранению уникальной стенописи Дионисия. В настоящее время радиосистема включает в себя восемь термогигрометров ИВТМ-7 М4, измеряющих температуру и влажность воздушной среды в разных помещениях соборного комплекса, три датчика, фиксирующих температуру внутренних стен, один датчик температуры и влажности воздушной среды наружного воздуха, ноутбук и радиомодем РМ-1. Радиомодем соединен с компьютером по интерфейсу *RS-232* с несущей частотой 433 МГц, максимальной скоростью беспроводной передачи 38,4 Кбит/сек. Используемое программное обеспечение установленной системы позволяет видеть состояние ТВР памятников соборного комплекса в режиме реального времени, накапливать данные в памяти подключенного компьютера и выводить их на экран монитора в виде таблицы или графика.

Постоянный контроль на основе радиосистемы процесса подогрева не только показал эффективность дополнительного обогрева в теплое время года, но его результаты были оценены как единственно возможные для сохранения росписи от увлажнения в аномально жарких погодных условиях. Совместная работа специалистов ГосНИИР и музея фресок Дионисия в данном направлении отмечена дипломом Международного фестиваля «Интермузей-2011». Опыт работы, направленной на нормализацию ТВР памятников соборного комплекса, полученный летом 2010 г., был использован в летние периоды последующих годов, что позволяет говорить о закреплении положительного результата данного направления усилий по сохранению уникальной стенописи собора.

Все без исключения приборы, производимые ЗАО «ЭКСИС», в том числе и термогигрометры серии ИВТМ-7, могут быть объединены в единую измерительную сеть разными способами – на основе проводной передачи данных на компьютер либо на основе передачи данных на компьютер по радиоканалу, что значительно упрощает проведение контроля и регистрации измеряемых параметров. На основе приборов может быть создана как смешанная измерительная сеть по интерфейсу *RS485* и радиоканалу, так и измерительная сеть передачи данных на компьютер через *Ethernet*.

Для мониторинга измеряемых параметров и управления сетью используется современная программа сбора, обработки и отображения информации *Eksis Visual Lab*. Эта программа предназначена для работы как с отдельными одноканальными и многоканальными приборами, так и с сетью таких приборов по интерфейсам *USB* или *RS-232* (с использованием COM-порта компьютера).

Возможности программы *Eksis Visual Lab* значительны:

- чтение и отображение значений измеряемых параметров в реальном времени;
- загрузка накопленных значений из внутренней памяти прибора (для приборов, поддерживающих эту функцию);

- сохранение и просмотр значений в базе данных;
- гибкий интерфейс (возможность создания своих элементов индикации, окон просмотра и т. д.);
- создание измерительной сети из разных типов приборов;
- элементарная настройка приборов;
- настройка приборов, каналов и параметров измерения;
- контроль порогов и отправка сообщений с помощью *SMS* (при наличии *GSM*-модема) или *e-mail*;
- запуск сторонних программ в случае нарушения порогов;
- возможность мониторинга приборов, подключенных к другим компьютерам;
- возможность считывания данных сторонними программами по *TCP/IP*;
- создание и отображение вычисляемых параметров;
- возможность создания и отправки автоматических отчетов по электронной почте;
- сопутствующая программа, перезапускающая *Eksis Visual Lab* в случае зависания или критической ошибки;
- возможность автоматического обновления программы.

Все модификации профессиональных термогигрометров серии ИВТМ-7 измеряют относительную влажность неагрессивных газовых сред в диапазоне от 0 до 99% с основной погрешностью, не превышающей  $\pm 2\%$ . Диапазон измерения температуры с помощью термогигрометров серии ИВТМ-7 составляет от  $-20$  до  $+60$  °С при абсолютной погрешности измерения равной  $\pm 0,2$  °С. Для некоторых моделей термогигрометров измеряемый температурный диапазон расширен от  $-60$  до  $+150$  °С.

Портативные термогигрометры серии ИВТМ-7 позволяют запоминать до 10 000 значений с задаваемым интервалом и привязкой к реальному времени, что обеспечивает автономное протоколирование результатов измерений. Например, при записи результатов измерения один раз в тридцать минут объема памяти прибора хватит более чем на шесть месяцев непрерывной записи. Все модели приборов имеют один или два интерфейса связи с компьютером, такие как *RS-232*, *RS-485*, *USB* или *Bluetooth*.

У модели термогигрометра ИВТМ-7 М4 предусмотрена беспроводная связь с компьютером по радиоканалу.

В термогигрометрах ИВТМ-7 М6, ИВТМ-7 М6-Д, ИВТМ-7К-1 и ИВТМ-7К-Д-1 информация записывается на энергонезависимый внешний накопитель (microSD карту), тем самым на порядок увеличивая объем сохраняемой прибором информации, который составляет более 2 млн точек измерения.

Другим не менее важным примером применения контрольно-измерительных приборов и систем, производимых ЗАО «ЭКСИС», является использование системы контроля и регистрации параметров микроклимата в Государственном музее искусства народов Востока, установленной в 2010 г., которая в режиме реального времени позволяет следить за условиями сохранности экспонатов и вовремя реагировать на негативные изменения состояния окружающей среды. Применяемая в музее система состоит из двадцати термогигрометров ИВТМ-7 М4, которые также объединены в единую беспроводную измерительную сеть с помощью компьютера.

Постоянная работа по усовершенствованию уже существующих моделей приборов и разработке новых позволила создать новые современные модификации термогигрометров, применение которых в музейно-выставочных комплексах и хранилищах экспонатов позволит заметно повлиять на качество хранения и реставрации объектов культурно-исторического наследия. Витрины с экспонатами могут быть оснащены миниатюрными термогигрометрами для автономного сбора информации (автономными регистраторами серии ИВТМ-7Р), которые имеют внутреннюю память до 20 000 точек измерения. Модели ИВТМ-7 Р-02-И, ИВТМ-7 Р-03-И и ИВТМ-7 Р-03-Д-И производятся с индикацией параметров. Модели ИВТМ-7 Р-01, ИВТМ-7 Р-02, ИВТМ-7 Н производятся без индикации параметров. Термогигрометры имеют малые габариты, просты и удобны в эксплуатации.

Высокая точность измерений, быстрое действие, широкий диапазон измеряемых параметров и их запоминание наряду с надежностью и простотой в эксплуатации являются важными харак-

теристиками, относящими портативные термогигрометры серии ИВТМ-7 к приборам высокого профессионального уровня.

Все большую практическую значимость приобретает возможность не только автоматического контроля параметров состояния окружающей среды, но и автоматического управления системами кондиционирования, регулирующими это состояние. Такой подход к мониторингу условий сохранности поможет оперативно повлиять на проведение мероприятий по своевременному реагированию на аномальное изменение контролируемых параметров. Подобная возможность предусмотрена в стационарных термогигрометрах серии ИВТМ-7.

Стационарные термогигрометры серии ИВТМ-7 предназначены для осуществления постоянного контроля параметров влажности и температуры газовых сред. Приборы этого типа могут быть многоканальными и снабжаться каналами регулирования, которые позволяют подключать измерительный блок прибора к другим измерительным устройствам и устройствам регулирования измеряемых параметров, что расширяет возможности их применения. Термогигрометры успешно используются для контроля температурно-влажностных режимов в местах, где необходимо контролировать параметры микроклимата в разных точках. Измерения с применением таких термогигрометров могут быть выполнены на значительном удалении измерительного зонда от прибора. Кроме стандартных функций отображения измеряемых параметров приборы, снабженные функцией регулирования, имеют возможность управления исполнительными устройствами (регулирование температуры, увлажнение/осушка) и выдачи световой и звуковой сигнализации при нарушении заданных значений влажности и температуры.

Стационарные термогигрометры серии ИВТМ-7 представлены в разных модификациях и имеют разное количество каналов измерения: от одного до шестнадцати. Дальность связи измерительного блока с компьютером составляет по интерфейсу *USB* до 3 м, по интерфейсу *RS-232* – до 15 м, по интерфейсу *RS-485* – до 1000 м. Специально разработанная модификация термогигрометра ИВТМ-7/Х-Т позволяет подключать прибор

к локальной вычислительной сети по *Ethernet (TCP/IP)* без дополнительных устройств. Термогигрометр ИВТМ-7/Х-Т поддерживает стандартный протокол обмена данными *Modbus TCP* и оснащен цветным графическим сенсорным экраном.

Качество работы систем вентиляции может быть определено с использованием производимых предприятием приборов контроля концентрации углекислого газа серии ПКУ-4. Приборы этой серии с высокой надежностью измеряют концентрацию углекислого газа в воздухе в диапазоне 0–1% или 0–10%. Газоанализаторы ПКУ-4 производятся в разных модификациях и могут быть портативными и стационарными, снабженными функцией регулирования.

