

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

**ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ**

**На правах рукописи**

**ЛЕЛЕКОВА Ольга Владимировна**

**ЖИВОПИСНЫЙ АНСАМБЛЬ 1497 ГОДА ИЗ  
КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ.  
РАБОТА МАСТЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АРТЕЛИ  
ПО ДАННЫМ РЕСТАВРАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

**Искусствоведение**

**17.00.04 — изобразительное искусство**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Москва — 1984**

Работа выполнена во Всесоюзном научно-исследовательском институте реставрации Министерства культуры СССР.

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОПЦИОНЕНТЫ —

доктор искусствоведения Э. С. Смирнова  
кандидат искусствоведения Л. И. Лифшиц

ВЕДУЩЕЕ УЧРЕЖДЕНИЕ — Государственный Русский музей.

Защита диссертации состоится «        » \_\_\_\_\_ 198 г.  
в        часов на заседании специализированного совета К 092 10 02 по  
защите диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения при Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствоведения Министерства культуры СССР (Москва, 103009, Козицкий пер., 5).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ВНИИ искусствоведения.

Автореферат разослан «        » \_\_\_\_\_ 198 г.

Ученый секретарь  
специализированного совета,  
доктор архитектуры

Власюк А. И.

В диссертации исследуется самый крупный из сохранившихся ансамблей древнерусской живописи XV в. — иконостас 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, насчитывающий 60 произведений.

Актуальность темы. При изучении русской живописи второй половины XV в. основное внимание исследователей концентрируется на течении московской живописи, связанном с именем Дионисия. Между тем, существуют и иные явления московского искусства, стилистически отличающиеся от искусства Дионисия и развивающие другие художественные традиции. К кругу этих явлений, изученных крайне недостаточно, относится и основная часть произведений в иконостасе Кирилло-Белозерского монастыря. Значение ансамбля 1497 г. состоит также в том, что в его создании принимали участие не только московские мастера. Изучение этого комплекса существенно и для истории новгородской живописи конца XV в., установления ее контактов с московской. Своеобразие проблематики, связанной с изучением иконостаса 1497 г., определяется и возможностью исследовать состав артели его мастеров, организацию работы художников, приемы и методы отдельных авторов с точки зрения индивидуальности их творчества и их зависимости от традиций Новгорода или Москвы. Решение этих проблем важно для понимания многих явлений и процессов в истории всей древнерусской живописи, и в первую очередь XV в.

#### Задачи исследования.

1. Изучение истории Кирилло-Белозерского иконостаса в целом и истории отдельных входящих в него произведений.
2. Восстановление первоначального состава разрозненного ансамбля.
3. Общая художественно-стилистическая и культурно-историческая характеристика ансамбля 1497 г.

4. Разработка технико-аналитических способов исследования тех элементов произведений древнерусской живописи, которые не могут быть полноценно изучены при визуальном наблюдении: паволоки, подготовительного рисунка, пигментов, технических приемов индивидуального письма, устройства деревянной основы, с целью выявления дополнительных возможностей для атрибуции.

5. Разграничение манер мастеров, создавших данный памятник, и выявление степени их индивидуального участия в его исполнении.

Методы исследования. Наряду с традиционной методикой исследования древнерусского искусства - анализом стиля, иконографии, изучения архивных данных, исторических сведений - значительное место в диссертации занимает методы технико-технологических исследований. Работы с их применением проводились на базе Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации Министерства культуры СССР. Они состояли в исследовании произведений с помощью бинокулярного микроскопа, рентгенографирования, фотоанализе (съемка подготовительного рисунка в инфракрасных лучах, цветная и черно-белая макросъемка), лабораторном анализе пигментов, грунтов, паволоки, древесины. Использование результатов этих исследований подкрепляет и уточняет атрибуцию, проведенную на базе искусствоведческой методики.

