

УДК 069.4(47+57-25):53+54

*Л. А. Корнюкова, В. Н. Ярош***К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ИКОНОСТАСА ЮЖНОГО ПРИДЕЛА ЦЕРКВИ ТРОИЦЫ В НИКИТНИКАХ: Физико-химический анализ в исследовании художественных особенностей памятника**

Каменный храм во имя Живоначальной Троицы в Москве, в древнем торговом центре Китай-город построен в 1634 г. Заказчиком строительства храма и его убранства был московский гость, богатый и успешный ярославский купец Григорий Леонтьевич Никитников – владелец торгов и промыслов на всем волжском пути. Храм являлся домовым, рядом с ним находился жилой дом, а в подклете – спальня купеческого рода Никитниковых. Место для своей церкви Григорий Никитников выбрал в той части Китай-города, где когда-то стояла деревянная церковь «Никиты-мученика на Глинищах». Эта церковь сгорела, но сохранилась местная храмовая икона 1579 г. с изображением мученика Никиты в воинском одеянии и 14 клеймами его жития. Эту икону Г. Л. Никитников перенес во вновь построенную церковь и Никите-мученику посвятил престол в южном приделе храма, названном Никитским<sup>1</sup>. В Никитском приделе сохранился небольшой пятирусный иконостас тябловой конструкции.

Несмотря на описание и публикацию южного иконостаса в монографии Е. С. Овчинниковой, его атрибуция остается неопределенной<sup>2</sup>.

Центральный иконостас, за исключением икон местного ряда, имеет верхнюю косвенную дату – до 1651 г., которая определяется согласно тексту завещания Г. Л. Никитникова<sup>3</sup>. Следующая точная дата, которую можно считать вехой в украшении этого знаменитого памятника, находится в храмоздательной летописи, расположенной по периметру центрального четверика храма: «Лета 7161 при державе благоверного и христоролюбивого Государя, Царя и Великого Князя Алексея Михайловича всея Руси, в осьмое лето благочестивыя державы Царства его, совершена и подписана бысть церковь во имя Святыя

<sup>1</sup> См.: Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 5-9.

<sup>2</sup> Описывая иконы, Д. К. Трнев относил их к «так называемым Строгановским письмам», но замечал в них «влияние образцов западной живописи, соединение западных стилей с русским». См.: Трнев Д. К. Памятники Древне-Русского искусства церкви Грузинской Богоматери в Москве. М., 1903. С. 14-15, илл. 37-45. Е. С. Овчинникова считает, что весь иконостас исполнен при жизни Григория Никитникова, т.е. до 1651 г. Основанием для такой датировки она выдвигает надпись оборота «одной из чиновых икон: Моление гостя Григория Леонтьева сына Никитникова да внука его Бориса Андреева сына Никитникова». См.: Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. С. 147, илл. на с. 148, 149, 151. Следует отметить, что указанной надписи ни на одном из оборотов икон не обнаружено.

<sup>3</sup> Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. М., 1873. Кн. IV. С. 57.