Термогигрометры серии ИВТМ-7 и газоанализаторы серии ПКУ-4 могут быть объединены в единую измерительную сеть для мониторинга окружающей среды. Возможно объединение измерительных и регулирующих устройств в единую смешанную измерительную сеть, реализуемую на базе всех приборов производства ЗАО «ЭКСИС».

Внедрение современных комплексных систем мониторинга окружающей среды на объектах исторического и культурного наследия, в музеях и выставочных комплексах является важным шагом на пути сохранения исторических, архитектурных и культурных достижений человечества.

Существенным преимуществом использования контрольно-измерительных приборов, производимых ЗАО «ЭКСИС», является тот факт, что термогигрометры серии ИВТМ-7 и газоанализаторы серии ПКУ-4 зарегистрированы в Государственном реестре средств измерений и допущены к применению в Российской Федерации в качестве измерительного средства [1].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сайт компании ЗАО «Экологические сенсоры и системы» [Электронный ресурс]. [URL]: <http://www.eksis.ru>.

2. Сизов Б. Т., Фомин И. В. Технико-экономическое обоснование создания многоканальной системы контроля и регистрации параметров микроклимата в помещениях соборного комплекса Ферапонтова монастыря. М., 2003.

3. *Сизов Б. Т., Фомин И. В., Шелкова Е. Н.* Беспроводная система контроля температурно-влажностного режима в соборном комплексе Ферапонтова монастыря // Музейная климатология – основа сохранения объектов культурного наследия. Мат-лы науч.-практ. конф. 20–21 апр. 2011 г. Великий Новгород, 2011. С. 86–91.

4. *Шелкова Е. Н.* Поддержание температурно-влажностного режима в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря методом ограниченного подогрева // Природные условия строительства и сохранения храмов православной Руси : Тез. докл. V Междунар. науч.-практ. симпозиума. 8–10 окт. 2009 г. Сергиев Посад, 2009. С. 136–141.

## **К вопросу об иконографии иконы «Успение Божией Матери» Киево-Печерской лавры**

Изобразительное искусство XIX в. знает многочисленные примеры взаимного влияния живописных и графических произведений. С картин известных мастеров часто делались гравюры, известны и многочисленные примеры живописного воспроизведения графических работ. Хотя иконе свойственно ориентирование на сложившийся канон, мы знаем, что для поздней иконографии памятников церковного искусства характерно обращение к самым разным источникам, в том числе и к книжной и листовой графике. Примером такого влияния мы считаем и уникальную икону «Успение Божией Матери» из Киево-Печерской лавры, хранящуюся в собрании ГМИР.

Первообразом данной иконы является чудотворный образ из Киево-Печерской лавры – одна из древнейших явленных икон. По сведениям Киево-Печерского патерика, Сама Божия Матерь вручила икону четырем византийским зодчим, которые в X в. принесли образ преподобным Антонию и Феодосию Печерским. Как гласит предание, Богородица также дала зодчим золото на строительство и мощи семи святых мучеников, которые велела положить в основание храма в Киеве.

Перед этой святыней молился Петр Великий, идя под Полтаву, а возвращаясь с битвы, приносил благодарение за помощь и победу.

По легенде, когда Лавру в 1718 г. охватил разрушающий пожар, царь Петр, получив известие, спросил: «Спасена ли чудотворная икона?» Услышав, что икона спасена, сказал: «Если спасена икона, то спасена и Лавра!»

Судьба первого чудесно обретенного образа Успения загадочна, так как в 1941 г. после взрыва немецкими войсками Успенского собора Киево-Печерской лавры след чудотворной иконы Богоматери теряется. В настоящее время список древней иконы находится в Крестовоздвиженском храме Лавры.

Впервые название и описание данной иконы появляются в сочинениях известного писателя и церковного деятеля Иоанникия Галятовского «Ключ разумения» (1659) и «Небо новое...» (1665). В главе, посвященной чудесам Пресвятой Богородицы Печерской, при описании первого чуда – посылки мастеров Богородицею – он написал: «и дала... образ Успения своего». В XVII в., судя по многочисленным спискам этого времени, почитание образа Успения из соборной церкви Киево-Печерского монастыря получает широкое распространение. Более ранние списки не известны.

В ГТГ хранится икона Кирилла Уланова, которая написана в размер подлинника и имеет большое сходство с гравюрой, напечатанной в Киеве в типографии Лавры в 1697 г.

Об особом почитании иконы свидетельствует и множество более поздних списков. Так, в Санкт-Петербурге в церкви Офицерской кавалерийской школы находился список с чудотворного образа. Первоначально икона была дана в благословение митрополитом Киевским и Галицким Филаретом графу Александру Осиповичу Витту (Киев, 1849 г.) после чудесного спасения в венгерском походе. Граф Витт сделал свою святыню предметом общего поклонения. В 1852 г. он передал ее в дар церкви Кавалерийской школы (образцового кавалерийского полка). Об особом почитании этого образа свидетельствует перечень различных богатых пожертвований на украшение иконы, сохранившийся в делах церковного архива. В украшении участвовали многочисленные высочайшие особы: императорская семья, великий князь Константин. Граф Дмитрий Николаевич Шереметев изволил принять на себя счет по украшению иконы мастера

Ф. Верховцева. От княгини Щербатовой были получены французские бриллианты, от княгини Зои Оболенской – надписи на образе с изумрудами и крупный жемчуг. Дальнейшая судьба этой иконы пока не известна. Мы предполагаем, что она может быть связана с историей семьи Шереметевых.

В собрании нашего музея также хранится несколько списков данной иконы. Иконография наших образов в целом соответствует описаниям, приводимым в изданиях конца XIX – начала XX в. «Икона эта таинственно начертанная – древней Византийской живописи, на кипарисовой доске, имеет 9 вершков в длину и 6 ½ вершк. ширины (1 вершок = 4,5 см. – А. Ч.). На ней изображена Богоматерь, почивающая на одре. Пред одром изображено стоящее Евангелие (покрывающее отверстие во внутренность иконы, где заключались помянутые выше Св. мощи седми мучеников, положенные в основание первоначальной Печерской церкви). Справа и слева усопшей Богоматери, т. е. около главы и стоп, расположено по пяти апостолов, причем апостол Павел изображен особо – с левой стороны одра, припавшим к мощам. У середины одра с левой же стороны изображен Спаситель, принявший в свои руки душу Пречистой и держащий Ее повитою в пеленах. По ту и другую стороны главы Спасителя – два приносящие к одру и как бы парящие и реющие в воздухе крылатых ангела с убрусами в руках. Позади апостолов, на общем фоне иконы, с той и другой стороны ее, изображено по одному фасаду небольших домов. Лица всех апостолов исполнены невыразимой печали и скорби, внешним выражением чего служит то, что некоторые из них лица свои склонили на руки. Апостол Петр, находящийся у главы Богоматери, в правой руке держит кадило, а в левой зажал свою щеку и висок» [2, с. 10].

Еще один образ «Успения» из нашей коллекции поступил на реставрацию в 2012 г. Икона находилась в аварийном состоянии – грунтовый кракелюр с приподнятым гребнем, многочисленные утраты грунта с красочным слоем. Был проведен полный комплекс реставрационных мероприятий, в том числе исследования в ультрафиолетовой отраженной люминесценции и ИК-спектре, не

выявившие поздних записей и авторской подписи. Данный памятник можно назвать картиной-иконой, т. к. он выполнен масляной краской на холсте. Особенностью изображения является совмещение известного изображения Успения с клеймами, изображающими жития киево-печерских монахов. Изображение строится по принципу житийной иконы: в небольшом среднике помещен список с Успения Киево-Печерского, окруженного двумя регистрами клейм. Изображение выполнено мастерски в жанре миниатюры при общем размере 102×102 см, величина некоторых ликов не превышает 3 мм. Богатый колорит сочетает в себе холодный серо-голубой фон с россыпью алых, розовых, сиреневых и золотых оттенков. Мягкие плавные ликов с тонкими чертами выполнены по санкирию темной охры с легкой подрумянкой, чеканная разделка одежд, личного письма – все говорит о мастерстве художника-иконописца. Живописное исполнение клейм, детализация, более характерная для графики, свидетельствуют о связи этих изображений с гравюрами из Киево-Печерского патерика – сборника рассказов об основании Киево-Печерского монастыря и житий его первых насельников. Эта книга стала основой-альбомом образцов для гравюров и иконописцев.

Некоторые главы патерика являются отрывками из древнерусских летописей, повествующих о лаврских подвижниках. В него входят также «Житие св. Феодосия», отдельно написанное в Лавре св. Нестором Летописцем в XI–XII вв. Основу сборника составляют произведения св. Симона, епископа Владимиро-Суздальского и лаврского инока Поликарпа.