Научная новизна исследования. История московской, а также новгородской живописи конца XV в. изучалась советскими исследователями, прежде всего В.Н.Лазаревым, М.В.Алпатовым. Отдельные памятники этого периода, в том числе происходящие из Кирилло-Белозерского иконостаса, рассматривались в последние годы Б.К.Лауриной, Э.С.Смирновой, Г.В.Поповым. Однако моно-

графическое исследование обширного комплекса 1497 г. впервые осуществлено только в настоящей диссертации. Путем изучения архивов и коллекций ряда музеев удалось восстановить первоначальный состав комплекса. А это в совокупности с изучением особенностей его иконографии, позволило осветить некоторые, неизвестные ранее аспекты истории русского иконостаса XV в. Выявлены и получили детальную характеристику стилистические течения московской и новгородской живописи XV в., развивавшиеся в одно время с творчеством Дионисия, но опиравшиеся на иные художественные традиции. Новизна диссертации состоит также в том, что в ней впервые на основе не только искусствоведческих, но и технико-технологических методов выясняются способы работы художественной артели, распределение работы между художниками, особенности их индивидуального творчества.

Практическая ценность работы. Диссертация намечает новые, до сих пор не использовавшиеся историками искусства, возможности изучения древнерусской живописи: сочетание искусствоведческого анализа с методами реставрационной науки.

В итоге выработан методический подход к исследованию досок, паролоки, грунтов, красочного слоя, техники письма, вскрыт ряд до сих пор неизвестных закономерностей построения красочного слоя, характеризующих как общие, так и индивидуальные приемы работы древнерусских художников, выявлена роль отдельных приемов создания произведений для последующего состояния их сохранности, выявлены ошибки в технологии укрепления и раскрытия древнерусской живописи, приводящие к ее механическому повреждению и необратимым колористическим искажениям в процессе реставрации. Разработанный метод применен к исследованию и реставрации древнерусской живописи вообще.

Историко-стилистическая характеристика Кирилло-Белозерского иконостаса 1497 г. важна для понимания процессов развития искусства XV в. Результаты исследования данного комплекса уже применены в создании экспозиции Кирилло-Белозерского музея. Они находят применение также в реставрационной практике.

Основные результаты работы были доложены и опубликованы в статьях и тезисах докладов конференций, проведенных Государственным Русским музеем (1972, 1976 гг.), Музеем древнерусского искусства им. Андрея Рублева (1974, 1980 гг.), Всесоюзным научно-исследовательским Институтом искусствоведения (1976 г.).

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и Приложений.

В гл. I ("История изучения и реконструкция состава иконостаса 1497 г.") прослеживаются этапы формирования современного облика иконостаса и история его изучения. В самом раннем из сохранившихся его описаний 1601 г. названы иконы местного ряда и указано общее число их в каждом из трех верхних ярусов. Сведения об иконостасе до первой четверти XVII в. тщательно собраны и приведены Н.К.Никольским в его фундаментальном труде "Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до первой четверти XVII века", вып. I, т. I, Спб., 1897 г. (из описей монастыря 1601 и 1621 гг., вкладных, расходных книг и др. документов). Последующая история иконостаса восстановлена диссертантом по документам монастырского архива XVII-XX вв. Просмотрено более тысячи единиц архивных документов различного характера в ЦГАДА, ПИБ, Государственном архиве Вологодской области, Отделе рукописей ГТГ, Отделе рукописей ГИМ, Отделе рукописей Кирилло-Белозерского историко-ар-

хитектурного художественного музея-заповедника, Архива Всероссийского художественного научно-реставрационного Центра им. И.Э.Грабаря.

Сохранились документы о том, что в 1630 г. иконостас был дополнен праотеческим рядом из 25 икон, написанных вологодским художником Жданом Дементьевым в Москве на деньги стольника Василия Ивановича Стрешнева. В таком виде иконостас просуществовал до 1757 г. На основании документов и натурных обследований установлено, что ныне существующий резной позолоченный соборный иконостас был выполнен после 1757 г. вологодским резчиком Василием Федоровичем Деньгиным "с товарищи". В 1897 г., к пятисотлетию юбилею основания монастыря, он был перезолочен кирилловским позолотчиком Александром Ивановичем Башниным.