Живоначальные Троицы иждивением гостя Георгия Леоньева сына Никитникова и сына его Андрея и внука Бориса»<sup>4</sup>. Эта буквенная дата представленная в летописи без указания месяца, автоматически переведена, учитывая летний сезон работ в храме, на 1653 г.<sup>5</sup> Концепция Е. С. Овчинниковой очень убедительна: подготовительные работы были начаты в 1652, а в 1653 г. завершены. В этот период «художественные силы из разных городов» были вызваны в Москву для предполагаемой росписи Архангельского собора в Кремле. Но «работы не налаживались», и этих, «лучших иконников страны», внуки пригласили к себе «осуществить данное дедом распоряжение». Таким образом, установилась традиция считать авторов подписных икон «Благовещение с акафистом» и «Сошествия святого Духа» – Симона Ушакова, Якова Казанца, Григория Кондратьева и Иосифа Владимировича участниками комплекса росписей<sup>6</sup>. Не вступая в полемику, которая касается серьезной темы, нам хотелось бы сделать акцент на неточности перевода даты 7161, как 1653. Представляется, что работы могли продолжаться в течение лета и завершиться в сентябре-октябре, тогда дата в летописи, согласно сентябрьскому летоисчислению, читается как 1652 г. Это подтверждается уточнением в летописи: «церковь подписана в *осьмой*» год царствования Алексея Михайловича, как известно, правившего с 1645 г. Восьмой год царствования может быть только 1652 г. Кроме того, нельзя забывать, что в летописи не упоминается правящий в данное время иерарх, следовательно это был год смены патриаршего правления. Время пустующей архиерейской кафедры, т.е. после смерти Иосифа (15/28 апреля 1652 г.) и до того момента, когда на кафедру вступил патриарх Никон (25 июля/ 07 августа 1652 г.) приходилось на лето, время исполнения росписей. Информация, содержащаяся в летописи, в данном случае не исчерпывается указанием времени и фигурантов дела. Обращает на себя внимание то, что имя основного храмоздателя здесь обозначено как «Георгий», а не «Григорий», каким обычно московский гость скреплял документы<sup>7</sup>. Имя «Григорий» также стоит на вкладной надписи, вычеканенной на колоколе 1649 г., отлитом Иоганном Фальком при жизни вкладчика<sup>8</sup>. В настенной летописи упомянуты два имени уже умерших к тому времени храмоздателей: Григория Никитникова (умер в 1651 г.) и его сына Андрея (умер в 1648 г.) и соб-

<sup>4</sup> Трнев Д. К. Памятники Древне-Русского искусства С. 8.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. С.131-133. Эта точка зрения поддерживается и другими исследователями. См.: Михайловский В. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л., 1941. С. 99; Бекенева Н. Г. Симон Ушаков. Л., 1984. С. 16. Атрибуция вызывала сомнение у специалистов: «достоверно не известны имена мастеров, расписавших церковь <...> подписные иконы по своим стилистическим признакам решительно не подходят под живопись». См.: Данилова И. Е., Мнева Н. Е. Живопись XVII века // История русского искусства. М., 1959. Т. IV. С. 367. Анализируя стилистические признаки настенной живописи, С. С. Чураков и В. Г. Брюсова приписывают авторство некоторых композиций Василию Ильину Запокровскому и Гурию Никитину. См.: Чураков С. С. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках? // Декоративное искусство. 1967. № 7. С. 132; Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 32.

<sup>7</sup> Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. С. 10.

<sup>8</sup> Кирюхина В. А. Государев колокольный мастер Иван Фальк – создатель колокола церкви Святой Троицы в Никитниках // Филиал Государственного Исторического Музея «Церковь Святой Троицы в Никитниках». Иконы и колокола Святой Троицы в Никитниках. М., 1998. С. 67.