Редактировался Киево-Печерский патерик много раз. В середине 1460-х гг. создаются две его редакции: первая и вторая кассиановские, названные так по имени их создателя – уставщика Киево-Печерского монастыря. В 1635 г. Лавра выпустила первый печатный патерик. Эта редакция была создана киевским митрополитом Сильвестром Косовым. Мастер Илия выполнил серию гравюр для первого печатного издания патерика, в частности листы с изображением преподобных и титульный лист, ставший своего рода издательской маркой типографии Киево-Печерской лавры.

Дальнейшая история графики с изображением печерских святых представлена в декабрьском издании патерика 1702 г., которое было проиллюстрировано Леонтием Тарасевичем. В отличие от Илии, работавшего в технике гравюры на дереве, он выполнил гравюры на меди, что во многом определило более тонкую и изысканную стилистику изображений. Гравюры Леонтия Тарасевича на долгое время стали эталоном для всех последующих граверов, работавших над патериком. Рисунок его прост и правилен, гравировка (большей частью офортом) выполнена с большим вкусом и легкостью

При изучении многочисленных редакций Киево-Печерского патерика было выявлено сходство изображений клейм в иконе из собрания нашего музея с гравюрами XVIII в., сделанными Л. Тарасевичем.

Последовательность сюжетов клейм на картине соответствует порядку гравюр патерика. Прослеживается и четкое композиционное следование гравюрам, явные совпадения изображений монастырского быта и лишь некоторое пренебрежение деталями. Так, на картине нет узорчатого обрамления клейм, в клейме № 34 с изображением преподобного Афанасия отсутствует заяц, в клейме № 31 с преподобным Евстратием недостает птиц, в клейме № 40 пропали виноградная лоза и птицы, на втором плане нет фигуры, а на первом плане – двух деревьев.

Интересным является и решение клейма № 8. Известно, что в 1718 г. Успенский собор горел. Его реставрация под руководством И. Коландина была закончена в 1729 г. После нее храм приобрел барочные черты: надстроенный этаж западной стены, характерные для украинского барокко двухъярусные грушевидные завершения. В этом клейме, в отличие от гравюры 1702 г., запечатлевшей Успенский собор до пожара, мы видим уже барочный храм. Также есть иконографические особенности самого средника – «Успения». Его формат по сравнению с другими списками вытянут по горизонтали и апостолы стоят свободнее. На нашем памятнике апостол, изображенный склоненным к главе Богородицы, в руке держит розу, возможно, иллюстрирующую слова Акафиста Пресвятой Богородице

в честь иконы Ее «Неувядаемый цвет» – «Радуйся, Мати Божия, цвете неувядаемый».

Оригинальная иконография на фоне многочисленных списков выделяет памятник из собрания ГМИР среди известных икон, отражающих историю почитания киево-печерских святых. Гармоничное сочетание мастерски выполненных клейм в жанре миниатюры с известным изводом Киево-Печерского Успения в среднике, а также исполнение в масляной технике на холсте делает этот памятник своего рода раритетом.

Уникальность его состоит в первую очередь в том, что художник в одном произведении сумел изложить всю историю монашества Лавры, при этом подбирая сюжеты, до этого не имевшие широкого распространения в церковном искусстве. Сопоставление и анализ клейм с графическими протографами должны стать темой нашего дальнейшего исследования.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Звездинский М.* О чудотворной иконе Киево-Печерской Успение. 1-е изд. Киев : типография Киево-Печерской лавры, 1910.
2. Икона Успения Божией Матери. Снимок с известного чудотворного образа Киево-Печерской лавры. Из дел церковного архива. Изд-е 2-е. Перепеч. с изд. 1876 г. без изменения. СПб. : типогр. Артил. журнала, 1897.
3. *Ровинский Д. А.* Русские граверы и их произведения до основания Академии художеств. М., 1870.



1. Успение Богородицы с клеймами из Киево-Печерской лавры. ГМИР



2. Успение Богоматери с клеймами. Фрагмент



3. Гравюра из Киево-Печерского патерика

## **Исследования и реставрация католической кропильницы из собрания Музея истории религии**

Экспонат «Христос – Пылающее Сердце – Святейшее Сердце Христа» хранится в фонде «Религии Запада» ГМИР. Функциональное назначение предмета – кропильница для святой воды. Такие кропильницы устанавливались не только у входа в церковь, монастырь, капеллу (маленькую домовую церковь в учебном или, например, воспитательном заведении), но и у входа в частные дома католиков. Традиция установки кропильниц при входе в здание или помещение сохраняется в католической религиозной практике и сегодня. Кропильницы бывают разных размеров. Наш музей обладает коллекцией из нескольких небольших домашних кропильниц.

Скульптура-кропильница «Христос – Пылающее Сердце...» высотой 35 см изготовлена из прозрачного стекла звонко-голубого цвета тиходутым способом выдувания в форму.

У ног Христа имеется углубление для воды в форме раковины, а за спиной – углубление цилиндрической формы для свечи. Горящая свеча красиво подсвечивает Сердце Иисуса.

Стеклянная скульптура-кропильница, вероятно, была надежно укреплена вертикально – возможно, на пристенном кронштейне, который не сохранился. Для крепежа в стеклянной скульптуре имеются отверстия. Через эти отверстия проходило металлическое

крепление (может быть, толстая проволока), оставившее окислившийся след на тыльной поверхности скульптуры.

В литургической практике католической церкви существует праздник Святейшего Сердца Иисуса, который отмечается в пятницу, на восьмой день после Торжества Тела и Крови Христовых и на двенадцатый день после Дня Святой Троицы.

Сердце Христово является символом любви Бога к людям; таким образом, праздник Сердца Иисуса отражает благодарность Господу за его любовь и дарованное человечеству спасение. Праздник имеет статус Торжества – высшей степени в иерархии католических праздников.

Праздник Сердца Христова стал обязательным для всей римско-католической церкви в ранге Торжества сравнительно недавно – в XIX в. Почитание Сердца Иисуса как символа любви к людям возникло значительно раньше. В Средние века во многих монастырях были распространены молитвенные практики, посвященные ранам Христа и Его Сердцу. В XVII в. св. Маргарите Марии Алакок в мистических видениях неоднократно являлся Христос, который выразил желание, чтобы Его Сердце почиталось особым образом. Возникнув вначале в качестве монашеской молитвенной практики, почитание Святейшего Сердца Иисуса постепенно распространилось во Франции, а затем и в остальных странах Европы и быстро стало популярным в среде как монашествующих, так и простых верующих. Изображения Святого Сердца Иисуса имелись как в монастырях и приходских храмах, так и в домах верующих, стали возникать храмы во имя Святого Сердца Иисуса, а праздник в его честь стал отмечаться во многих епархиях как местный. Однако лишь в 1856 г. папа Пий IX распространил Торжество Пресвятого Сердца на всю церковь. Самым известным храмом, посвященным почитанию Сердца Иисуса, является базилика Сакре-Кёр в Париже.

Экспонат передан в реставрацию, так как на нем были обнаружены поверхностные загрязнения, окислы (от металлического крепежа), потертости, скол с тыльной стороны скульптуры в углублении цилиндрической формы для свечи и утраты красочного слоя на груди статуи Христа. Живописный слой утрачен частично: след краски с красным и золотым пигментом.

В процессе консервации и реставрации проведено удаление поверхностных загрязнений с помощью компресса (материалы: вата, водочный раствор, спирт этиловый, пищевая пленка), доливка (восполнение утрат) формы. Для восполнения использованы зубоврачебная масса «Путти» и двухкомпонентный клей ПЭО-510КЭ-20/0, а также витражные краски «Витра» (пигмент голубого цвета) с отвердителем. Отливка обработана с помощью бормашины с алмазными фрезами. Затем была проведена полировка восполняемого фрагмента бормашиной с фетровой насадкой. Для придания стеклянного блеска использован кремнеорганический лак КО-921 в два слоя.

Другой подобный предмет в собрании музея – бюст Иисуса Христа, изготовленный на стекольной мануфактуре «Баккара» во Франции из прозрачного стекла (высота 27,5 см, бюст + постамент, поверхность которого матирована). Бюст и постамент не составлены (склеены) из частей, а имеют единую технику выполнения – моллирование в форму – и отличаются только холодным способом дообработки стекла. Метод моллирования применяли для создания скульптуры большого размера и сложной по пластике (в данном случае размер основания 11,2×11,8 см). Другим возможным способом изготовления мог быть тиходутый (выдувание в форму), но он подразумевает шарнир между бюстом и постаментом.

