

## ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ИНТЕРЬЕРНЫХ РОСПИСЕЙ КРЕСТЬЯНСКИХ ДОМОВ РУССКОГО СЕВЕРА

*М. Д. Урюпина*

Проблемы, затронутые в статье, связаны как с реставрационной практикой, так и экспедиционной и научно-исследовательской деятельностью. Они касаются такого яркого, широко распространенного когда-то художественного явления, как интерьерные росписи крестьянских домов на Русском Севере.

Собрание Русского музея в конце 1980-х годов пополнилось образцами этого вида росписи, приобретенными во время работы экспедиций на Северной Двине и ее притоках – реках Устье и Верхней Уфтьюге<sup>1</sup>. Сохранность части экспонатов требовала реставрационного вмешательства: на одних вещах необходимо было удалить очень плотные поверхностные загрязнения; на других – авторские росписи скрывались под грубыми поздними поновлениями. Реже возникала необходимость укрепления красочного слоя, но имелись обширные утраты и потертости росписи до деревянной основы.

При разработке реставрационной методики выяснилось, что в специальной литературе, посвященной вопросам реставрации, практически нет сведений о технологии этого вида росписи. Для выбора оптимальной методики в работе с конкретными экспонатами были проведены предварительные исследования. Сначала под микроскопом изучено состояние грунтовых покрытий, их связь с красочным слоем, плотность и характер его нанесения. Затем выполнены микрохимические исследования по составу связующих в грунтах и красочном слое<sup>2</sup>. Их результаты позволили выявить разнообразие приемов в технологии росписей. Сопоставление полученных данных с рецептурой, сохранившейся в различных старинных наставлениях и сборниках, свидетельствовало о хорошем знании мастерами-красильщиками теории и традиций ремесла в росписи по дереву<sup>3</sup>. Среди многочисленных разрозненных рецептов точно выбрать те из них, которыми пользовались при росписи крестьянских домов, помог цикл рассказов „Изящные мастера“ Бориса Шергина<sup>4</sup>. Писатель, сам художник по образованию, хорошо знал профессиональные проблемы и жизнь архангелогородских мастеров рубежа XIX–XX веков<sup>5</sup>.

До сих пор широко бытует расхожая фраза об использовании народными мастерами в работе материалов, „что были под рукой“. Довольно часто она ассоциируется с мнением, что эти мастера занимались росписью без особых знаний технологии. Специалисты воспринимают ее как умение самостоятельно изготавливать краски из местных минералов и натуральных органических красителей<sup>6</sup>. Фабричные краски использовались ограниченно, и это не случайно: ведь свойства красок меняются даже от способа обработки сырья. Так, наибольшую прочность имеют краски, полученные

сухим способом<sup>7</sup>. Проблемам качества, прочности и долговечности росписей Б. Шергин уделяет много внимания<sup>8</sup>. Для подтверждения возникших предположений о существовании определенной системы в технологии интерьерных росписей, были дополнительно исследованы росписи с хорошей сохранностью и поступившие в коллекцию из того же региона.

Однако только химических исследований оказалось недостаточно, чтобы рассматривать проблемы, связанные с традициями в технологии росписей интерьеров. Были привлечены дополнительные источники изучения, относящиеся к истории развития „малярного дела“ в России. До сих пор научных публикаций по этому виду росписи не так много, чтобы считать их достаточно исследованными. В опубликованных работах разных лет В. М. Василенко, А. К. Чекалова, Н. В. Тарановской, В. М. Вишневецкой, В. Т. Шмаковой, В. А. Бардулина, М. И. Мильчика и других авторов можно найти сведения о стилистических особенностях декоративной росписи в наиболее крупных центрах, где существовали „отхожие промыслы“ красильного дела, узнать о творчестве отдельных мастеров или истории создания конкретного интерьера<sup>9</sup>. Еще одним из источников изучения технологии стали воспоминания пожилых жителей деревень, помогающие уточнить те или иные особенности приемов, которыми пользовались мастера в работе над росписью.