ственно плательщика работы – внука первого и сына второго – Бориса Андреевича Никитникова. Зато в завещании Г. Л. Никитникова, написанном им в 1651 г., перед самой своей кончиной, он также подписывается как Георгий. Из этого следует, что Григорий Никитников, согласно обычаю, уже на смертном одре, в конце свой жизни, принял схиму с изменением имени. Можно сделать вывод, что работы по отделке храма, завещанные родоначальником семьи и храмоздателем, выполнялись внуком Б. А. Никитниковым, сразу после смерти деда – с конца 1651 г., и были завершены в конце следующего (сентябре – октябре) 1652 г.<sup>9</sup> Обращаясь к исследованию южного Никитского иконостаса церкви, мы также можем заметить важные хронологические вехи. Атрибуция иконы Богоматери Благодатное Небо 1640-ми гг. сохраняет в трудах исследователей первую атрибуцию Е. С. Овчинниковой<sup>10</sup>. Ее стиль корреспондируется с письмом устюжских мастеров, строгановских писем. Верхнее поле, на котором дано название образа, частично срезано в связи с переделкой нижнего местного ряда иконостаса и помещением иконы в раму. Но по сохранившимся фрагментам букв текст читается как «Образ Что Тя наречем о Обрадованная» – начальные слова молитвословия, называемого «Богородична первого часа», входящего в первую службу дня. Содержание иконы представляет важную символическую часть всего комплекса церкви, посвященной святой Троице<sup>11</sup>. Для нас важно то, что харизма «обрадованная» была на поместных соборах 1653 – 1654 гг. официально заменена на «благодатная». Подготовку к собору с рассылкой писем об обрядовых изменениях патриарх Никон начал с 1653 г. и эти даты – 1653 – 1654 гг. – являются верхней временной границей создания памятника. При наличии припадающих к ногам Богоматери преподобных Григория Хозевита и Андрея Критского, святых, соименных умершим храмоздателям Григорию и Андрею, позволяет считать нижней датой создания иконы 1651 г., год смерти храмоздателя. Это наводит на мысль, что икона в честь поминовения уже умерших деда и отца была создана вместе со всем иконостасом Никитского придела и соотносится вместе с ним с датой 1652 г., указанной в летописи. Об этом свидетельствуют следующие факты: отсутствие живописи на месте крепления тябел иконостаса к стене, т.е. для иконостаса было уже определено место во время росписей на стенах. О том, что перед нами единый комплекс, свидетельствует полное совпадение материальных признаков: основа, состоящая из липовых досок, и липовые

<sup>9</sup> Производственные отношения с иконописцами из провинции хорошо сформулированы в царской грамоте 1653 г.: «по нашему де указу высылают их с Костромы воеводы к нам к Москве по всягоды к нашим иконным и стенным делом <...> а как де отделав наши дела, приезжают к зиме на Кострому». Цит. по: *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи // *Временник Императорского Московского общества истории и древностей Российских.* М., 1850. № 7. С. 15.

<sup>10</sup> Богоматерь «Благодатное небо» исследовательница «по стилю» относит к 40-м гг. XVII в., по ее мнению, эта икона «еще в значительной степени связана с традициями "строгановской" школы», она считает икону, «одной из первых патрональных икон, исполненных при жизни Никитникова и его сына (до 1648 г.)». См.: *Овчинникова Е. С.* Церковь Троицы в Никитниках. С. 150, илл. на с. 152, 153.

<sup>11</sup> «Что Тя наречем, о, Благодатная? Небо, яко возсиялаеси Солнце Правды? Рай, яковозрастила еси Царя Нетления? Деву, яко пребыла еси нетленная? Чистую Матерь, яко имелаеси на руку ея Всех Бога? Того молим спастися душам нашим». Служба Первого часа, на котором звучит Богородичен, является первой службой дня. См. описание иконографии: *София премудрость Божия.* Каталог выставки. М., 2000. № 140 (экспликация О. Б. Кузнецовой).

шпонки на иконе Богородицы того же профиля, что и на всем иконостасе. Рентгенограммы, снятые с образа Богородицы «Благодатное Небо», «Христос» и «Богородицы на престоле» сохраняют одну манеру наложения плавей и распределения белил.