Предмет поступил на реставрацию в сильно загрязненном виде. Загрязнения возникли вследствие прикосновения рук, жиропотовые наслоения осели на матированной поверхности. Сколов, трещин на бюсте не установлено. Бюст заматирован «тонким матом» – можно предположить, что это химическая обработка поверхности стекла плавиковой кислотой, а не техника пескоструйной обработки. Постамент, имеющий в плане восьмигранник, представляет собой прозрачную глыбу стекла со сложной алмазной шлифовкой уступчатых граней.

Отсутствие пузырьков в толще стекла свидетельствует о высокотемпературной варке стекла и высоком качестве его доработки: огранке, заточке, полировке. Можно предположить, что оба предмета изготовлены в конце XIX в. – первом десятилетии XX в. в Европе. Возможно, во Франции, Польше или Италии.



1. Кропильница «Христос – Пылающее Сердце». ГМИР

2. Бюст «Иисус Христос». ГМИР

**Е. В. Шейкин**  
*Центральные научно-реставрационные  
проектные мастерские (ЦНРПМ)*

**Исследование  
температурно-влажностного режима  
Смоленского собора Новодевичьего монастыря  
в 2013 году**

Исследования температурно-влажностного режима Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве проводились с 1978 г., однако до последнего времени ряд основополагающих вопросов оставался нерешенным, в частности относительно влияния на конструкции памятника грунтовых вод, что повлекло за собой предложения, направленные на проведение работ по отсечной химической гидроизоляции. В связи с этим перед исследованиями 2013 г. были поставлены не только традиционные задачи – оценить степень увлажнения материалов стен и установить источники увлажнения, – но и определить, существует ли необходимость принятия мер по защите памятника от грунтовых вод.

**Исследование основного объема (собор)**

Первоначальные исследования неразрушающими методами, проведенные в начале весны, показали, что влагосодержание материалов стен находится в воздушно-сухой (сорбционной) зоне. Однако к концу мая на участках на уровне пола было зафиксировано существенное увеличение показателей, в то время как на высоте 1–2 м показатели влажности оставались практически без

изменения. К середине лета влагосодержание кладки нижних частей стен вновь снизилось, практически достигнув изначальных мартовских значений.

Исследование температурного режима стен собора показало, что увлажнение нижних участков стен (на уровне пола) было связано с их замедленным прогревом. На протяжении всего весенне-летнего периода температура стен на высоте 0,1–0,3 м была на 1–1,5°С ниже температуры стен на высоте 1–2 м. Подобное отставание объяснялось влиянием массивного перекрытия, температура которого по большей части определялась температурой подклета. На отдельных участках дополнительным фактором, влияющим на прогрев стен, являлась недостаточность воздухообмена. К таким участкам прежде всего относилось пространство алтаря в проходах между столбами и стеной.

Оба отмеченных фактора – как замедленный прогрев, так и недостаточный воздухообмен – могли стать причиной конденсационного увлажнения. Для подтверждения этого предположения на стене собора был закреплен контактный датчик, непрерывно фиксирующий температуру поверхности. Полученные данные были сопоставлены с температурой точки росы ( $T_d$ ). Результаты показали (рис. 1), что условия для конденсационного увлажнения нижних участков кладки сохранялись до конца июня, т. е. весь весенний и часть летнего периодов. При этом до конца мая угроза увлажнения конденсатом носила постоянный характер.

На этом основании был сделан вывод, что источником увлажнения материалов стен основного объема является конденсат.

### **Исследование подклета**

Первоначальное обследование провели в конце зимнего периода, когда конструкции памятника, существующего в естественном режиме (без обогрева), находятся в наиболее сухом состоянии в рамках годового цикла. Однако полученные значения влажности, по данным влагомеров, оказались достаточно высокими. Данное обстоятельство могло указывать на тот факт, что материалы стен не успевают высыхать за зимний период.

К концу весеннего периода значения влажности еще более возросли, достигнув на отдельных участках своего максимума, и далее на протяжении всего летнего сезона оставались практически без изменения. Наиболее важным с точки зрения последующих выводов являлся тот факт, что увеличение значений влажности наблюдалось не только на уровне пола, но и равномерно по всей высоте стен. Более того, на отдельных участках с увеличением высоты отмечалось даже некоторое увеличение влажности. Это позволило сделать вывод о том, что основной источник увлажнения не связан с грунтом и капиллярным подсосом снизу. С большей вероятностью в качестве основного источника увлажнения можно было предположить конденсат.

Несколько иная картина наблюдалась во влажностном режиме галерей. К маю значения влажности здесь также возрастали до максимальных практически на всех контрольных участках. Однако к середине лета влажность большинства точек на высоте выше метра возвращалась к исходному уровню. При этом в нижних частях стен уровень увлажнения оставался максимальным. Учитывая этот факт, был сделан вывод о том, что в отличие от подклета собора основным источником увлажнения конструкций подклетов галерей являлся капиллярный подсос. Причиной увлажнения, очевидно, стали верховодка и осадки, скапливающиеся у стен памятника вследствие аварийного состояния отмостки.

Гипотеза о конденсате как основном источнике увлажнения подклета собора подтвердилась в процессе исследования температурного режима конструкций. В начале марта к концу холодного периода температура нижних частей стен была выше температуры стен у сводов примерно на полградуса. В мае уже наблюдалась противоположная картина: температура стен у грунта отставала в прогреве от верхних частей конструкций. Перепад температур по высоте достигал 3–4°C. Этот перепад сохранялся на протяжении всего лета, хотя и уменьшился к августу до 1–2°C. Данная ситуация была вызвана промерзанием грунта в зимний период, который на протяжении всего летнего периода служил своеобразным «конденсатором» холода, создавая условия для увлажнения конструкций.

Для более точной оценки периодов выпадения конденсата на северной стене подклета на высоте 1,5 м был прикреплен контактный датчик, фиксирующий температуру поверхности. Полученные данные сопоставили с температурой точки росы. Результаты показали, что в 2013 г. условия для выпадения конденсата в подклете Смоленского собора существовали постоянно на протяжении всего весенне-летнего периода (рис. 2).

Вывод о конденсате как основном источнике увлажнения конструкций подклета подтвердили и лабораторные обследования кладки. Пробы на весовую влажность отбирались на двух глубинах: 1–2 см и 7–8 см. В большинстве случаев влажность поверхностного слоя (1–2 см) была либо равна, либо превышала влажность на глубине (7–8 см), что указывало на направление движения влаги не изнутри наружу, а снаружи внутрь, т. е. из воздуха в стену.

Определение весовой влажности материалов кладки позволило, кроме того, оценить произошедшие изменения за 35 лет. В процессе исследований 1978 г. специалистами ВПНРК в подклете Смоленского собора были отобраны пробы на влажность на северной и восточной стенах с глубины 2–3 см. Влажность материалов северной стены составила 9,6–12,8%, восточной стены – 3,5–7,7%. В 2013 г. влагосодержание проб, отобранных на северной стене на высоте 0,8 м с глубины 2–3 см, составило 5,2% и 4,3%, на восточной стене – 3,2% и 2,4%.

Полученные результаты свидетельствовали о произошедших за 35 лет существенных изменениях, связанных со значительным снижением общей увлажненности конструкций подклета памятника. Прежде всего это следует связать с удалением в 1980-х гг. паронепроницаемой цементной штукатурки, препятствующей испарению влаги из стен. То, что за прошедшие десятилетия конструкции не дошли до сорбционного состояния, следует объяснить крайне низкой скоростью процессов высыхания в связи с отсутствием нормального воздухообмена и переувлажненностью воздуха.

Таким образом, проведенные исследования показали, что на данный момент уровень увлажнения конструкций подклета определяется следующими факторами.

Во-первых, многолетним накоплением влаги в толще стены под слоем цементной штукатурки, продолжавшимся до реставрации 1980-х гг., когда цементная штукатурка была удалена. Эту влажность следует оценить как остаточную.

Во-вторых, увлажнением верховодкой и осадками. Аварийное состояние отмостки вокруг памятника (которая на момент исследования, вследствие сильного разрушения поверхности и паронепроницаемого цементного слоя, выполняла противоположную функцию, т. е. не отводила воду, а накапливала ее) приводит к регулярному увлажнению фундаментов и нижних частей конструкций памятника. Наиболее сильно увлажнение проявляется с северной стороны, в месте наибольшего разрушения кирпичной платформы.

Однако определяющим источником увлажнения конструкций как подклета, так и собора является влага из воздуха, поскольку условия для конденсационного увлажнения существуют на протяжении практически всего теплого полугодия. Связано это с двумя основными моментами:

– промерзанием грунта под полом и стен за зимний период, в результате чего их прогрев происходит в замедленном режиме и они постоянно выполняют роль своеобразных конденсаторов холода в теплый период;

– отсутствием нормального воздухообмена, в результате чего относительная влажность внутреннего воздуха подклета в теплый период может достигать 100%.