За резным иконостасом XVIII в. обнаружены остатки первоначальной тязловой конструкции 1497 г., в том числе фрагмент нижнего расписного бруса. Расстояния между тязлами и их остатками, между гнездами вертикальных разделительных планок показывают, что ярусы располагались в соответствии с древнейшими описаниями иконостаса: над местным и пядничным рядом стоял деисусный - 21 икона, затем праздничный ряд - 25 икон; завершался иконостас пророческим рядом, в котором на 9 досках располагалось 26 полуфигурных изображений пророков.

До настоящего времени, как удалось установить, полностью сохранился деисусный ряд: 21 икона - "Спас", "Богоматерь", "Предтеча", архангелы "Михаил" и "Гавриил", апостолы "Петр", "Павел", "Андрей", "Иоанн Богослов", святители "Иоанн Златоуст", "Василий Великий", "Тригорий Богослов", "Никола", митрополит "Петр", ростовский епископ "Леонтий" (все в Кир.-Бел. музее), великомученики "Георгий" (ГРМ), "Дмитрий" (Кир.-Бел.

музей), "Артемий", "Евстратий", столпники "Даниил" и "Симеон" (все в ГРМ); 24 праздничных иконы - "Рождество Богоматери", "Введение во храм", "Благовещение", "Рождество Христово", "Сретение", "Преполовление", "Крещение", "Преображение" (все в Кир.-Бел. музее), "Воскрешение Лазаря" (ГРМ), "Вход в Иерусалим" (Кир.-Бел. музей), "Омовение ног", "Тайная вечеря" (обе в ГРМ), "Суд Пилата", "Несение креста", "Утверждение креста" (все в МИАР), "Распятие" (Кир.-Бел. музей), "Снятие со креста", "Положение во гроб" (обе в МИАР), "Жены мироносицы у гроба" (ГРМ), "Сшествие во ад", "Уверение Фомы", "Вознесение", "Сшествие Св. Духа", "Успение" (все в Кир.-Бел. музее), утрачена одна икона из праздничного ряда - "Алипхий столпник"; 8 досок икон с изображениями пророков "Аввакума, Иеремиа, Ионы", "Нафана, Аггея, Самуила" (обе в ГРМ), "Осии, Амоса, Софонии" (Кир.-Бел. музей), "Елисея, Захарии, Иоиля" (ГРМ), "Давида, Даниила, Соломона" (ГТГ), "Иезекииля, Исаии, Иакова", "Михея, Илиа, Гедееона", "Малахии, Наума" (все в ГРМ), утрачена одна икона пророков "Захарии-серповидца, Аарона, Моисея".

Изучение иконостаса было непосредственно связано с его реставрацией, начавшейся с 1918 г. До этого сведения об иконах помещались в периодически составлявшихся описаниях монастырского имущества. Из всех сохранившихся описаний научным подходом к предмету выделяется одно, составленное в 1854-1857 гг. архим. Варлаамом. Его ценность составляет комментарий, не потерявший научного значения до сих пор, основанный на извлечениях из архивных документов монастыря. Эти данные позволяют идентифицировать отдельные иконы из фондов музея, некогда помещавшиеся в соборе и других монастырских храмах. Архим. Варлаам оживил и забытое к XIX в. предание о принад-



лежности храмового "Успения" в соборе кисти Андрея Рублева.

Авторы путевых записок, посещавшие монастырь в XVIII-XХ вв., ограничивались, как правило, краткими общими описаниями главнейших икон монастыря, в том числе соборного иконостаса. Более фундаментально упомянутое выше исследование Н.К.Никольского, однако натурное изучение самого иконостаса не входило в задачу ученого.