Можно предположить, что иконостас выполнялся теми же мастерами, что и росписи стен храма<sup>12</sup>. Это является самостоятельной темой исследования, но нельзя не заметить иконографические повторы композиций и отдельных деталей в изображении сюжетов праздников в стенописи и на иконах («Распятие», «Христос и Самарянка», «Вознесение», «Сошествие Святого Духа»). Обращает на себя внимание стилистическое и композиционное сходство на фресках храма и иконах Никитского иконостаса – в изображении и моделировке складок легкой шелковой одежды персонажей, в форме и характере пробелов на складках одежд, в контрастной моделировке ликов, мягкой пластике фигур, типов лиц с острыми носами, в характере пышных причесок. Повторяются архитектурные штаффажи в виде башенок, ступенчатых зиккуратов и высоких щипцовых крыш и т.д. Немного удлиненные силуэты фигур,двигающихся мерным шагом к центру иконостаса, отличаются безупречной точностью рисунка, создающего впечатление непрерывной линии, и свидетельствуют о высоком мастерстве рисовальщика монументалиста. На ликах читается легкая улыбка, но ей сопутствует строгость нахмуренных бровей и пристальный взгляд. Иконописцам удалось создать благородные, царственные образы святых, передавая плавные жесты их рук, неспешный шаг и движения легких полупрозрачных шелковых тканей. Присутствует некоторое искажение в пропорциях: фигуры большеголовые, ступни ног несколько преувеличены в размерах. Это объясняется традиционным представлением монументальной декорации интерьера: придел очень маленький и приземистые фигуры в высоком иконостасе приобретают устойчивость.

Иконографический извод сюжетов восходит, по определению И. Л. Бусевой-Давыдовой, к Библии Бортха-Пискатора, изданной в 1639 г.<sup>13</sup> Исследователи отмечают, что для выполнения больших работ собирались (подчас принудительно) артели иконописцев. Такие объединения не оставались формальными, в них складывалась художественная среда, в которой не только оттачивалось ремесло и технологические навыки, но интенсивно шло поступательное развитие художественного и иконографического мышления<sup>14</sup>. Графическим материалом Библии Бортха-Пискатора пользовались команды ярославских и костромских иконописцев и, в частности, артели, возглавляемые Василием Ильиным Запокровским, а затем его учеником Гурием Никитиным. Точные иконографические повторы сюжетов праздничного ряда мы видим во фресках церкви Ильи Пророка в Ярославле и Троицкого собора Ипатьевского монастыря.

<sup>12</sup> Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. С. 147.

<sup>13</sup> Бусева-Давыдова И. Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. М., 1992 С. 192-193.

<sup>14</sup> Это логичное предположение высказано и убедительно доказано Е. Я. Осташенко при анализе иконографической программы иконостаса Успенского собора Московского Кремля, см.: Осташенко Е. Я. Главный иконостас Успенского собора Московского Кремля // Художественные памятники Московского Кремля. М., 2003. С. 7.

В иконостасе южного придела обращает на себя внимание также и необычный иконографический подбор праотческого и пророческого рядов иконостаса, имеющих свою стройную тематическую структуру. Четко прослеживается тема «родословия», что обусловлено патрональным именем Никитского придела, посвященного основателю рода храмоздателя, а также размещением придела над родовой усыпальницей. В праотческом ряду находятся уникальные изображения десяти праотцев, восходящих к родословной Иисуса Христа: Енос, Каинам, Малелеил, Иаред, Енох, Мафусаил, Ной, Сим(?)<sup>15</sup>, Арфаксад, Авраам (Лк. 3: 34, 36, 37, 38). В пророческом ряду предстоят Богоматери на престоле первые новозаветные пророки: Симеон Богоприимец, Захария, а также родители Марии, Иоаким и Анна. Здесь же есть большие пророки – Исайя и Иезекииль, и малые – Аввакум, Софония, Наум. Среди пророков присутствует пророк Елисей, ветхозаветный прообраз Иоанна Предтечи. Надо отметить, что такие редкие изображения, как Симеон Богоприимец и Захария, отец Иоанна Предтечи, – встречаются в костромских храмах: в церкви Воскресения на Дебре и Троицком соборе Ипатьевского монастыря. Другая тема – эсхатологическая, выражена в необычном подборе праздников, совмещающих иллюстрации сюжетов Постной и Цветной Триодей: «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Сошествие во ад», «Уверение Фомы», «Мироносицы», «Исцеление расслабленного», «Исцеление слепого», «Христос и Самарянка», «Преполовление», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа». Эта тема поддерживается текстом Евангелия в руках Спасителя в силах в среднике деисусного ряда (Мф. 25: 34-37), а также раскрывается в сюжетах настенных росписей, посвященных крестному пути апостольской проповеди: «Побиение камнями архидиакона Стефана», казни апостолов Петра и Павла. Таким образом, анализ иконографического подбора сюжетов позволяет предположить, что артель, выполнявшая фрески и иконы южного придела, возглавлялась костромским мастером<sup>16</sup>. 1640 – 1650-е гг. были временем расцвета творчества Василия Ильина Запокровского, работавшего в Костроме, Звенигороде, Москве, Калязине<sup>17</sup>. Работе его артели приписывают также росписи паперти Крестовоздвиженского собора Борисоглебска (теперь – Тугаева)<sup>18</sup>. Следующим заказом, где он участвовал как кормовой иконописец в составе огромной артели мастеров Ярославля, Костромы, Осташкова были работы над главным иконостасом Московского Кремля, время работы над которым известно до месяца: после марта 1653 – до января 1654 гг.<sup>19</sup>, как раз тот период, который прочитывался в храмоздательной летописи церкви Троицы. Нельзя не отметить такую косвенную деталь, как иконографический повтор образов «Благодатное Небо» и «Богоматерь на престоле» на