Полученные данные подтвердили результаты исследований 2002–2004 гг. относительно одного из важнейших вопросов, касающихся прямого подсоса конструкциями подклета грунтовых вод. И исследования 2004 г., и нынешние не обнаружили каких-либо свидетельств увлажнения конструкций памятника грунтовыми водами. На этом основании, опираясь на данные двух исследований, был сделан вывод об отсутствии необходимости проведения в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря работ по отсечной гидроизоляции.

По результатам проведенных исследований был предложен комплекс рекомендаций, направленных на нормализацию

температурно-влажностного режима памятника. Основное внимание обратили на создание оптимальных условий для постепенного удаления остаточной влаги из толщи стен подклета и предотвращения конденсационного увлажнения поверхностного слоя кладки верхнего и нижнего объемов. Для этого необходимым являлось соблюдение трех условий.

Первое заключалось во введении в подклете ограниченного обогрева, подразумевающего поддержание температуры внутреннего воздуха на уровне 6–8 °С. Данная мера позволила бы избежать промерзания грунта, стен и перекрытия в зимний период и тем самым ускорить процесс прогрева нижних частей стен собора весной.

Второе условие состояло в необходимости консервации памятника на зимний период (с октября по апрель) для сохранения тепла, накопленного за лето.

И третье заключалось в необходимости регулируемого проветривания всех помещений в весенне-летний период.

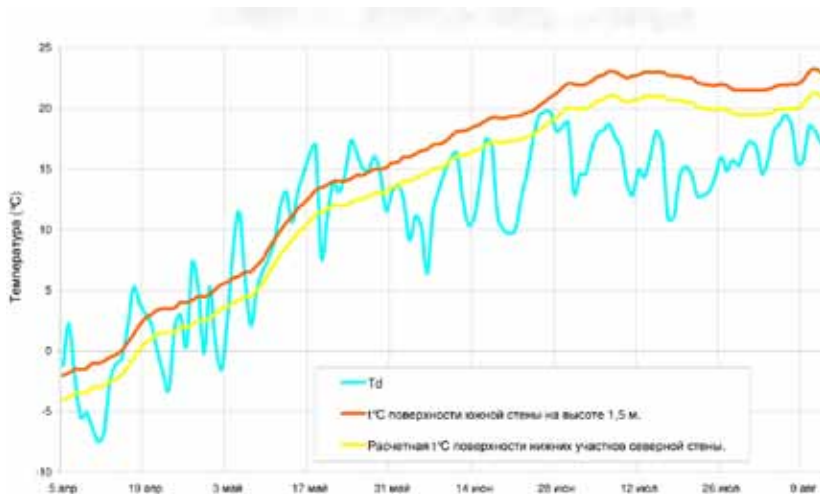


Рис. 1

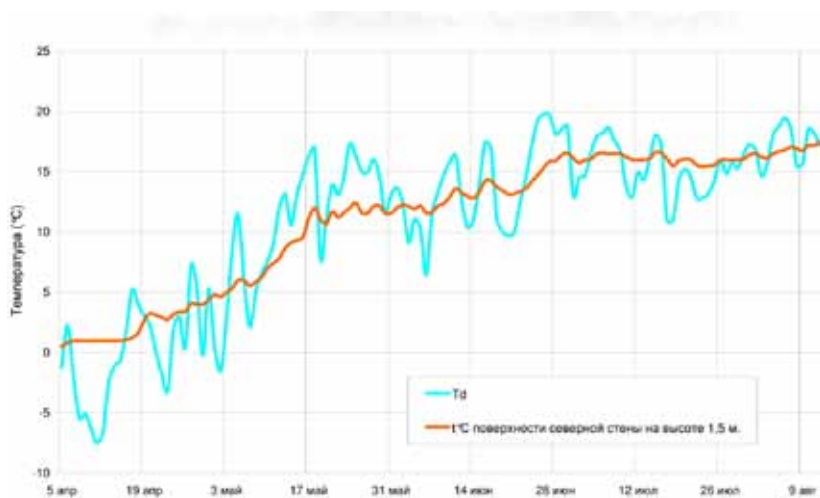
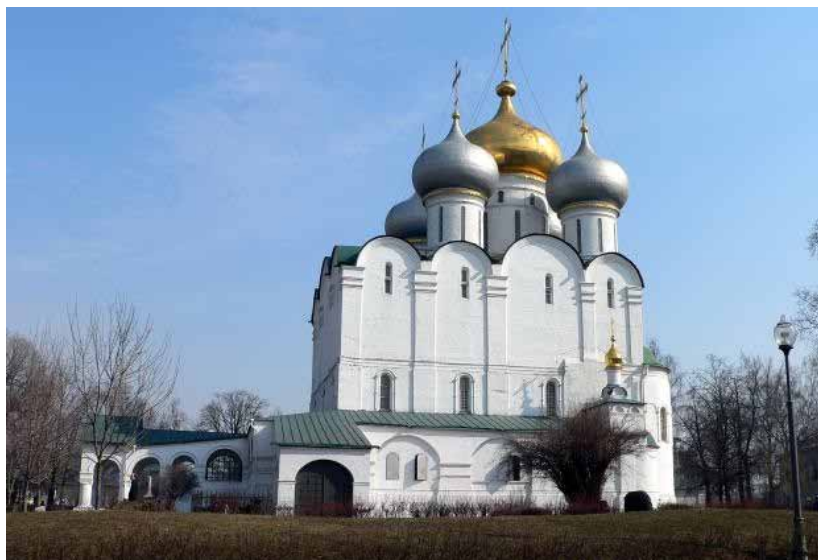


Рис. 2

1. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве  
Определение периодов выпадения конденсата
2. Подклет Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве  
Определение периодов выпадения конденсата



### 3. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве

## **Веер в этнографической коллекции (исследование, консервация и реставрация)**

Современные понятия «веер», «веерообразный» и словосочетание «в форме веера» относятся к складным веерам, конструкция которых была изобретена в Японии в VIII–IX вв., тогда как в Европе они стали популярны лишь с XVII столетия. История же вееров других типов насчитывает тысячелетия. Исследование понятий «веер», «опахало», «махалка» у народов разных языковых групп показало, что в большинстве случаев они имеют общее название, образованное от существительного «ветер» или от глагола «махать» (обмахивать) [4]. С древних времен люди воспринимали дуновение как сакральное действие, способное даровать жизнь, придавать силу, изменять судьбу. Пытаясь воссоздать дуновение, они изобретали различные конструкции из листьев, трав, перьев и т. д.

В 1986 г. автор данной работы начал исследование вееров в коллекциях Российского этнографического музея (далее – РЭМ). В течение 28 лет из 120 вееров были отреставрированы 98. Одновременно с консервацией и реставрацией изучались архивные документы, коллекционные описи, экспедиционные альбомы из фотоархива, публикации по теме. Собранные материалы опубликованы в ряде статей и докладов [1–3; 5–9].

После проведения основного этапа работ стало очевидно, что РЭМ принадлежит крупнейшая коллекция традиционных вееров народов России и соседних территорий XIX–XX вв. Это веера,

опахала и махалки, бытовавшие на Кавказе (у абадзехов, абхазов, адыгейцев, азербайджанцев, грузин, кабардинцев, осетин, сванов, шапсугов), в Средней Азии (у казахов, киргизов, таджиков, узбеков, уйгуров), в Сибири (у хантов и манси, бурятов, якутов), на Дальнем Востоке (у айнов, нанайцев, нивхов, орочей, удэ, ульчей), а также те, что привезли из Афганистана, Индии, Ирана, Китая, Кореи и Японии.

Большая часть вееров из собрания музея приобретена в экспедициях, другие переданы в дар или приобретены у частных лиц. Форма, материалы, декоративные элементы, сюжетные композиции, орнамент и цвет этнографических вееров отражают охранительную и благопожелательную символику, что характерно для предметов традиционного искусства. Выполненные из разнообразных материалов в различных техниках, этнографические веера представляют декоративно-прикладное искусство народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Дальнего Востока, а также Афганистана, Индии, Китая, Кореи, Японии конца XIX – XX в.: способы обработки дерева, металла, кости, рога; использование различных приемов декорирования, таких как мозаика из перьев, вышивка бисером, блестками, шелком, золотное шитье.

Для раздувания огня на Кавказе, в Средней Азии, Сибири и на Дальнем Востоке применяли веера-*флажки*, веера-*секиры*, веера из перьев, круглые берестяные веера. Веера из крыльев птиц, которые использовали для раздувания огня ханты и манси, представляют собой редкий тип опахал, который упоминается в мифах Древней Греции. Следует отметить, что перья в традиционной культуре многих народов символизировали магическую связь с миром духов, божественную власть и покровительство, а также возносящуюся молитву.