Первые оценки стиля соборных икон "Успения" и "Одигитрии" (1497 г.) принадлежат А.И.Анисимову и И.Э.Грабарю: А.И.Анисимов с уверенностью приписывал их Андрею Рублеву, И.Э.Грабарь - Даниилу Черному. Н.Г.Порфиридов видел в одной из праздничных икон ("Воскрешение Лазаря", ГИМ) соединение черт московской и новгородской живописи. Такая характеристика стала определяющей в оценке икон соборного иконостаса у большинства исследователей. В.Н.Лазарев распространил ее на упомянутые "Успение" и "Одигитрия"; кроме того, он высказал мысль о принадлежности "Успения" и "Воскрешения Лазаря" местному мастеру. Эта точка зрения также стала популярной. Первое специальное исследование, посвященное отдельным иконам комплекса 1497 г., принадлежит Э.С.Смирновой. Недавно автор вновь обратился к проблемам изучения комплекса икон 1497 г. (в раб. "Живопись Великого Новгорода. XV век". М., 1982); Э.С.Смирнова выделяет в иконостасе две основные группы: столичную (московскую) и новгородскую, а также иконы, близкие ростовской художественной традиции. Черты, близкие ростовской живописи рубежа XV-XVI вв. в праздничной иконе "Христос перед Пилатом" ранее уже отмечал Г.В.Попов. Он тоже видит в иконостасе московскую и новгородскую группы, а также иконы со смешанными чертами стиля, принадлежащие местным художникам ростовского круга.

В последнее время иконы из кирилловского иконостаса рассматривались в работах В.К.Лауриной, А.С.Логиновой, К.Г.Тихомировой и А.А.Салтыкова. Однако в литературе до настоящего времени не существует специально работ, посвященных ансамблю 1497 г., в каждом из перечисленных исследований выборочно рассматривается только какая-то его часть. Анализ комплекса в целом предлагается в настоящей работе впервые.

Гл. II ("История раскрытия и разработки методики реставрационного исследования комплекса") посвящена истории раскрытия икон 1497 г. и оценке его результатов в свете общего положения в области реставрации древнерусской живописи.

Чинки и поновления соборных икон проводились неоднократно. Основные поновления были, судя по стилю и документам, выполнены в середине XVII в. мастерами, расписывавшими собор, и в XVIII в., при устройстве нового резного позолоченного иконостаса (после 1757 г.).

Документированная реставрация началась в 1918 г. в самом монастыре под наблюдением А.И.Анисимова. Были раскрыты храмовое "Успение" ("рублевское"), "живописный" (пядничный) образ Кирилла, начата реставрация "Одигитрии", частично раскрыты праздничные иконы "Преображение" и "Успение". Значительная часть икон в 1920-е годы была вывезена в ГРМ. Здесь из-за поспешной реставрации четыре пророческих иконы оказались значительно поврежденными. Руководители реставрационной мастерской ГРМ выдвигали прогрессивный по тому времени принцип раскрытия икон "в пол-олифы", который должен был гарантировать сохранение авторской живописи. Однако в то время он был технически неосуществим. Более опытные мастера, расписывавшие храмовое "Успение" и "Одигитрию" под наблюдением А.И.Анисимова, причинили такой же вред иконам. Их работам

свойственны те же недостатки, что и работе их ленинградских коллег.

В те годы существовал разрыв между сознанием ответственности за судьбу памятника, подвергающегося реставрации, которое было свойственно таким специалистам, как Н.А.Околович, А.И.Кудрявцев, и техническими возможностями молодой реставрационной науки. Опыт был настолько еще мал, что не существовало возможности серьезной критической оценки качества реставрации, улавливались только очевидные грубые факты порчи памятников.

После реставрации 20-х годов до конца 60-х - начала 70-х раскрыто всего четыре кирилловских иконы: "Воскрешение Лазаря" в Новгородском музее, "Георгий" и одна из пророческих икон в ГРМ, центральная икона пророческого ряда в ГТГ.

Основные реставрационные работы проводились затем в течение 10 лет (преимущественно во ВНИИ реставрации). К концу 70-х годов все иконы комплекса 1497 г. из разных музеев были раскрыты.

В итоге реставрация иконостаса длилась с большими перерывами более 60 лет (1918-1980), в ней принимало участие около 40 реставраторов разных поколений, обладавших разным опытом и мастерством, придерживавшихся разных принципов, не учитывавших результаты работы друг друга. Это не могло не отразиться на памятниках, в чем убедила первая выставка иконостаса 1980 г. Анализ методов, приемов и материалов реставрации икон Успенского иконостаса показал, что существенное отличие в состоянии сохранности икон после реставрации зависит, главным образом, от методов и приемов укрепления и раскрытия.