<sup>15</sup> Имена двух праотцев, Ноя и Иосифа, написаны на вставках нового левкаса. Если присутствие праотца Ноя соответствует тематическому содержанию чина и иконографии святого, то изображение Иосифа Прекрасного совершенно не соответствует иконографическому типу здесь именованному. Иосиф изображается юным в царских одеждах, без бороды. Здесь святой представлен с длинными локонами и бородой. Предположительно это может быть Ной, а изображенный праотец с именем Ноя, его сын – Сим. Возможны другие варианты.

<sup>16</sup> Чураков С. С. Кто автор росписей церкви Трицы в Никитниках // Декоративное искусство. 1967. № 7. С. 131-135.

<sup>17</sup> Кочетков И. А. Словарь русских иконописцев XI – XVII веков. М., 2009. С. 226-227.

<sup>18</sup> Горстка А. Н., Ерохин В. И. Романов-Борисоглебск (Тугаев). Тула, 2010. С. 23-24.

<sup>19</sup> Осташенко Е. Я. Главный иконостас Успенского собора ... С. 5-7, прим.7 на с. 35.

среднике пророческого ряда в прорисях романовского иконописца конца XVIII в. Василия Архиповского (Гутаев), собиравшего иконные образцы с известных памятников ярославских и костромских мастеров<sup>20</sup>. Росписи Крестовоздвиженского собора выполнялись в 1650 – 1651 гг. артелью костромских мастеров, возглавляемой Василием Ильиным. Считается, что работа была прервана из-за вызова мастеров в Москву в 1652 г., а затем, значительно позже, завершена в 1670-е гг. артелью ярославских иконописцев. Причина вызова мастеров неизвестна. Возможно, это был царский созыв на работы в Кремле, но нельзя исключить, что это мог быть богатый денежный заказ внука ярославского купца – Б. А. Никитникова. В настоящий момент, не располагая точными архивными данными, мы можем предложить данную атрибуцию лишь как гипотезу или скорее преамбулу фундаментального изучения стиля мастеров, создавших уникальный, по существу, эталонный памятник середины XVII в. – церковь Троицы в Никитниках.

Одной из важнейших составляющих атрибуции памятника, является изучение его колорита. Проведенное исследование позволило определить такие важные характеристики иконописи, как набор пигментов, состав и цветовые соотношения основных колеров, которыми пользовались мастера. К сожалению, подобных исследований по памятникам иконописи XVII в. проводилось не слишком много, поэтому сравнительный ряд на данный момент является далеко не полным. Тем более, исследование технологии создания икон Никитского придела, как эталонного памятника XVII в., мы рассматривали как важную составляющую атрибуционной работы.