Опахала из хвостов диких и домашних животных бытовали у кабардинцев, киргизов, корейцев, китайцев, осетин, сартов, узбеков, якутов.

Волосяные опахала в представлении многих народов обладали очищающими свойствами – их использовали в религиозных церемониях, в проведении благопожелательных обрядов во время

семейных и общенародных праздников, в лечебной практике, повседневной жизни и обрядах промысловых культов.

К сожалению, немногие традиционные веера и опахала XIX – начала XX в. в коллекциях РЭМ имели хорошую сохранность.

Принято считать, что главная причина разрушения вееров кроется в неосторожном обращении с этими хрупкими предметами. Отчасти это так, однако «врожденным пороком» вееров является их конструкция [10]. Разрушение материалов происходит на участках соединения подвижных и неподвижных деталей, где неравномерная физическая и механическая нагрузка приводит к появлению разрывов. Разрушению вееров способствует и физическое старение материалов. Хрупкость и недолговечность отдельных элементов декора (перья, злаки) часто является одной из причин изменения внешнего вида, а иногда и размеров вееров. Металлические блески, серебряные нити со временем покрываются окислами, которые переходят на прилегающие материалы, вызывая их разрушение. Губительное влияние на сохранность вееров оказывает длительное воздействие ультрафиолетовых лучей.

Плохая сохранность большей части традиционных вееров объясняется тем, что до поступления в музей они долгие годы использовались в повседневном быту. Кроме того, коллекции музея пострадали в годы Второй мировой войны. Особенно разрушены веера для раздувания огня, которые использовались ежедневно. У некоторых из них частично или полностью утрачены рукояти, элементы декора из шелка, галуна, перьев, надкрыльев жука-златки.

Веера и опахала, которые использовались всадниками и пешими в пути или на охотничьих промыслах, тоже имеют характерные повреждения: потертости, бытовые загрязнения, следы жизнедеятельности кожееда, моли. У вееров на вращающихся рукоятях нередко утрачены петли или втулки рукояти (частично или полностью). Веера из бересты со временем деформируются из-за пересыхания материала, что ведет к появлению трещин и крупных разрывов. У плетеных вееров флажкового типа обычно повреждены элементы плетения по кромке, реже ломаются

рукояти. Как правило, повреждение рукояти происходит чуть ниже экрана. Именно в этом месте находится точка наибольшей нагрузки на рукоять в момент обмахивания.

Группа сувенирных китайских вееров из шелка на металлических каркасах также имела один тип повреждений: железные рамы проржавели, окислы разрушили тончайший шелк, которым они были оклеены. Древесина, из которой сделаны рукояти, усохла, левкас и лак частично утрачены.

Индийские веера, декорированные надкрыльями жука-златки и пером павлина, имеют типичные повреждения и утраты. С реставрацией подобных предметов можно ознакомиться на примере веера (№ 21878), который поступил в реставрационную мастерскую в 1993 г. В музейной документации 1956 г. указано: «Веер из мочала, сердцевидной формы с длинной бахромой из павлиньих перьев и красным ситцевым кантом по краю. Сохранность: бахрома порвана, ручка сломана, сломаны надкрылья жуков». При осмотре предмета выясняется, что из 30 перьевых элементов, по контуру украшавших веер, сохранилось только три. Из 51 надкрылья жука 20 сломаны на два-три фрагмента, у 6 утрачены части. Верхняя часть рукояти, на которой должно крепиться опахало, разбита на несколько фрагментов. Кроме того, на ткани, серебряных нитях – пятна воска, окислов меди, пыль. Серебряная нить местами не укреплена. Шелковые кисточки загрязнены, деформированы.

Программа реставрации веера включала 10 пунктов. Сломанные надкрылья были демонтированы, пронумерованы и помещены в специальные кюветы. Удаление загрязнений (разного характера) проходило в несколько этапов. Обеспыливание текстиля, элементов плетения, вышивки проводилось с помощью щетинной кисточки и пылесоса с фильтром из газа. Пятна воска удалялись механически с помощью микротампонов, увлажненных пиненом. Окислы с элементов шитья убирались микротампонами, смоченными этиловым спиртом. Для удаления загрязнений с основы (корень андропогона) применялись микротампоны, слегка увлажненные раствором (спирт, вода, глицерин). Металлические нити укреплены при помощи иглы и газовой нити, тонированной под цвет

опახала. В качестве дублировки при укреплении разрозненных элементов надкрыльев использованы мелкие кусочки микалентной бумаги и 7%-й раствор клея ДИЭ-50/10М (дисперсия иогенно-поверхностных активных веществ с этиленом). Склеенные надкрылья закреплялись на опახале при помощи иглы и тонированной хлопчатобумажной нити. При восстановлении утраченной части декора из павлиньих перьев частично демонтирована полоска ткани по кромке опახала. Реконструкция перьевого декора с разных сторон опახала велась с учетом размеров и цвета сохранившихся элементов. Было принято решение: там, где сохранились три пера с «глазками», воссоздать обрамление из однотонных ворсинок хвостового оперенья павлина для восстановления первоначальной формы и размеров веера.

С другой стороны веера проведена реконструкция перьевого декора по аналогии с сохранившимися фрагментами (под полоской ткани и с оборотной стороны экрана). Между «глазками» на расстоянии 4,5–5 см крепились единичные ворсинки с середины хвостового пера павлина длиной 9 см (0,7 см длины находилось под полоской красной ткани). Перья павлина подобраны по цвету и размеру «глазка» и укреплены при помощи клея ДИЭ-50/10М. Форма малиновых кисточек из шелка-сырца была восстановлена механически с помощью иглы и игольчатого пинцета. Реставрация рукояти проводилась следующим образом. Из опახала извлечены мелкие фрагменты бамбука, которые прежде были сердечником, вставляемым в отверстие деревянной точеной рукояти, покрытой лаком. Фрагменты склеены между собой 10%-м ДИЭ-2. Для укрепления склейки по шву с обеих сторон пластина дублирована полосками аппретированной микалентной бумаги. Рукоять укреплена между слоями опახала при помощи клея ДИЭ-50/10М, с использованием в качестве гнета мешочков с песком, повторяющих форму веера на этом сложном участке.

Что касается волосяных опахал, то здесь наиболее серьезным повреждениям подвергнуты рукояти, особенно если они декорированы текстилем. Наиболее наглядно этот вид работ отражен при реставрации осетинской махалки (№ 4139-10) – опახала из черного

конского волоса с длинной ручкой, состоящей из деревянной палки и украшенной оборочками из красного и зеленого шелка и набивного ситца серого цвета. До реставрации махалка была загрязнена, шелковая ткань деструктивирована, поедена молью, детали из красного шелка имели множественные разрывы, мелкие утраты, конский волос загрязнен, деформирован, спутан.

Волосяное опахало было обеспылено при помощи пылесоса (с фильтром из газа). Перед началом работ проведен частичный демонтаж средней «юбочки» из красного и зеленого шелка. Для укрепления ослабленных участков текстиля использовался натуральный тонированный газ, для восполнения утрат – шелк, близкий по фактуре, окрашенный в зеленый и красный цвета анилиновыми красителями (для шерсти). Ослабленные участки шелка укреплены с внутренней стороны на тонированный газ с помощью иглы и нити. Утраты восполнены тонированным шелком, аппретированным 5%-м раствором *Lascaux Acrylic Adhesive 360 HV* (сополимер бутилакрилата, загущенный метакриловой кислотой) с использованием фторопластовой пленки и электрошпателя. Затем элементы декора укреплены на рукояти с помощью иглы и тонированной газовой нити.

Нужно отметить, что однотипные веера имеют схожие виды разрушений. Касаясь проблем реставрации плетеных вееров для раздувания огня в очаге, можно рассмотреть их на примере черкесского веера (№ 2006-38). Плетеная из соломы основа веера декорирована полосками ситца и бахромы из хлопчато-бумажных нитей.

Когда в 1993 г. веер поступил на реставрацию, поверхность его была очень загрязнена, утрачены бахрома на углях и ¼ элементов плетения из соломки.

Поверхностные загрязнения различного происхождения удалены с помощью микротампонов, слегка увлажненных спирто-водо-глицериновым составом. Утраченные элементы плетения восполнены соломой и тонированной берестой. Они укреплены без использования клея, и в дальнейшем, если потребуются демонтаж, их можно вынуть при помощи пинцета.