Привлечение сведений из разных источников в процессе работы с экспонатами позволило сделать вывод, что мастера, расписывая интерьеры, одновременно с художественными, решали и практические проблемы. Используя определенные технологии, они создавали росписи, которые не меняли с течением времени колорит и прочность, а были идеально приспособлены к условиям крестьянского быта и соответствовали понятиям заказчиков о красоте.

Впервые в начале XX столетия в художественных кругах, увлеченных старым русским искусством, появились восторженные отзывы о достоинствах крестьянского жилья. Так, на IV съезде русских зодчих В. Д. Милеев говорил: „Старинная крестьянская изба Русского Севера – как здесь все цельно, просто <...> высокохудожественно и стильно красиво“<sup>10</sup>. В это же время среди художников стали популярными путешествия по провинциям. К примеру, И. Я. Билибин совершал целевые поездки по северным губерниям, обследуя архитектурные памятники и собирая образцы изделий народных мастеров<sup>11</sup>. Итоги экспедиций нашли свое отражение в двух статьях, где художник эмоционально и образно характеризует произведения народного искусства<sup>12</sup>. К сожалению, никто из художников, восторгавшихся

неизменной яркостью колорита многочисленных росписей в домах крестьян, не обратил внимания на то, как конкретно добивались этого специфического эффекта народные мастера.

С тех пор в силу объективных причин и исторических коллизий XX века, определивших развитие России к концу столетия, патриархальный уклад жизни в деревне изжил себя. Многие оказались безвозвратно утраченными, в том числе и интерьерные росписи. Уже в 1970-е годы В. А. Барадулин отмечает, что малярное ремесло прекратило существование в 1910-е годы, а небольшие коллекции воссоздают лишь отдельные черты этого вида народного искусства<sup>13</sup>.

И все-таки благодаря экспедиционной, собирательской деятельности российских музеев во многих из них постепенно сформировались коллекции росписей крестьянских домов<sup>14</sup>. Они состоят из отдельных фрагментов декоративного убранства и целых комплексов, отражающих многообразие художественных решений мастеров-красильщиков.

В истории развития „отхожих промыслов“ Вятской, Костромской, Вологодской, Архангельской и других губерний прослеживается связь с древнерусскими традициями в стилистических особенностях росписи и в умении отдельных мастеров работать в старой манере письма<sup>15</sup>. Края, где были приобретены интерьерные росписи, издавна славились своими центрами по росписи прялок, домашней утвари. Истоки традиций местных центров связаны с традициями иконописания, книжной миниатюры, стенной росписи<sup>16</sup>. В технологии этих промыслов под роспись в основном использовали левкас, что не свойственно для украшения интерьеров<sup>17</sup>.

Время создания росписей, на которых предстояли реставрационные работы, занимает период от 1892 до 1929 года. Часть из них имеет авторские подписи, свидетельствующие о работе в данном регионе как представителей „отхожих промыслов“, так и местных мастеров<sup>18</sup>. По воспоминаниям старожилов, украсить дом росписью стоило дорого, и люди копили деньги, торговались с мастерами о цене. Однако большое количество живописных интерьеров свидетельствует о материальном достатке населения края в те времена<sup>19</sup>. В среднем течении Северной Двины в домах росписью украшали голбцы, обшивки печей, полаты, напольные шкафчики-судники, посудные полки, шкафы, а также входные двери и заборки, перегородивающие помещения. Не всегда в одном доме использовали все перечисленные части декоративного убранства. Во многом выбор определяли сами хозяева, но обязательным было украшение печи, чаще всего это был голбец.

Разные типы деревянных конструкций, сделанные столярами, придавали определенную индивидуальность жилью. Соразмерность отдельных частей комплексов по отношению к пропорциям и размерам помещений свидетельствует о синтезе архитектурного ансамбля северной избы. Декоративная роспись была завершающим этапом в системе оформления крестьянского жилья.

Приобретенные в коллекцию музея интерьерные росписи отличаются по своим композиционным решениям. Круг сюжетов и орнаментальных мотивов ограничен изображением цветов, птиц и львов, но многочисленные их вариации, особенно из цветов, делают композиции разнообразными. Индивидуальный характер декоративных росписей достигался использованием различных живописных приемов и яркой колористической гаммы, в которой доминируют красный, синий, оранжевый, зеленый, белый цвета.