Отличительным признаком иконописи Никитского придела является изысканный, гармоничный розово-золотистый колорит икон. С помощью химических исследований нам хотелось узнать секреты мастерства иконописцев, понять, что определяет тональность и прозрачность цвета живописи. Представляло интерес узнать палитру художников иконописцев, определить, по возможности, их почерковые приемы, выраженные в особенных, характерных только для этих икон красочных смесях и оттенках красок.

Проведенный Л. А. Корнюковой историко-искусствоведческий анализ иконописи южного иконостаса давал основание для поиска и выявления авторских приемов не только в стиле, но и в технике и технологии создания икон. Такие технико-технологические особенности могли быть выявлены с помощью комплекса физико-химических методов изучения иконописи.

Предметами нашего исследования были 19 икон: две иконы из праотеческого ряда (праотцы Иессей и Енох), шесть икон, включая средник, из пророческого ряда (пророки Симеон, Иоаким, Исая, Наум, Симеон, Богоматерь на престоле), семь праздников («Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Уверение Фомы», «Христос и Самарянка», «Исцеление слепого», «Сошествие Св. Духа»), четыре иконы из деисусного ряда (апостолы Марк, Матфей, Иоанн Предтеча, Архангел Гавриил).

<sup>20</sup> Морозова З. П. Иконописцы Романова-Борисоглебска. Иконные образцы XVII – начала XIX века из собрания ГИМ. М., 2011. Илл. 67, 69.

Для проведения исследования технологии иконописи были изъяты образцы левкасов, красочных слоев, лаков и металлизированных покрытий – серебра, золота, которыми щедро декорированы иконы. Образцы включали живопись личного и доличного, пробы с изображений пейзажей, архитектуры, фонов, грунты, лаки, а также металлизированные покрытия и подложки под них.

Вначале иконы обследовали в условиях музея и осуществляли отбор проб для лабораторного анализа. Анализ образцов живописи проводили по отработанной нами ранее методике<sup>21</sup>, которая включала микрохимический и петрографический анализы, оптическую и сканирующую электронную микроскопию, рентгеноспектральный анализ<sup>22</sup>. В результате проведенной работы было выяснено, что левкас на всех иконах клеемеловой, его поверхность тщательно выровнена и шлифована. Иконы написаны в технике темперной живописи (яичная темпера).

Иконописцы охотно и умело использовали листовое золото, серебро или двойник (скованные вместе листочки серебра и золота) в иконописном декоре, авторское золото сохранилось лишь фрагментарно на некоторых иконах. В большинстве случаев дошедшие до нас металлизированные покрытия в иконописи – реставрационные, но иногда удавалось увидеть фрагменты авторского золочения, например, в иконе «Пророк Захария» обнаружены остатки двойника, который был перекрыт белилами, охрой и еще раз позолочен; там же сохранился фрагмент авторского золота, тонированного малиновым лаком.

В результате исследований было установлено, что листочки золота и серебра в иконах накладывали на тонкие, толщиной 10 – 15 мкм, подложки красноватого цвета, которые придавали металлу теплый оттенок. В составе подготовок под золото обнаружены пигменты мелкого помола: киноварь, охра, органический красный пигмент или цветной лак (малиновый, розовый). Эта технология золочения была новой для середины XVII в., традиционно в русских иконах золото накладывали по слою красного полимента, содержащего болус.

В иконописи широко использованы и традиционные технологии декорирования, например, тонирование металла цветными лаками (желтыми, розовыми, малиновыми), прием, который встречается в русских иконах, начиная с XVI в. Примером такой технологии иконописи может служить икона «Рождество Богоматери» первой половины XVII в. из собрания Большого Кремлевского дворца<sup>23</sup>, а также другие иконы, написанные царскими изографами.