Что касается берестяных вееров нанайцев, нивхов, орочей, ульчей, то почти все разрывы на экранах опахал происходят у рукоятей. Реставрация предметов из бересты включает следующие виды работ: удаление загрязнений, умягчение бересты, восстановление формы, укрепление разрывов, дублирование ослабленных участков. Одной из последних работ была реставрация берестяного веера ульчей (№ 1997-167), поступившего в музей в 1910 г. До реставрации веер был очень загрязнен, береста на отдельных участках деформировалась, на экране 5 крупных разрывов (вертикальных, поперечных и криволинейных). Для проведения работ экран извлечен из рукояти. Поверхностные загрязнения удалены с помощью микроампонов, увлажненных раствором (спирт, вода, глицерин). Укрепление разрывов проводилось в несколько этапов с учетом направления швов (общая длина всех разрывов 22,5 см) 15%-м раствором клея АБВ-1б (акриловая дисперсия, рекомендованная ГосНИИР для укрепления резных декоративных элементов, покрытых позолотой). Береста в местах разрывов дублировалась с оборотной стороны на полоски аппретированного плотного газа с помощью фторопластовой пленки и электрошпателя.

Круглые китайские веера из шелка разрушены по одной схеме. Находясь во влажной среде, шелк деформировался, после высыхания произошла усадка шелковых экранов, и они отделились от бамбуковых рам. Тонкие костяные накладки, которыми китайские мастера крепили шелк на круглые бамбуковые рамы, сломаны и частично утрачены. С реставрацией подобных объектов можно ознакомиться на примере веера конца XIX – начала XX в. (№ 6831-307).

До реставрации: бамбуковая рама веера, обложенная костяной накладкой, сломана в двух местах, сломан нижний штифт, соединяющий ее с рукоятью, костяная рукоять загрязнена, не укреплен на раме шелк с вышивкой. Шелк деформирован, значительно меньше нужного размера, загрязнен (пыль, пятна, разводы). Загрязнения с бамбуковой рамы были удалены при помощи увлажненных (дистиллированная вода, этиловый спирт) микроампонов. Резная рукоять и накладки из кости были очищены от загрязнений с помощью толстых льняных нитей (для работы с глубоким рельефом)

и микроваликов, увлажненных эмульсией ВЭПОС (в состав входят олеиновая кислота, бензин и др.), и обработаны этиловым спиртом. Утраченный конструктивный элемент, соединяющий раму с рукоятью, воссоздан из бамбука по аналогии. Фрагменты бамбуковой рамы склеены и укреплены на рукоять с использованием клея *Jade-711* (поливинилацетатная дисперсия для переплетных работ, склеивает бумагу, картон, ткань, холст, кожу).

Шелковый экран веера был очищен от пыли с помощью реставрационного пылесоса и реставрационной губки. Затем сдублирован на газ, аппретированный 5%-м раствором *Lascaux Acrylic Adhesive 360 HV* с помощью фторопластовой пленки и электрошпателя. Шелковый экран крепился к бамбуковой раме с использованием 15%-го раствора клея *Lascaux-360H*.

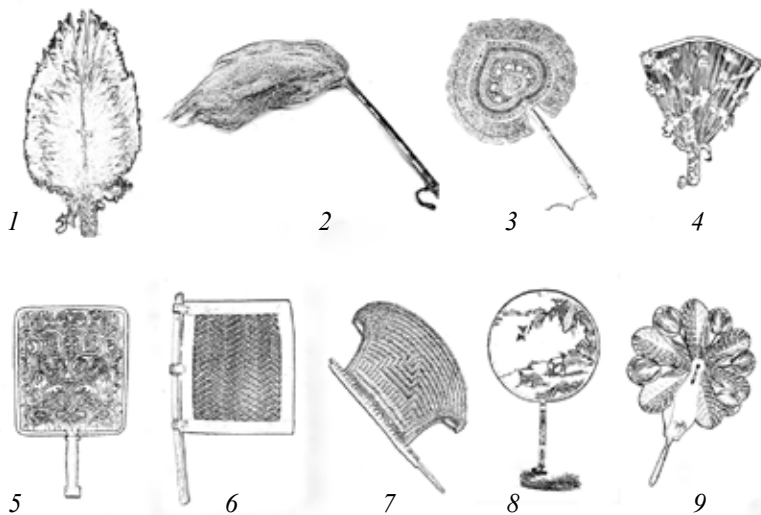
Консервация и реставрация вееров РЭМ продолжается. На сегодняшний день удалось стабилизировать состояние их большей части. В результате проведения реставрационных работ укреплены ослабленные участки конструкции и декора, удалены загрязнения, восстановлена форма предметов, у нескольких вееров по аналогии воссозданы утраченные элементы конструктивных деталей и декора.

В 2010 г. коллекция вееров РЭМ впервые была показана целиком на выставке «Веера взмах». Это событие открыло новую главу в истории веера в России. Впервые веера народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Дальнего Востока, а также Афганистана, Индии, Китая, Кореи и Японии экспонировались одновременно. И это обстоятельство давало уникальную возможность представить различные типы вееров, бытовавших в традиционной культуре народов Российской империи и сопредельных государств на одном историческом этапе.

В традиционной культуре форма вееров является тотемом, воплощающим божество или его атрибут. Собственной символикой обладают цвета и материалы, применявшиеся в отделке. Необходимо отметить, что форма, материал и декоративные приемы, имеющие смысловую нагрузку при изготовлении традиционных опахал, позднее в отделке светских вееров выполняли лишь декоративные функции. Этнографические веера имеют многовековые традиции и являются важнейшими элементами культуры народов Евразии.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Янковская Е. П.* Веер // Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в 3 т. Т. II Девятнадцатый век. Кн. 1. Филологический факультет С.-Петербургского гос. ун-та. СПб., 2003. С. 490–497.
2. *Янковская Е. П.* Веер как благопожелание // Веер в художественной культуре Востока и Запада. М. : Музей Востока, 2008. С. 84–86.
3. *Янковская Е. П.* Веера взмах (Веера XIX–XX вв. из коллекции Российского этнографического музея): Кат. выставки. РЭМ. СПб. : Славия, 2010. С. 1–16.
4. *Янковская Е. П.* Реставрация комплексных предметов: веера из перьев // Проблемы реставрации предметов из естественноисторических коллекций. Теория и практика : Мат-лы всеросс. конф. М., 2014.
5. *Янковская Е. П.* Текстиль в декоре вееров Кавказа XIX–XX вв. (по материалам коллекции Российского этнографического музея) // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Мат-лы XVI междунар. конф. СПб., 2013. С. 306–310.
6. *Янковская Е. П.* Традиционные веера народов Евразии из коллекции Российского этнографического музея (к вопросу о типологии) // Проблемы классификации, типологии, систематизации в этнографической науке. Мат-лы V С.-Петербургских этнографич. чтений. СПб., 2006. С. 66–70.
7. *Янковская Е. П.* Традиционные веера народов Кавказа и Закавказья (по материалам коллекции РЭМ) // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Мат-лы XV междунар. научн. конф. СПб., 2012. С. 169–172.
8. *Янковская Е. П.* Традиционные веера Японии // Музейные коллекции и научные исследования. Мат-лы годичн. научн. сессии МАЭ РАН 2000 г. Сб. музея антропологии и этнографии. XLIX. СПб., 2004. С. 79–86.
9. *Янковская Е. П.* Этнографические веера // Живая старина. 1999 № 3 (23).
10. *Webber P.* The conservation of Fans // The Paper Conservator. 1984. No 8.



### 1. Типы традиционных вееров

1 – веер-крыло

2– опахало-хвост

3 – опахало в виде лотоса

4 – веер-сегмент

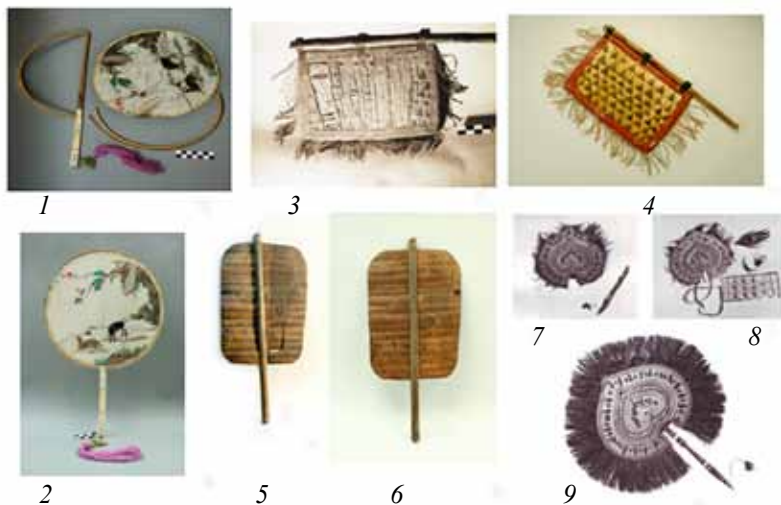
5 – прямоугольный веер

6 – веер-флаг

7 – секирообразный веер

8 – круглый веер

9 – веер-кокарда



2. Веера из коллекции РЭМ до и после реставрации

1–2 – круглый веер. Китай. Конец XIX в. Бамбук, кость, шелк  
Вышивка, резьба. № 6831-307;

