Харлова М. Л.

КОПИРОВАНИЕ ЖИВОПИСИ КАК МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ: НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

В июне – июле 2009 г. в отделе древнерусской живописи Государственного Исторического музея проводились исследования и копирование иконостаса Никитского (южного) придела церкви Троицы в Никитниках (Москва). К работе были привлечены студенты монументального и реставрационного отделения МГХАИ им. Сурикова (руководитель – М. Л. Харлова). Одной из задач летней практики стало комплексное изучение технологии живописи чиновых икон южного иконостаса церкви. Выбор именно этого уникального объекта связан с тем, что сам архитектурно-живописный ансамбль церкви был создан в середине XVII века¹, когда в русской культуре активизировались поиски нетривиальных форм и решений для воплощения новых этических и эстетических взглядов². Исследователь иконографии и стилистики церкви Троицы в Никитниках Е. С. Овчинникова предположила, что к работе над главным и южным иконостасами (1657 – 1668 гг.) были привлечены участники храмовой росписи: И. Владимиров, Я. Казанец, Г. Кондратьев³ и С. Ушаков⁴, которые принадлежали к числу лучших царских изографов XVII в., были связаны с Оружейной палатой и участвовали в росписи кремлевских соборов. Однако анализ техники и технологии иконописи этого уникального комплекса оставался за пределами внимания ученых до лета 2009 г.

1. Методы лабораторного анализа. Современная методика исследования и копирования живописи была разработана специалистами Российского научно-исследовательского инсти-

¹ Церковь Троицы в Никитниках и ее южный придел были сооружены на месте сгоревшего деревянного храма «Никиты на Глинищах». Поэтому южный придел ц. Троицы назван Никитским, а одна из старейших икон деревянного храма – житийная икона «Никита-воин с 14 клеймами» была вложена Темежевым в ц. Троицы в 1579 г.

Эта икона находилась в южном иконостасе храма.

² Лучшим примером эволюции русской иконы является образ «Богоматери Владимирской» («Насаждение древа Государства Российского»), созданный С. Ушаковым. В верхней части иконы помещено изображение Владимирской Богоматери. Вокруг, на ветвях древа Российского государства, в овальных медальонах располагаются изображения князей, государей российских и русских святых. Внизу представлена кремлевская стена, за ней – Успенский собор. У подножия собора — князь Иван Калита, собиратель русских земель, и митрополит Петр, перенесший митрополичью кафедру из Владимира в Москву, поливают растущее древо Русского государства. В сюжетном замысле этой иконы заметно преобладает светское начало над церковным (портреты царя Алексея Михайловича и парицы Марии Ильиничны с малолетними сыновьями Алексеем Алексеевичем и Федором Алексеевичем).

³ Иконописцы Яков Казанец и Гавриила Кондратьев, по-видимому, были авторами иконы «Богоматерь Благодатное небо» из местного ряда.

⁴ Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970.

⁵ И. Владимиров принимал участие в росписи Успенского собора, Я. Казанец и С. Резанец были привлечены в 1652 г. к работам по росписи Архангельского собора.

Вопросы музеологии 2/2010

тута культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева⁶, Государственного Исторического музея и Российского государственного гуманитарного университета. Прежде всего, было проведено предварительное визуальное исследование состояния и техники авторской живописи, внимательно изучены иконы праотеческого, пророческого, праздничного и апостольского ярусов иконостаса, в том числе, техника личного и доличного письма⁷, техника золочения и серебрения. Также были определены границы позднейших реставрационных вмешательств. Другим методом исследования стал отбор проб левкаса и красочных слоев с наиболее важных фрагментов икон, включающих разные колера и оттенки живописи. Была определена стратиграфия красочных слоев, изучен состав пигментов и связующего, цветных лаков, а также подготовительный состав под золото или серебро. Был выяснен состав прописей, внесенных при разновременной реставрации, а также роль минеральных и органических пигментов живописи при составлении колеров.