Во ВНИИ реставрации разработаны приемы предреставрационной диагностики состояния сохранности памятников, устранены

причины повреждения их в процессе реставрации и выработаны приемы, обеспечивающие высокое качество работы каждого реставратора. Главным условием является обязательное применение микроскопии, поскольку сложное раскрытие икон без микроскопа неизбежно приводит к повреждениям и искажениям красочного слоя независимо от квалификации реставратора.

Соединение реставрации с анализом материалов произведения вскрыло причины неизбежного колористического искажения икон в результате неправильного применения органических растворителей. Особенно это заметно на синих участках, написанных азуритом, которые после реставрации приобретают неустрашимый на данном уровне технических возможностей зеленый цвет (ярко зеленый цвет приобрели, например, синие хитоны апостола Иоанна, пророков Нафана, Аггея и др.; во ВНИИ реставрации удалось сохранить синим цвет хитона на иконе "Апостол Андрей" того же мастера). На иконах сохранена фоновая позолота в случаях, когда традиционные приемы приводят почти к полному ее уничтожению.

Доказано также, что существующий способ укрепления икон осетровым клеем не является традиционным. Применение в реставрации осетрового клея по методике XIX в. наносит вред памятникам. Во ВНИИ реставрации форсируются работы по экспериментальному приготовлению новых видов более мягких кожных клеев с целью внедрения их в реставрационную практику.

Для сохранения поздней записи, являющей художественный или исторический интерес и лежащей на оригинальном красочном слое разработан и применен метод сплошного отделения записи и переноса ее на новое основание.

Работа над кирилловским иконостасом во ВНИИ реставрации серьезно повысила качество основных реставрационных процес-

сов, позволила на научной основе выявлять подлинный колорит икон в процессе раскрытия, а также "расшифровывать" изначальный цвет ранее реставрированных произведений.

Все это открывает новые возможности изучения древнерусской живописи.

В гл. III ("Материально-технические особенности икон 1497 г.") последуются доски, паволока и красочный слой икон. Данные такого исследования необходимы для их точной атрибуции.

Иконы 1497 г. за исключением трех - "Оплакивание", "Уверение Фомы", "Омовение ног" - написаны на липовых досках. Примерно половина досок, составляющих иконные щиты, шириной от 20 до 30 см, другая - от 30 до 40 см. Более широкие доски единичны. При изготовлении икон доски по длине стесывались незначительно и сохраняли очертания формы ствола.

"Оплакивание", "Уверение Фомы", "Омовение ног" состоят каждая из одной широкой сосновой доски (54 см), к которой приклеены липовые бруски. Ядровые части всех досок склеены обращенными в одну сторону, что является неожиданным и отличается от традиционных приемов. Выявлен существовавший в древности и неизвестный до сих пор способ консервации иконных досок (консервирующий состав исследуется во ВНИИ реставрации).

Сравнительный анализ устройства иконных шпонок позволил уточнить технологическую специфику их устройства, связь с характером обработки доски, отличительные признаки. Изучена и такая специфическая особенность, как разметка иконных досок. Легче всего она прослеживается по пророческим иконам: мастера зарубками на шпонках определяли место иконы в ряду. На праздничных иконах каждый мастер метил "свои" доски. Изуче-

ние и систематизация признаков обработки и устройства иконных досок дают дополнительный материал для их атрибуции.

Существенный материал дало изучение иконной паволоки, выявленной с помощью рентгенографирования. По рентгенограммам выполнены технические рисунки ткани (вид переплетения, раппорт тканого узора с учетом плотности по утку и основе).

Однако тип переплетения и рисунок не удалось использовать в качестве основных атрибуционных признаков - они были чрезвычайно широко распространены в течение не одного столетия, как показало изучение фонда рентгенограмм во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. И. Э. Грабаря и ГТГ. Атрибуционными оказались лишь особые приметы тканей, взятых для паволоки. Предметы ручного производства несут на себе отпечаток индивидуальных приемов изготовления. На больших кусках ткани, сошедшей с одного станка, совпадают основные технологические показатели: почти одинаковы плотность и ряд других характерных признаков. На рентгенограммах части кирилловских наволоков, например, выявился особый дефект - "петельки", - получившийся в результате неравномерного натяжения нитей основы и утка при изготовлении ткани. Такая ткань была обнаружена на деисусной иконе "Иоани Богослов" и храмовом "Успении".