3–4 – веер для раздувания углей в очаге. Черкесы. Конец XIX в.  
Дерево, растительные материалы, текстиль, х/б нить  
Аппликация, плетение. № 2006-38;

5–6 веер. Ульчи. Конец XIX в. Резьба, насечка. № 1997-167;

7–9 веер. Узбеки. Изготовлен в Индии. Последняя треть XIX в.  
Дерево, лак, растительные волокна, текстиль, серебряные нити,  
блестки, надкрылья жука, перо павлина. Аппликация, вышивка,  
резьба, лак № 21878

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АУК ВО «Вологодареставрация» – Автономное учреждение культуры Вологодской области «Вологодареставрация»

ВМДПНИ – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва

ВХМ имени В. М. и А. М. Васнецовых – Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

ВНИИР – Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации, ныне ГосНИИР, Москва

ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Москва

ГМЗ «Павловск» – Государственный музей-заповедник «Павловск»

ГМИ СПб – Государственный музей истории Санкт-Петербурга

ГМИР – Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург

ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва

ГММК – Государственные музеи Московского Кремля

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГЦХРМ – Государственные центральные художественные реставрационные мастерские (ныне ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря)

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

СИААМЗ – Староладожский историко-археологический и архитектурный музей-заповедник

ИТИД – Институт телевидения, бизнеса и дизайна, Санкт Петербург  
ИППО – Императорское православное палестинское общество  
ЛГУ имени А. С. Пушкина – Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина  
ЛНРППИ ГЭ – Лаборатория научной реставрации памятников прикладного искусства Государственного Эрмитажа  
НГХМ – Нижегородский Государственный художественный музей  
НИМ РАХ – Научно-исследовательский музей Академии художеств, Санкт-Петербург  
НКПИКЗ – Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник  
НТМИИ – Нижнетагильский музей изобразительных искусств  
ОНТЭ ГЭ – Отдел научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа  
ПГОИАХМЗ – Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник  
РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет, Москва  
РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург  
РЭМ – Российский этнографический музей, Санкт-Петербург  
СПбГУ – Санкт-Петербургский государственный университет  
СПИХМЗ – Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник  
УрФУ – Уральский Федеральный университет имени Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
ЦАМ – Центральный антирелигиозный музей, Москва  
ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева  
ЦНРПМ – Центральные научно-реставрационные проектные мастерские, Москва  
VARD – Beazley Archive Pottery Database  
CVA – Corpus Vasorum Antiquorum

## Содержание

### **Агарков А. А.**

Опыт практического применения  
реставрационных материалов  
на основе ПВС и «Акрсила-95» . . . . . 5

### **Алексеева А. Н.**

Старообрядческий настенный лист из коллекции  
Научно-исследовательского музея  
Российской академии художеств,  
изображающий родословное древо семьи Денисовых,  
основателей Выго-Лексинской пустыни . . . . . 6

### **Баженова О. К.**

О двух скульптурных портретах  
императрицы Марии Федоровны (1759–1828)  
в собрании ГМЗ «Павловск». . . . . 18

### **Барони С.**

Материалы для восполнения  
красочного слоя в реставрации  
и методы их применения. . . . . 30

### **Белковская В. М.**

Архитектор П. Покрышкин  
и его исследования Люблинского тюремного замка . . . . . 42

<b>Беляевская О. Н.</b>	
Проблема сохранения настенной живописи, выполненной в смешанной технике, при раскрытии от масляной записи . . . . .	51
<b>Бобров Ф. Ю.</b>	
Живопись Чарльза Камерона в Царском Селе. Атрибуция и реставрация . . . . .	57
<b>Васильев Б. Г.</b>	
Атрибуция фрагментов фресок руинированных стенописей XII века в Старой Ладогe . . . . .	72
<b>Васильева О. А.</b>	
Икона «Страшный Суд» из собрания Псковского музея-заповедника . . . . .	98
<b>Глинтерник Э. М., Треполенков С. Н.</b>	
Проблемы сохранения казарменных комплексов в современном мегаполисе (на примере Санкт-Петербурга) . . . . .	112
<b>Губаренко М. Я.</b>	
Исследование монументальной живописи в Останкинском дворце-театре. Проблемы ее сохранения. . . . .	126
<b>Дружинкина Н. Г.</b>	
Из истории коллекционирования в России XVIII–XX вв.: коллекционирование как презентация и самопрезентация . . . . .	141
<b>Ильичев Д. В.</b>	
Метод ИК-спектрального анализа в исследовании произведений искусства и исторических документов . . . . .	154
<b>Катасонова Е. Ю.</b>	
Атрибуция палицы с изображением Троицы из Метрополитен-музея в Нью-Йорке . . . . .	167

<b>Артемьева И. С., Калинина К. Б., Коробов В. А.</b> Обретение шедевра: история, реставрация и технологические особенности картины Лоренцо Лотто «Мадонна делле грацие» . . . . .	178
<b>Корогаева М. Л.</b> Картина Н. А. Кошелева «Погребение Христа». Опыт реставрации большемерного полотна в условиях регионального музея . . . . .	192
<b>Кривонденченков С. В.</b> К вопросу об атрибуции и экспертизе произведений русской пейзажной живописи . . . . .	200
<b>Левашева И. А.</b> Реставрация трех предметов резной кости из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства . . . . .	211
<b>Лобанова М. А.</b> Орнамент в атрибуции старообрядческой печатной Псалтири первой половины XVIII века. . . . .	222
<b>Логунова М. О.</b> Реставрация иконостаса Петропавловского собора. 1980-е – 2013 гг. . . . .	230
<b>Майстренко И. К.</b> Фарфоровый иконостас из коллекции музея Императорского фарфорового завода . . . . .	245
<b>Клюканова О. В., Кондратьева А. В., Максименко Ж. А.</b> Савва Вишерский: рельефная фигура с крышки раки. История исследований и реставрации . . . . .	261

<b>Мутина А. С., Полежаева С. С.</b> Вопросы атрибуции и реставрации епитрахили «Деисус с избранными святыми» (1674 г.) из собрания Государственного музея истории религии . . . . .	272
<b>Наседкина А. А.</b> О некоторых особенностях реставрации произведений живописи Э. М. Белютина из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств . . . . .	281
<b>Онопrienко Н. А.</b> Исследование и реставрация бронзового раннесредневекового креста-навершия . . . . .	291
<b>Перова Н. Д.</b> Реставрация и исследование иконы «Богоматерь Всех Скорбящих Радость» Алексея Андреева . . . . .	299
<b>Петракова А. Е.</b> Античные керамические вазы, реставрированные в XVIII–XIX вв.: проблемы атрибуции, консервации, презентации . . . . .	311
<b>Преображенская Г. А.</b> К вопросу об укреплении деревянной основы памятников станкового искусства . . . . .	322
<b>Николаева Е. Н., Рогова Ю. К.</b> Икона «Спас Великий Архидерей» из храма-усыпальницы великого князя Сергея Александровича Романова. . . . .	339
<b>Рожнятовский Вс. М.</b> К изображению десяти мучеников в западном рукаве Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря . . . . .	350

<b>Силкин А. В.</b> Покров на раку преподобного Никандра Псковского. Исследование и реставрация. . . . .	366
<b>Соколова О. А.</b> Живопись Павло-Обнорского монастыря Вологодской области. Исследования и реставрация . . . . .	379
<b>Филимонова С. Г.</b> Исследование иконографии и особенностей реставрации иконы «Явление иконы Божией Матери Тихвинской с клеймами сказания» . . . . .	391
<b>Фомин И. В., Крутоверцев С. А., Чуприн М. В., Волкова Г. В., Сажинец Ю. С., Зарубина Т. В.</b> Современные отечественные приборы и системы контроля параметров микроклимата, влияющих на сохранность музейных коллекций. . . . .	406
<b>Чернякова А. К.</b> К вопросу об иконографии иконы «Успение Божией Матери» Киево-Печерской Лавры . . . . .	414
<b>Шапошникова Т. А.</b> Исследования и реставрация католической кропильницы из собрания Музея истории религии . . . . .	423
<b>Шейкин Е. В.</b> Исследование температурно-влажностного режима Смоленского собора Новодевичьего монастыря в 2013 году. . . . .	427
<b>Янковская Е. П.</b> Веер в этнографической коллекции (исследование, консервация и реставрация) . . . . .	435