Анализ проб был проведен микрохимическим и петрографическим методами, использовались микроскопы МБС-10 (х 30-60) и МБИ-8 (х 300). Для петрографического анализа проб были приготовлены постоянные иммерсионные препараты образцов в канадском бальзаме, которые исследовались с помощью сканирующего электронного микроскопа в сочетании с рентгеноспектральным анализом. Количественный анализ состава образцов был проведен на электронном микроскопе JSM-5300 (Япония), оснащенном спектрометром Link ISIS (Великобритания). Для анализа связующих материалов был использован метод гистохимического окрашивания проб на протеины и липиды. Для проведения исследования технологии иконописи чиновых икон были изъяты около 200 образцов левкаса, красочных слоев, лаков и металлизированных покрытий — серебра, золота, которыми щедро декорированы иконы. Пробы были взяты с чиновых икон всех ярусов: праотеческого, пророческого, праздничного и апостольского. Образцы включали многослойную живопись личного и доличного, пейзажа, архитектуры, фоновых частей, в том числе грунты, лаки, металл и подложки.

2. Исследование техники и технологии иконописи икон южного иконостаса церкви Троицы в Никитниках. Чиновые иконы пятиярусного иконостаса тябловой конструкции в расположены вплотную, без разделительных колонок. В центре верхнего яруса помещена икона «Бог Саваоф», по бокам от нее – изображения праотцев. Четвертый пророческий ярус иконостаса центрирован иконой «Богоматерь на троне с младенцем». В третьем ярусе изображены праздники 9. Нижний ярус занимает апостольский чин, в центре которого помеще-

_

⁶ Отчет по договорной работе № 18-НП-09 «Технико-технологическое исследование живописи 22 икон Никитского придела ц. Троицы в Никитниках». Заказчик – Федеральное государственное учреждение культуры ГИМ. Научный руководитель – заведующая сектором, к.х.н. В. Н. Ярош. Москва – 2009. Исполнители: Корнюкова Л. А., ст.н.с. ГИМ, Магазина Л. О., м.н.с. ГИМ и другие.

⁷ Сравнение приемов «личного» и «доличного» в иконах разных ярусов поможет исследователям выявить индивидуальные приемы и технику иконописи разных мастеров.

⁸ Древнейшая конструкция из поперечных брусьев, между которыми вставлены иконы. Наружная поверхность тябел с накладным деревянным орнаментом позолочена. Верхняя часть иконостаса – XVII в., нижняя часть – XVIII в. Верхний (праотеческий) ряд икон с кокошниковыми завершениями укреплен с небольшим наклоном.

⁹ «Встреча с самарянкой», «Преполовение», «Сошествие Святого Духа», «Вход в Иерусалим», «Исцеление слепого», «Исцеление расслабленного», «Воскрешение Лазаря», «Распятие», «Жены мироносицы» и другие.

на икона «Спас в силах». В местном ряду расположены две наиболее значимые иконы — «Богоматерь Благодатное небо» (до 1648 г.) и «Вседержитель на троне», создание которой приписывают Иосифу Владимирову и датируют 1660 г. Иконостас южного придела, который был родовой усыпальницей Никитниковых, носит патрональный характер. Так, в нижней части иконы «Богоматерь Благодатное небо» на фоне горок выписаны фигуры двух коленопреклоненных преподобных в коричневых мантиях, обращенных своими взорами к Богоматери. Это патрональные святые строителя церкви Григория Никитникова и его сына Андрея — Георгий Хозевит и Андрей Критский¹⁰.

Технология подготовки основы икон и левкаса традиционна. Доски из дуба, липы и лиственных пород древесины склеены в щит и скреплены шпонками. Визуальное исследование икон в лабораторных условиях позволило оценить сохранность авторской живописи и ее богатую палитру. Технология приготовления смесевых колеров достаточно сложна, в ней использованы не только цвет отдельных пигментов, но варьируются такие характеристики, как помол (крупный, средний, мелкий, очень мелкий), продуманы соотношения каждой фракции и фазы пигмента. Минеральные смеси дополнены органическими пигментами, обладающими интенсивным цветом. Широко использованы цветные лаки – розовые, малиновые, сиреневые, желтые, коричневые – на смоляном или масляно-смоляном связующем. В составе цветных лаков есть краплаки, баканы, резенат меди. В результате исследований были получены следующие данные:

1. Левкас всех икон приготовлен на основе мела и животного клея. Верхний слой левкаса выровнен и шлифован под живопись. 2. Иконопись выполнена в смешанной технике: нижние слои – яичная темпера, верхние слои – лессировки цветными лаками, приготовленными на смоляном и масляно-смоляном связующем. Большинство красок в иконах – смесевые, представляют собой смеси одного-двух основных хроматических пигментов с примесями пигментов дополнительных цветов. З. В орнаментации икон широко использовано сусальное золото: на фоне, в ассисте архитектуры, одежд, престолов и т.д. Авторское золото сохранилось лишь фрагментарно, например, в иконе «Пророк Захария» обнаружены остатки двойника, которые перекрыты белилами, охрой и перезолочены. Там же на изображении сапога сохранилось авторское листовое золото, тонированное малиновым лаком. 4. Сусальное золото и серебро положены на тонкий слой розовой подложки, включающей киноварь, охру, органический красный пигмент, либо цветные лаки (малиновый, розовый). Все пигменты тонкого помола, толщина слоев подготовок не превышает 10 – 15 мкм. 5. В ряде случаев авторское металлизированное покрытие представляет собой двойник: нижний слой серебро, поверх которого – золото. 6. Основным синим пигментом является азурит искусственного приготовления. Чистый азурит в виде крупных кристаллов есть в «Распятии», на изображении неба, в иконе «Богоотец Иоаким» - на складках плаща. В большинстве образцов азурит присутствует в смеси с разными пигментами, чаще – в смеси с охрой и киноварью в составе зеленых красок разных оттенков. 7. Краски зеленых цветов можно разделить

_

¹⁰ По иконографии и стилю икону датируют 40-ми годами XVII в. Богоматерь изображена парящей на фоне неба в мандорле. По стилю икона еще в значительной степени связана с традициями строгановской школы.

по составу на три группы: 1) краски, содержащие глауконит; 2) краски с азуритом в сочетании с охрой или желтым лаком; 3) краски, представляющие смесь охры с углем. В красках всех трех групп помимо перечисленных основных пигментов есть примеси охры, киновари, угля, реже – индиго и яри-медянки. Зеленые краски с глауконитом есть в чиновых иконах на изображениях поземов, горок, архитектуры, реже - одеяний. В изображениях одежд праотцев, пророков, и апостолов большинство зеленых колеров составлено из азурита и желтой охры или желтого лака с примесью угля и киновари. Иконы праздничного ряда содержат зеленые краски первой и второй группы, причем зеленые краски с глауконитом исключительно в элементах пейзажа и архитектуре 11. В изображении одежд, обуви, головных уборов персонажей икон праздничного ряда подавляющее число образцов зеленых красок представляют собой смесь азурита с охрой или желтым лаком¹². Третья группа зеленых красок - смесь желтой охры с углем - представляет собой оливковые тона изображения одежд или позёмы¹³. Во многих красках зеленый слой лессирован цветными лаками – желтыми, розовыми, коричневыми, которые углубляли цвет красочного слоя и придавали ему определенный тон. 8. Красный цвет также широко использован в живописи южного иконостаса. Мы видим множество оттенков: розовые, алые, красные, темно-красные, бордовые, вишневые, лиловые и красно-оранжевые, которые достигнуты благодаря выверенной, отработанной технологии приготовления и нанесения, умелому сочетанию основных хроматических пигментов с нужными примесями. Краски красного цвета разных оттенков присутствуют на изображениях одеяний персонажей, архитектуры, пейзажей. Основным пигментом является природная киноварь. В красках с наибольшей интенсивностью использована крупная кристаллическая киноварь, мелкая киноварь дает красный цвет алого оттенка с меньшей интенсивностью цвета. Часто киноварь разбелена свинцовыми белилами¹⁴. *Лило*-6ый цвет составлен из смеси киновари, органического красного пигмента и угля 15 . В составе лиловой краски встретилась также смесь красной охры и органического красного пигмента с лессировкой сиренево-розовым лаком¹⁶. Вишневый мафорий в иконах «Жёнымироносицы» и «Богоматерь на троне» написан гематитом, в первом случае - с добавкой угля. *Розовые* и *алые* колеры – это разбеленная киноварь¹⁷. Для составления *малинового* колера обязательно добавляли в краску органический малиновый пигмент или лак (краплак или бакан)¹⁸. Органический красный пигмент обнаружен в составе малиновых и лиловых

¹¹ Глауконит присутствует в красках на иконах: «Встреча с самарянкой» – архитектура (глауконит с белилами), «Сошествие Святого Духа» – тень на облаках (глауконит, сажа, розовый лак), «Распятие» – тень на горках, (глауконит, белила, примесь киновари и угля).

¹² Встреча с самарянкой» – темно-зеленый башмак, «Уверение Фомы» – одежды Фомы и Петра; «Распятие» – одежды Марии Клеоповой, «Воскрешение Лазаря» – одежда Андрея и крышка гроба.