Также принципиальны для атрибуции индивидуальные приемы обработки паволоки при наклеивании на доску, свойственные каждому художнику кирилловского иконостаса: один из них особым образом вырезал ножом непрικлеившиеся куски ткани; другой наряду с большими кусками на одну икону в деисусе наклеивал и очень мелкие (праздничные иконы этого художника вовсе без паволоки); третий выбирал для своих икон скатерти, соединительные швы поместил на которых были замаскированы (украше-

ны) какими-то нашивками, по-видимому, декоративной тесьмой.

Перечисленные признаки и особенности в совокупности характерны только для паволоки кирилловских икон. Данные ее изучения подтверждают правильность выделенных нами ранее трех групп икон.

До описанных работ иконная паволока в атрибуционных целях либо не исследовалась, либо привлекалась методически неверно.

Изучение паволоки и досок кирилловского иконостаса определило общие принципы их исследования, способные дать надежный атрибуционный материал при изучении живописных ансамблей.

В следующем разделе этой же главы рассматриваются атрибуционные возможности данных о пигментном составе палитры древнерусских художников вообще и создателей кирилловского иконостаса в частности.

Сведения о красках древнерусской живописи основываются, за редким исключением, на архивных документах, либо изданиях самих источников. К началу нашего столетия были опубликованы основные иконописные трактаты. Их суммарная оценка и обработка была проделана В.А.Щавинским. Ему удалось составить обширный список пигментов, применявшихся в древнерусской живописи в разное время. Основываясь на этой итоговой работе, можно определенно утверждать, что технологические сведения источников имеют почти исключительно исторический интерес и практически ничего не дают для изучения конкретных памятников иконописи.

Некоторые исследователи понимали это уже давно. В 30-х годах С.А.Торопов и Ю.А.Олсуфьев приступили к изучению пигментов красочного слоя икон ГТГ. Однако они не смогли решить поставленных задач из-за неразработанности метода исследова-

ний и слабой технической оснащенности ГТГ в то время.

После многолетнего перерыва подобная работа на уровне новых возможностей возобновилась во ВНИИ реставрации в 70-х годах и стала одним из постоянных направлений возглавляемой автором работы отдела темперной живописи ВНИИ реставрации с целью накопления объективных знаний о материалах древнерусской живописи и методах работы художников древней Руси, выявления специфических примет локальных групп памятников и их сравнительного сопоставления, получения новых данных для реставрации и атрибуции.

Исследования показали, что существующее до сих пор представление о том, что для красок древнерусских художников характерно отсутствие многокомпонентных смесей, глубоко неверно. Русский иконописец был художником, который владел сложной техникой лессировок, цветных подкладок и других живописных приемов, пользовался красками, сообразуясь со своими возможностями и склонностями. Краски в иконах, происходящих из разных иконостасов и у разных художников в одном иконостасе различаются по набору пигментов и их природе.

Очень важным оказывается исследование состава санкиря. Как правило, состав его у каждого художника индивидуален. На большом круге памятников выявлено, что прием составления санкиря принадлежит к наиболее постоянной категории основных ремесленных навыков того или иного иконописца.

На иконах киршиловского иконостаса обнаружено три типа санкиря. В одной группе икон в охре регулярно встречаются зерна азурита, на других иконах - охра и глауконит, часто мелкая "игольчатая" сажа, в третьей группе - также охра и глауконит, но в смеси с киноварью, комочками ярко-желтой охры, иногда зернами малахита. Внешне же на всех иконах санкирь



почти не различается.