<sup>21</sup> *Ярош В. Н.* Естественнаучные исследования материалов и техники живописи икон-таблеток из собрания ГИМ // Экспертиза объектов культурного наследия. М., 2009. Вып. 1. Темпера и масляная живопись. С. 217-232.

<sup>22</sup> Анализ проведен сотрудником Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева Л. О. Магазиной.

<sup>23</sup> *Ярош В. Н.* Отчет по исследованию технологии живописи иконы «Рождество Богоматери», первая половина XVII в., Большой Кремлевский Дворец, инв. № Ж – 1584. М., Отдел научной реставрации и консервации памятников Музеев Кремля, 2009. В отчете приведены данные о составе 30 образцов живописи со средника и клейм иконы. Показано, что основой цветных лаков по серебру на иконе являются низкоплавкие смолы, имеющие природную желтую окраску, например, шеллак. Розовый, малиновый и вишневый оттенки цвета лакам придают специально введенные в них природные красители растительного и животного происхождения.

Большинство красок в иконах представляет собой смеси основных хроматических пигментов с примесями пигментов дополнительных цветов.

Основными пигментами зеленых красок в иконах являются глауконит и азурит. Глауконит найден в изображениях поземов и одежд икон пророческого ряда, а также в изображениях горок и архитектуры икон праздничного ряда. Многие краски в изображении одежд персонажей составлены комбинацией синего пигмента – азурита с охрой и углем, глауконит встречается реже. Разные соотношения этих пигментов в составе красок давали иконописцам разные оттенки цвета. Оливковые оттенки красок получены путем соединения охры с углем.

У евангелиста Марка, Иоанна Предтечи, пророка Исайи, как и у праотцев Иоакима и Иисея, – краски в изображениях плащей близки по составу и содержат азурит, охру, уголь с примесью киновари и белил. Но есть и отличия в составе красок, что сказывается на цветовом тоне. Например, при составлении колера в изображении плаща Иоанна Предтечи взято больше охры, чем азурита. А у пророка Исайи в изображении плаща используется азурит без добавок охры и киновари. Азурит с примесью желтого органического пигмента – на хитоне Богоматери («Богоматерь на престоле») и эфодее пророка Захарии. Азурит, важная составляющая в пигментном составе колеров одежд, присутствует иногда в личном – в составе санкиря.

Удивительно разнообразно составлены колеры красного цвета различных оттенков: алые, розовые, лиловые, вишневые, малиновые. Основу красных красок составляет природная киноварь отличного качества интенсивного малиново-красного или алого цветов. Розовые и алые колеры в иконах «Уверение Фомы» «Исцеление слепого», «Пророк Захария» – это разбеленная киноварь.

Лиловые колеры состоят из смеси киновари, органического красного пигмента и угля. Такая смесь обнаруживается на иконах «Воскрешение Лазаря», «Распятие», «Пророк Захария». В составе лиловой краски иногда встречается примесь азурита и лессировки си-ринево-розовым лаком.

Вишневый мафорий в иконах «Жены-мироносицы» и «Богоматерь на троне» написан гематитом, в первом случае – с добавкой угля.

Для составления малинового колера в краску обязательно добавляли органический малиновый пигмент или лак (иконы «Уверение Фомы», «Пророк Наум»).

Органический красный пигмент в составе малиновых и лиловых красок играет роль основного носителя цвета, он обнаружен в иконах «Богоматерь на троне» – лиловая тень плаща, «Воскрешение Лазаря», – лилово-коричневый хитон Христа, «Пророк Наум», – малиновый контур.

Оттенки желтых красок в исследованных иконах варьируются от 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 иконах «Пророк Наум», «Архангел Гавриил», – разделка долматика и испод плаща, где наряду с охрой есть киноварь и розовый органический пигмент и лак. Киноварь,



введенная в желтые краски, придавала желтой охре оттенки розового или оранжевого цвета. Добавление в состав желтых и красных красок цветных органических пигментов (розовых, оранжевых, красных, малиновых) сообщало краскам новые, дополнительные цветовые оттенки.