Росписи выполнялись в технике свободной кистевой манеры письма, что позволяло наносить краски сплошно, использовать фактурное корпусное и тонкое лессировочное письмо, сплошные заливы цветовых пятен и отдельные, для нанесения серии прерывистых мазков с неровным краем, дорабатывая форму и плотность мазка другими подсобными инструментами, формируя красочную поверхность.

Мастера „отхожих промыслов“ хорошо владели искусством цветового строя композиции как в соотношении отдельных масс цвета, так и их сочетании. В выполнявшейся работе надо было обладать и определенными навыками компоновки на различных по размерам и форме плоскостях, созданных ранее плотницкими артелями. Такая система росписи требовала глубокого освоения художественных традиций, тонкого знания техники и технологии ремесла.

Как тут не вспомнить замечание Б. Шергина о том, что мастера-красильщики досконально знали практику и могли говорить о теории<sup>20</sup>. Чтобы стать настоящим мастером, мальчиков приобщали к делу с ранних лет и возили за собой, обучая в процессе работы, о чем свидетельствуют рассказы старожилов и архивные документы<sup>21</sup>. Кочевой образ жизни способствовал передаче знаний от мастеров одного поколения к другому в устной форме. Возможно, этим объясняется то обстоятельство, что мы сейчас можем довольно обоснованно судить об особенностях технологии древнерусской темперной живописи и практически не имеем систематизированных письменных источников об особенностях красильного дела<sup>22</sup>. И все-таки, проводя комплексные исследования конкретных памятников, мы можем расширить представление о технологии этого вида ремесла.

Результаты 69 микрохимических исследований на 11 экспонатах по составу связующих в грунтах, красочном слое и защитном покровном лаке позволили конкретизировать технологические приемы на отдельных этапах работы. Цветные грунты, которые одновременно служили фоном для росписи, приготавливали на мучном клее или глютиновом (мездровом или рыбном)<sup>23</sup>. Мучной пшеничный заваренный клей при специальном способе варки с добавками образует очень прочную прозрачную пленку, которая не боится сырости, холодной воды, механических воздействий. Нарушаются эти качества только при обработке ее горячей водой со щелочью<sup>24</sup>. Аналогичными свойствами обладает водный раствор глютинового клея, обработанный дубильными веществами.

Для красок мастера затирали пигменты на масле и водных растворах глютинового и мучного клея. Так, черную краску получали на масле, соединяя с жженой костью или сажей, и ту же сажу можно найти в сочетании с глютиновым клеем. Белила встречаются со всеми тремя связующими, как и ультрамарин, и так далее. Кроме чистых пигментов, мастера пользовались их соединениями: в мучном клее могут быть сочетания цинковых белил с каолином, а последний среди белых пигментов считается самым ярким. Часто используемая оранжевая варьируется в смеси охры со свинцовым суриком. Если надо было получить голубую, лежащую ровным гладким слоем, то ее делали из смеси ультрамарина со свинцовыми белилами на заваренном мучном клее. А белила, нужные для плотных, пастозных мазков, затирали на масле. Не случайно И. Я. Билибин отмечает умение народных мастеров объединить киноварь, охру, белила с прозрачными нежными красками, к которым причисляет голубец, празелень, багрянец<sup>25</sup>. О самостоятельном приготовлении красок для росписи мастерами свидетельствуют и письменные источники, и результаты химических исследований. Использование красок на разной основе говорит об избирательности выбора многочисленных художественных приемов в технике письма и стремлении подобрать наиболее выразительные варианты для конкретных композиций.

Недалеко от села Черевково, на правом берегу Северной Двины, была найдена расписная дверь, датированная 1892 годом, но без авторской подписи. Дом Ждановых, где она находилась, не сохранился. В основе композиции большое кряжистое дерево с крупными цветами и плодами, вырастающее из вазы, с птицей на вершине (ил. 31). Декоративная роспись построена на контрасте цветовых сочетаний оранжевого, голубого, белого. По результатам химических исследований, связующим для красок служила масляная основа, и только желтая ваза покрыта свинцовым суриком, заваренным на крахмале. Пигменты мастер смешивает, получая зеленую краску из берлинской лазури и цинковой желтой, а оранжевый цвет – из свинцового сурика и охры, тогда как берлинская лазурь используется в чистом виде. Выполняя роспись, мастер не стремится выделить отдельные детали композиции, но придает большое значение белому цвету как организующему колористическую гамму. Он уплотняет цинковые белила каолином, нанося фактурные мазки на лепестки цветов и оживки на плодах.