¹³ «Встреча с самарянкой», «Уверение Фомы».

^{14 «}Исцеление слепого» – оранжевая стена дома, «Уверение Фомы» – алый плащ Фомы, «Воскрешение Лазаря» – архитектура, «Распятие» – солнце, «Пророк Елисей» – красный плащ, «Апостол Марк» – хитон, иногда добавлена примесь угля: «Жены-мироносицы», «Распятие».

^{15 «}Воскрешение Лазаря», «Распятие» – луна (здесь с примесью азурита) и «Пророк Захария».

 $^{^{16}}$ «Архангел Гавриил» – левый башмак.

¹⁷ «Уверение Фомы», «Исцеление слепого», «Пророк Захария».

¹⁸ «Уверение Фомы», «Пророк Наум».

смесевых красок¹⁹. 9. Желтый колер в иконах южного иконостаса использован в изображениях одеяний, архитектуры, пейзажей, горок. Основу желтых красок составляют охры, к которым добавлены белила, киноварь, и (или) розовый органический пигмент и лак, а также уголь. Верхние слои желтых красок лессированы цветным лаком (желтым, розовым). Оттенки желтых красок в исследованных иконах варьируются от светло-желтых и золотистых до оранжевых и зеленовато-желтых. Очень живописны красочные слои желтого цвета с оранжевым или розовым оттенком, которые часто встречаются в изображениях пророков, например, в иконе «Пророк Наум» и «Архангел Гавриил». Это разделка долматика и испод плаща, где наряду с охрой есть киноварь и розовый органический пигмент и лак. 10. Белые краски. Основным пигментом в пробелах иконописи исследуемых икон являются искусственно приготовленные свинцовые белила – кроющий пигмент тонкого помола. Во всех образцах белил обнаружены примеси хроматических пигментов - киновари, органического красного пигмента, угля, охры, цветных лаков²⁰. Незначительные примеси угля, киновари, охры и органического красного пигмента оживляли цвет белил, иногда делали его теплее, иногда – холоднее. Толщина слоев белил разная – от плотных, пастозных белил в пейзажах и на архитектуре, до полупрозрачных в личном и на складках одежд. 11. Коричневые краски встретились при исследовании образцов, изъятых с участков моделировок складок одежд, фона и описей. В перечисленных иконах колер составлен, в основном, из охры и угля с добавкой киновари и органического красного пигмента, как милоть в «Иоанне Предтече». Коричневые краски различаются по тону и интенсивности цвета, что обусловлено их разным составом. 12. Черным колером выполнен завершающий рисунок контура фигур и моделировка складок одежд²¹. В составе черных красок найдены уголь, сажа и коричневый лак. Черная краска позема в иконе «Апостол Марк» кроме угля содержит асфальт, киноварь и белила. Лилово-черный колер в надписи буквы – это смесь коричневого лака, асфальта и белил. Черный скипетр и чернение в иконе «Богоматерь на троне» написаны углем с примесью киновари и белил. Черная надпись в иконе «Праотец Енох» – смесь угля, коричневого органического пигмента и белил. 13. Помимо перечисленных пигментных составов широко использовались красные лаки разных оттенков²².

Техника личного письма определена нами как многослойное охрение (плавь) по «холодной» санкирной подкладке. В верхних слоях охр прослеживается киноварная подрумянка. Смелым решением стало расширение палитры за счет включения в нее органических красных, малиновых, сиреневых пигментов и лаков. Слои санкирей содержат, в основном, охру и уголь (или сажу) иногда с примесью киновари. В некоторых иконах в составе санки-

_

¹⁹ «Богоматерь на троне» – лиловая тень плаща, «Воскрешение Лазаря» – лилово-коричневый хитон Христа, «Пророк Наум» – малиновый контур.

²⁰ Такие смеси обнаружены в пробелах на иконах «Встреча с самарянкой», «Исцеление слепого», «Пророк Наум», «Пророк Елисей», «Апостол Марк», «Пророк Захария», «Богоматерь на троне», «Праотец Енох».

²¹ Данные получены по составу образцов икон «Встреча с самарянкой», «Пророк Захария», «Архангел Гавриил».