Разбеливающим пигментом красок являются свинцовые белила – искусственно приготовленный пигмент тонкого помола, хорошо кроющийся в составе темперных красок. Во всех образцах белил обнаружены незначительные примеси хроматических пигментов – киновари, органического красного пигмента, угля, охры или цветных лаков, которые 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.

Техника исполнения личного письма, в общем, традиционна: слои телесных красок (охрения) положены по санкирной подготовке зеленоватого цвета. Санкири темно-зеленого цвета оставлены открытыми в тенях, где они играют роль теневого колера. Охрение представляет собой тонкие, сплавленные слои охристых красок с большим количеством белил в светах. В слои охрения вплавлены розовые подрумянки. Санкири содержат охру с примесью угля, а иногда и киновари. В некоторых случаях в составе санкирей обнаружены примеси азурита или глауконита.

Проведенные исследования помогли выявить некоторые приемы составления красочных смесей и понять живописную технику иконописцев.

Основные пигменты в красочных смесях икон южного иконостаса – это традиционные в иконописи минеральные пигменты: охры, глауконит, азурит, киноварь, гематит. Все пигменты отличного качества и цветовых характеристик. Фракции крупных частиц пигментов давали наиболее интенсивные цвета, которые мы видим в изображении одежд и архитектуры, в разбеле эти пигменты давали чистые розовые, светло-зеленые и голубые оттенки красок.

Особенностью этого памятника также является широкое использование пигментов искусственного приготовления, органических пигментов красного и зеленого цвета, а также цветных лаков. Комбинации соотношений компонентов смесевых красок давали мастерам безграничные возможности по варьированию цвета и тона колеров.

Следует отметить, что оттенки фонов и поземов являются важной частью художественного решения всего ансамбля икон в целом. Они повторяются на иконах одного чина, но немного разнятся в соседних рядах по оттенкам цвета и составу красок. Например, зеленовато-желтый фон на иконах праотеческого ряда содержит охру, глауконит, азурит и белила, а зеленовато-охристый с теплым оттенком фон на иконах деисусного чина – охру и уголь с примесью красного органического пигмента (наиболее полно сохранился на иконе «Архангел Гавриил»).

Обычно вопросами приготовления колеров для икон занимались в артели опытные мастера, имевшие знания и практические навыки по составлению красочных смесей, в которых небольшое число основных минеральных пигментов сочеталось с органическими

пигментами и лаками. Некоторые секреты технологического мастерства иконописцев помогли открыть тщательное наблюдение самой живописи «in situ», а также физико-химический анализ образцов живописи.

Более подробно результаты естественнонаучных исследований изложены в нашем отчете<sup>24</sup>, кроме того, они использовались художниками-копиистами в их работе<sup>25</sup>.

Таким образом, проведенные технологические исследования иконописи показали, что палитра и набор пигментов в исследованных иконах близки и соответствует художественным традициям XVII в.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Отчет по договорной работе № 18 НП-09. Техничко-технологическое исследование живописи 22 икон Никитского придела ц. Троицы в Никитниках. Заказчик – Федеральное государственное учреждение культуры Государственный Исторический музей. Руководитель работы – заведующая сектором, к.х.н. В. Н. Ярош. Москва. Институт Наследия, 2009.

<sup>25</sup> *Ярош В. Н., Колюкова Л. А., Воскресенская Н. А.* Естественнонаучные исследования и копирование икон Южного иконостаса церкви Троицы в Никитниках // Материалы XVI конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства». Государственная Третьяковская галерея – Объединение Магnum Ars. 17 – 19 ноября 2010 г. (В печати).

<sup>26</sup> *Наумова М. М.* Техника средневековой живописи. Современные представления по результатам исследования. М., 1999. С. 38.