Если на правом берегу реки интерьерные росписи почти не сохранились, то на левобережье от Цивозера до Верхней Уфтьюги можно встретить росписи как в домах, так и демонтированные, в сараях. По декоративному решению они отличаются от росписей на правом берегу. Здесь работали местные мастера и бродячие артели. Одним из представителей вятских „отхожих промыслов“ был Иван Степанович Юркин. Его работы еще можно было встретить в здешних краях, датируются они 1927–1928 годами. Он использует в своих росписях изображения цветочных гирлянд и птиц. О работах Юркина местные жители говорят: „Роспись мелкая,

вятская“, потому что она узнаваема россыпью ярких цветов. В основном сохранились расписанные им голбцы. Мастер варьирует различные сочетания цветных фонов в одном комплексе, не повторяя полностью композиции гирлянд. А в другом случае по однотонному охристому фону разрабатывает изящную золотисто-зеленую гамму цветочных композиций. Он свободно владеет многочисленными приемами письма в технике свободной кистевой росписи, используя их в различных по художественному решению декоративных композициях.

Приобретенный в музей голбец 1927 года из дома И. К. Белорукова (ил. 32) находился в большом просторном помещении. Он состоит из трех дверей с девятью филенками и является одним из вариантов росписи по многоцветным фонам. Цветы на филенках то скомпонованы группами, ближе к центру, то рассыпаны как венок по кругу, обрамляя авторскую подпись, то две ветки из центра расходятся вверх по углам. Часто в месте соединения гирлянд мастер изображает отростки с крупными ягодами или бутонами. Такой же композиционный прием использует другой вятский мастер – И. Павлов<sup>26</sup>. При сравнении композиционного построения, технических приемов росписи Юркина с работами других вятских мастеров создается впечатление, что он не имел каких-то излюбленных композиций или приемов письма, а постоянно импровизировал.

По данным химических исследований, связующим для пигментов в красном, розовом, синем, зеленом фонах был глютиновый клей. Пигменты для красок больше затирались на масляном связующем, так как характер росписи связан с плотным пастозным письмом. Особо выделяются поднятые рельефным мазком белильные обводки и оживки, формирующие условную форму цветов.

Примером другого художественного решения может служить декоративная роспись в доме П. Л. Колмогорцева, выполненная И. С. Юркиным в 1928 году (ил. 33). Перед мастером стояла задача украсить голбец в небольшом по размеру помещении с низкими потолками и маленькими окнами. Несмотря на то, что в комплексе отсутствовали две крупные части (дверь и одна из четырех филенок в обшивке печи), роспись производила в целом впечатление органично найденного композиционного и колористического решения. В основе композиции, которая повторяется с небольшими вариациями на всех филенках комплекса, использован букет цветов с широко раскинутыми двумя ветками и птицей среди них. В свободную кистевую роспись мастер вводит приемы графической манеры письма, ограничивая красочную палитру до четырех основных цветов: зеленого, белого, черного и активно включает в цветочную композицию красный фон. Белым контуром выводит цветы, выделяя их из общего фона, затем часть их заливает зеленым. Объединяют композицию тонко прописанные черные стебли, а белильные оживки дополнительно прорабатывают форму отдельных элементов. Пигменты для красок, в том числе и свинцовые белила, заварены на мучной клей, что можно объяснить

приемами росписи, при которой не использовалось корпусное письмо. Цветной фон росписи также имеет в качестве связующего мучной клей.