²² «Богоотец Иоаким» – темно-вишневый лак в надписи буквы, «Богоматерь на троне» – малиновый и желтый лаки соответственно. «Вход в Иерусалим» – зеленый лак на дереве (резенат меди), сиреневый лак на горках – цветной лак, пигментированный темно-красным органическим пигментом. «Апостол Матфей» – зеленый лак (резенат меди), «Праотец Енох» – красный лак на складке плаща.

Вопросы музеологии 2/2010

рей обнаружена примесь азурита, в некоторых случаях, в сочетании с желтым лаком²³. Слои охрений содержат охру, уголь, киноварь, белила. В большинстве образцов красок личного верхними слоями являются лессировки розовым или желто-коричневым лаками на основе смоляного или масляно-смоляного связующего²⁴. Большую роль в иконописи исследованных икон играют металлизированные покрытия. Авторское золото, к сожалению, сохранилось фрагментарно. По большей части дошедшая до нас позолота — это реставрационное сусальное золото, положенное на тонированные подложки, состоящие из белил с примесью киновари, охры или органических красных пигментов на клеевом связующем. В авторском золочении обнаружено использование т.н. «двойников»²⁵. Данные инструментального анализа дополнили исследование образцов на оптических микроскопах МБС и МИН.

3. Результаты исследования образцов красочного слоя позволили детально восстановить технику работы выдающихся царских мастеров XVII в. и методически последовательно выстроить систему документального²⁶ копирования живописи. Не секрет, что многообразие подходов и технико-технологических методик²⁷ предполагает использование любых (в том числе современных синтетических) материалов. В этом случае целью копирования становится не изучение, а только внешнее воспроизведение т.н. «подобия», что со временем становится непреодолимым препятствием для идентификации подлинника. Поэтому современная методология копирования была разработана в системе комплексного изучения памятников, в основе которой лежит исполнение копии как документально точный труд в объеме искусствоведческого исследования. Изучение иконографии, источников, трактатов по технике живописи XVII в., исследование авторской манеры письма, подбор идентичных подлиннику материалов - вся эта работа, с одной стороны, сформировала самый широкий подход к изучению живописи, с другой стороны, выявила специфику каждого конкретного памятника, его уникальность и значимость. Подлинное художественное произведение в этом случае явилось объектом исследования, а обязательным условием стало предварииконографическое, физико-химическое, тельное источниковедческое, технологическое исследование памятника с целью выявления его специфики. Работа над копиями на всех этапах выполнялась в материале и технике, идентичных авторским. Наибольшую трудность представляло воспроизведение малоизученной технологии смешанной палитры, где нижние слои писались многослойной яичной темперой, а верхние – цветными лаками, приготовленными на смоляном и масляно-смоляном связующем. При восстановлении авторского рисунка и красочного слоя должны были учитываться последующие реставрационные вмешательства²⁸, а также результат естественного старения живописи. Так, в

2

²³ «Пророк Исайя», «Пророк Захария», «Богоотец Иоаким».

²⁴ Трудно однозначно ответить, есть ли в лессировках авторские лаки, по-видимому, чаше всего эти слои являются результатом реставрационных вмешательств.

²⁵ В нижнем слое двойника использовалось серебро, в верхнем – тонкое сусальное золото высокой пробы.

²⁶ Понятие *живописи* как *документа* встречается, в частности, у П. Кореманса, который отстаивает приоритет документально-исторической составляющей над художественной ценностью памятника. См.: *Coremans P.* The Conservation of Painting // Museums Journal. 1961. № 2. Р. 109.

²⁷ Список, репродукция, имитация, художественная копия, копия в аутентичной технике, facsimile, копияреконструкция и другие.

²⁸ Последняя реставрация проводилась в 1950-е гг.

иконе «Богоматерь на троне» сохранилось около десяти разновременных красочных слоев, включая тонировки красками с индиго. Слои укрепления остались и на иконе «Пророк Захария», в верхнем слое заметны поновительские белила снежно-белого цвета, которые отличаются от авторских отсутствием примесей. В образце было обнаружено позднее золочение и зеленый в разбеле — пропись берлинской лазурью. При исследовании авторских красочных слоев других икон встречались как слои прописей, так и тонировки.

Таким образом, опыт научного сотрудничества музея и высшей школы показал, что современный подход к комплексному исследованию исторической живописи не может ограничиваться стилистическим анализом, который должен быть признан сегодня недостаточным и дополнен. Лучшим решением видится максимальное привлечение результатов научных исследований, прежде всего – технико-технологических.