Сопоставляя три росписи, предназначенные для разных по размеру помещений, можно предположить, что мастера варьировали не только композиционные, колористические решения, но и технологические приемы, создавая новые композиции с учетом особенностей объемно-пространственной среды. При этом они стремились не нарушать технологию, в чем можно убедиться по прошествии столетия со времени появления росписи<sup>27</sup>. Мастера работали только свежеприготовленными красками. По воспоминаниям одной из сельских жительниц А. Ф. Колмогорцевой, краски для росписи „варили“ во дворе и сразу шли работать, а роспись делали очень быстро<sup>28</sup>. У Шергина о том же сказано: с огня „хватали“ краски, торопились работать<sup>29</sup>.

Однако случалось, что приготовленная накануне краска для фона могла не устроить мастера своим цветом, и он наносил новый слой другого оттенка. Нарушение рецептуры или технологии приводило в таких случаях к изменению состояния сохранности красочного слоя. Однажды такое случилось у профессионального мастера И. С. Юркина. Среди многочисленных его работ на одной имелись обширные потертости фона<sup>30</sup>. При исследовании оказалось, что он двухслойный, причем связующее у них одно – глютиновый клей. Нижний слой, более яркий, состоит из свинцового сурика и свинцовых белил – его пленка прочная. В верхнем слое, где красный фон более темный, пленка рыхлая, мягкая, в результате чего и образовались потертости на фоне. Так нарушение технологических процессов в дальнейшем отражается на сохранности росписи.

Проведение химических исследований на 11 экспонатах позволяет утверждать, что технология интерьерной росписи базируется на смешанной технике. При этом варианты сочетания связующих и пигментов достаточно разнообразны. Следовательно, в практической реставрации при подборе клеев для укрепления красочного слоя следует каждый раз учитывать индивидуальные особенности технологии и сохранность конкретного экспоната, отдавая предпочтение при укреплении клеям натурального происхождения.

Еще одна технологическая проблема требует решения при разработке методики реставрации – определение состава покровного защитного лака на красочном слое. Лак, которым пользовались мастера, прежде всего отличается прозрачностью, неизменностью оптических свойств в процессе старения, большой механической прочностью. Народные мастера называют его олифой, хотя в традиционном понимании олифа связана с масляными лаками<sup>31</sup>. Свою олифу специалисты малярного дела определяют как главную основу хорошей росписи. „Олифа успешна к делу. Голубец и охра здешние, немудреные. Багрянец из-под нашей же горы. А через олифу сколь они румяны и светлы будут“, – рассуждает герой рассказа Шергина<sup>32</sup>. По результатам химических исследований установлено, что защитная

покровная пленка на красочном слое часто делалась на основе мучного клея. В процессе бытования, с течением времени она постепенно утоньшалась, а когда хозяйки во время генеральной уборки промывали роспись с мылом, то окончательно стирали ее. В результате она лишь слегка предохраняла красочный слой от воздействия среды. В то же время, при соответствующем уходе за росписью, она не должна была изменяться по своим механическим качествам.

О прочности письма мастеров-красильщиков можно судить по практической работе, связанной с реставрацией одной из росписей на Верхней Уфтьюге. Сохранившаяся дверь голбца из дома А. М. Жгилевой была значительно поновлена (ил. 34). Белая масляная краска для окон закрывала полностью вазу с букетом в верхней филенке. Ниже сохранилась авторская роспись с незначительными поновлениями. Несколько дней потребовалось для того, чтобы удалить часть записи и убедиться, что авторская роспись в хорошей сохранности и под грубыми мазками поновлений находятся белые изящные лилии. Не только цветочная композиция находилась под поздним красочным слоем. Средняя филенка с росписью „под мрамор“ была скрыта двумя слоями зеленой фабричной краски с разными оттенками. Профилированная рама средника под поздней крапчатой краской сохранила оранжевый авторский фон. Рамочная конструкция также неоднократно поновлялась, в результате чего полностью изменилась колористическая гамма росписи. Пробные раскрытия позволяют не только выявить первоначальный авторский замысел, но и свидетельствуют о том, что на интерьерных росписях возможно снятие позднейших наслоений краски, не предназначенной для живописных работ.

Удаление стойких, плотных поверхностных загрязнений является самой распространенной реставрационной операцией при работе с интерьерными росписями. Проблема удаления загрязнений определяется степенью сохранности авторской пленки, защищающей красочный слой. Поскольку в процессе бытования она бывает значительно потертой или почти утраченной, то удалять загрязнения необходимо послойно, чтобы избежать утрат красочного слоя. Кроме того, при работе с росписью, где исходным материалом служат разные композиции связующих и пигментов, требуется использование различных составов поверхностно-активных веществ и ферментов, позволяющих удалять загрязнения послойно. Нетрадиционный состав лака, покрывающего красочный слой, создает проблемы практического и эстетического свойства.

После реставрации росписей представляется целесообразным покрывать их современными лаками для масляных красок. Эти лаки имеют тенденцию со временем изменяться в цвете, что не было присуще покровным лакам народных росписей по дереву. Как отметила Е. М. Саватеева, проводившая химический анализ авторских покровных пленок на интерьерных росписях, такие пленки необратимы, они как бы вплавляются в нижележащий красочный слой.

О специфике „олифы“ у народных мастеров есть размышления Шергина: «Господин Менк, пейзажист из превосходных, удивлялся процедуре нашего письма. Он говорил: „Теперь я понимаю, для чего моя картина, висевшая в гостиной, помрачнела в десять лет. А дверь, которую здешний мещанин ушестрил <...> своей варварской кистью сорок лет назад, не утратила колоритов“»<sup>33</sup>. Пока же, в условиях музейного хранения, при постоянном наблюдении за состоянием сохранности экспонатов, представляется возможным не покрывать реставрационным лаком произведения народного искусства с росписью в смешанной технике.

Часто после удаления поверхностных загрязнений на росписях становятся видны многочисленные утраты красочного слоя до деревянной основы. Скрытые ранее под загрязнениями, они нарушают определенный ритм колористической гаммы. С решением проблемы тонировок связана работа над росписью, выполненной в 1901 году и сохранившей инициалы мастера „М. А. К.“, из дома Петра Синицкого. Комплекс размещался в небольшом, по северным понятиям, помещении с низкими потолками и состоял из филенок обшивки печи, припечной опорной доски, двери на зимнюю половину и напольного хозяйственного шкафчика. Собранный полностью роспись позволяет проследить закономерность развития тем и вариаций изобразительных мотивов на разных по форме и величине отдельных частях комплекса, выявить особенности технологии, способствующие созданию единого художественного ансамбля.

Центральной частью комплекса стала дверь, где во всю ее высоту изображено цветущее дерево с широко раскинутой кроной, в которой белые лилии чередуются с розовыми цветами и гроздьями плодов, оберегаемые у основания ствола львами (ил. 35, 36). Растительные мотивы мастер изображает с разной долей условности: то делает их узнаваемыми, как лилии на дереве, то лишь цветовым пятном обозначает розовые цветы. Пастозная манера письма переходит в лессировочный слой и вновь возвращается к плотному наложению красок. Эти же приемы письма прослеживаются на изображении цветов в филенках опечка и припечной стенке шкафчика трактованы в графической манере и схожи с лубочными картинками. Все росписи комплекса выполнены по красному фону, который состоит из пигмента красной охры и заваренного мучного клея. Мастер использует для приготовления красок различные пигменты, а белая глина является пигментом в белых. Связующим в красках послужили мучной и глиняный клеи. В целом находившийся в небольшом помещении комплекс, благодаря общему декоративному решению росписи, как в колорите, так и манере письма, воспринимается монументально, но не тяжело.

Наличие значительных утрат на фоне двери и в росписи опечка предполагало необходимость выполнения тонировок, так как нарушался ритм цветовых пятен

и динамика рисунка. Было решено восполнить в обоих случаях только утраты фона, которые должны были объединить композицию. Росписи народных мастеров, выполненные без подготовительного рисунка, имеют импровизационный характер, и восстанавливать утраченные фрагменты, как в классической академической живописи, не представляется возможным. Это уже будет реконструкция, которая предполагает не вполне точное воспроизведение авторской росписи.

В результате комплексного изучения нескольких памятников интерьерной росписи с использованием литературных источников разного характера, отвечающих на вопросы истории бытования, техники и технологии росписи, полученных сведений от местных жителей и данных исследований под микроскопом и химических анализов, можно сделать некоторые дополнительные выводы о росписи интерьеров крестьянских домов. Памятники народного искусства, созданные в районе Северной Двины с притоками Устьей и Верхней Уфтюгой, отличаются многообразием в использовании художественных, технических и технологических приемов росписи, свидетельствуют о высоком уровне профессиональной подготовки мастеров отхожих промыслов.

Результаты химических исследований показывают, что технология народной росписи интерьеров имеет определенную систему, где выбор пигментов и связующих был широким, но отбиралось для работы только то, что позволяло краскам сохранить яркость и прочность во времени. Кроме того, использование красок на разной основе свидетельствует об избирательности сочетания пигмента и связующего, их вариативности в создании определенных художественных эффектов. Полученные дополнительные данные позволили также расширить представление об отдельных мастерах. Комплексное исследование экспонатов позволяет не только отрабатывать индивидуальную методику реставрации, но и использовать результаты исследований при решении отдельных проблем атрибуции памятников этого вида народного искусства.

<sup>1</sup> В 1960-е годы из Государственного Русского музея экспедиция на Верхнюю Уфтюгу возглавляла Н. В. Тарановская; в район реки Устья – Н. В. Мальцев. Возврат к прежним маршрутам в 1988–1990-х годах был обусловлен возможностью приобретения произведений народного искусства, которые ранее были недоступны. Так, интерьерные росписи в 1960-е годы продолжали украшать жилые помещения. Во время последних экспедиций росписи можно было найти демонтированными в чуланах и сараях, ими мостили дорожки в огороде, делали скамейки в лодках и использовали для других хозяйственных нужд.

<sup>2</sup> Микрохимические исследования выполнены старшим научным сотрудником отдела химико-биологических исследований ГРМ Е. М. Саватеевой, давшей подробные, с пояснениями, заключения на 69 проб-образцов.

- <sup>3</sup> Решетников А. Г. Любопытный художник и ремесленник. М., 1791; Красочный фабрикант, или наставления всякого рода красок, служащих для разной живописи, разного рода украшения и расписывания на масле и других веществах. М., 1824; Бродерсон Г. Г. Золотая рецептура. СПб, 1992; Никитин М. К., Мельникова Е. П. Химия и реставрация. Л., 1990; Киплик Д. И. Техника живописи. М., 1998; Филатов В. В. Реставрация станковой; темперной живописи. М., 1986. С. 30.
- <sup>4</sup> Шергин Б. В. Повести и рассказы. Л., 1984. С. 78–124.
- <sup>5</sup> В биографии Б. В. Шергина подробно рассказывается о его увлечении живописью с детских лет, о получении художественного образования в московском Строгановском училище. Указ. соч. С. 477–481.
- <sup>6</sup> Вишневская В. М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск, 1981. С. 49.
- <sup>7</sup> Киплик Д. И. Указ. соч. С. 15.
- <sup>8</sup> Б. Шергин часто обращается в своих рассказах к проблемам качества росписей, которые создавались на долгие десятилетия. Эта тема постоянно варьируется писателем.
- <sup>9</sup> Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX веков // Избранные труды о народном творчестве X–XX веков. М., 1974. С. 26–27, 60–64, 91–92; Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974. С. 14–15, 93–105; Тарановская Н. В. Росписи домов русских крестьян в районе среднего течения Северной Двины // Этнография народов Восточной Европы. Л., 1977. С. 74–87; Вишневская В. М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. С. 49, 89; Шмакова В. Т. Принципы декора крестьянских домов и изб // Русское народное искусство Севера. Л., 1968. С. 63–68; Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. Л., 1988; Мильчик М. И. Росписи крестьянских домов на Ваге: традиции и новации // Народное искусство. Исследования и материалы. СПб, 1995. С. 25–41.
- <sup>10</sup> Милеев Д. В. Деревянное строительство русского Севера // Труды IV съезда русских зодчих. СПб, 1911. С. 46.
- <sup>11</sup> Билибин И. Я. Статьи, письма, воспоминания о художнике / Ред.-сост. С. В. Голынец. Л., 1970. С. 59.
- <sup>12</sup> Билибин И. Я. Остатки искусства в русской деревне // Журнал для всех. 1904. №10. С. 609–618; Билибин И. Я. Народное творчество русского Севера // Мир искусства, 1904. № 11. С. 303–318.
- <sup>13</sup> Барадулин В. А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. XI. М., 1976. С. 48.
- <sup>14</sup> Территории, где приобретались экспонаты, относятся к Красноборскому и Устьянскому районам современной Архангельской области (ранее Сольвычегодский и Вельский уезды Вологодской губернии). Начиная с 1950-х годов здесь постоянно работали экспедиции крупных российских музеев – Государственного Исторического музея, Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. До сих пор из поездок по деревням привозят экспонаты сотрудники архангельских музеев, Красноборского краеведческого музея.
- <sup>15</sup> Тарановская Н. В. Указ. соч. С. 84; Вишневская В. М. Указ. соч. С. 75–56; Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. С. 65.
- <sup>16</sup> См.: Вишневская В. М. Свободные кистевые росписи // Русское народное искусство Севера. Л., 1968, С. 7–18; Круглова О. В. Народная роспись Северной Двины. М., 1987; Тарановская Н. В. Росписи по дереву Нижней Тоймы. Мастера // Народное искусство. Исследования и материалы. СПб, 1995. С. 7–24.
- <sup>17</sup> Исключением является Верхнеуфюгский центр росписи, где во второй половине XIX века для грунта в основном использовался мучной клей из клейковины зерна.
- <sup>18</sup> Следует отметить, что местные кустики, расписывая дома, придерживались технологии, в которой выполнены росписи представителями отхожих промыслов.
- <sup>19</sup> См.: Шмакова В. Т. Указ. соч. С. 63–68; Тарановская Н. В. Росписи домов русских крестьян в районе среднего течения Двины. С. 74–87; Барадулин В. А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале. С. 45.
- <sup>20</sup> Шергин В. А. Указ. соч. С. 106.
- <sup>21</sup> Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. С. 65; см.: Материалы экспедиций по Северной Двине. Архив ОНИ ГРМ. 1988–1990.
- <sup>22</sup> Ровинский Д. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. СПб, 1909.
- <sup>23</sup> Глютиновые клеи – это клеи животного происхождения, изготовленные из кож, костей млекопитающих, плавательных пузырей хрящевидных рыб.
- <sup>24</sup> Шергин Б. В. Указ. соч. С. 106.
- <sup>25</sup> Билибин И. Я. Журнал для всех. С. 122.
- <sup>26</sup> Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. С. 49.
- <sup>27</sup> Шергин Б. В. Указ. соч. С. 106.
- <sup>28</sup> Материалы экспедиции по Северной Двине. Архив ОНИ ГРМ, 1990.
- <sup>29</sup> Шергин Б. В. Указ. соч. С. 87.
- <sup>30</sup> Роспись дома П. А. Колмогорцева, выполненная И. С. Юркиным в 1928 году.
- <sup>31</sup> Филатов В. В. Указ. соч. С. 35–36.
- <sup>32</sup> Шергин Б. В. Указ. соч. С. 87.
- <sup>33</sup> Там же. С. 107.



32  
Деталь двери голбца дома И. К. Белорукова. 1927  
Мастер И. С. Юркин  
д. Смагино, Сольвычегодский уезд,  
Вологодская губ.  
Р-4740



33  
Филенка голбца дома П. Л. Колмогорцева. 1928  
Мастер И. С. Юркин  
д. Васево, Сольвычегодский уезд, Вологодская губ.  
Р-4845



34  
Дверь голбца дома А. М. Жгилевой  
(в процессе реставрации). Первая половина XIX в.  
д. Куликово, Сольвычегодский уезд, Вологодская губ.  
Р-4863

35  
Припечной коничек из дома В. И. Синицкого  
(до реставрации). 1901  
Мастер М. А. К.  
д. Синики, Вельский уезд, Вологодская губ.  
Р-4793







36  
Дверь и обноска печи из дома  
В. И. Сеницкого. 1901  
Мастер М. А. К.  
д. Сеники, Вельский уезд, Вологодская губ.  
Р-4784, Р-4787-4792



37  
Деталь донца прялки. 1920-е  
Мастер Д. И. Крюков  
Городецкая роспись