При одинаковом составе пигментов всегда можно выявить отличия в их дисперсности, очистке, микропримесях и др. Каждый из пигментов имел большое число модификаций, связанных с его природой и приготовлением. Общим приемом для всех кирилловских художников было то, что они смешивали между собой два синих пигмента: азурит и ультрамарин (на иконах других обследованных иконостасов не встретилось подобной смеси). Оригинальным признаком палитры одного из художников является добавление к синим пигментам мелкорастертого окрашенного в голубой цвет стекла.

Таким образом изучение подобных приемов создает фундаментальную базу атрибуции, строгого разграничения индивидуальностей внутри артели.

В кирилловском комплексе специалисты, как правило, видят большое число мастеров. Однако по данным изучения досок, паволоки, подготовительного рисунка и красочного слоя выявляются всего три художника, каждый со своей палитрой, техническими и художественными приемами.

Параллельное исследование красочного слоя миниатюр средневековых рукописей, западно-европейской живописи XIV-XV вв., полихромной скульптуры и стенных росписей широкого хронологического диапазона подтверждает универсальность полученных на материале икон 1497 г. выводов для средневековой живописи: произведения одного художника по материалам всегда отличаются от произведений другого - набором пигментов, избирательным характером составления красочных смесей, различными модификациями одинаковых по природе пигментов и разным их качеством. Отработанный на примере памятников 1497 г. метод изучения живописи представляется весьма перспективным, принципиаль-

ним по своим результатам. В силу своей надежности и объективности построенных на его применении атрибуционных выводов он открывает новый этап в искусствоведческой науке.

Гл. IV ("Мастера иконостаса") посвящена анализу творческого процесса создания икон 1497 г. и характеристике индивидуальности отдельных мастеров. При этом выделяются группы икон из всех регистров, принадлежащие каждому из художников.

Общей особенностью работ всех исследователей, обращавшихся к ансамблю 1497 г., был выборочный анализ икон, произвольное распределение их по мастерам, причем у каждого из исследователей группировка икон зачастую не совпадает с выводами других. Отсюда складывалось представление о большом числе мастеров иконостаса.

В настоящей работе поставлена задача распределения по группам всех без исключения икон ансамбля на основе технико-технологических признаков. По данным изучения красочного слоя выделены три индивидуальные палитры, составленные из общего набора пигментов и соответствующие трем художникам. Установлено, что некоторые пигменты или особые их разновидности применялись нередко только одним из художников и не встречаются у других (ультрамарин чистый, цветное стекло, "игольчатая" сажа, ярко-желтая охра в санкире, красная органическая краска, индиго, аурипигмент). Имеют отличия пигменты у разных художников и по способу приготовления: только один из трех (мастер страстного цикла) часто использовал азурит, растертый до пылевидного состояния.

Таким образом, по составу пигментов и способу их применения иконостас распадается на три группы, каждая из которых связывается диссертантом с одним из художников.

Одна группа создана художником, которому принадлежит:

храмовое "Успение", "О тебе радуется", "Одигитрия" (1497 г.), "синие" праздничные иконы (всего 5) - "Рождество Богоматери", "Введение во храм", "Рождество Христово", "Сретение", "Вход в Иерусалим"; 9 деисусных икон - "Спас в силах", "Богоматерь", "Иоанн Предтеча", Архангел "Михаил" и Архангел "Гавриил", Апостол "Петр" и Апостол "Павел", "Василий Великий" и "Иоанн Златоуст".

Второй художник написал: по крайней мере 3 пророческих иконы - центральную с "Давидом, Даниилом и Соломоном", "Иезекииль, Исайя, Иаков", "Илия, Михей, Гедеон"; 9 праздничных икон - "Благовещение", "Преображение", "Воскрешение Лазаря", "Распятие", "Сшествие во ад", "Вознесение", "Сшествие Св. Духа", "Успение"; в деисусе - мучеников "Георгия" и "Дмитрия".

Третьему художнику принадлежат: 4 иконы пророческого ряда - "Самуил, Нафан, Аггей", "Елисей, Захария, Иоиль", "Малашия и Наум", "Софония, Осия, Амос"; с оговорками (из-за недостаточной изученности) ему же можно приписать и пятую пророческую икону "Аввакум, Иеремия, Иона"; 10 праздничных икон - "Омовение ног", "Тайная вечеря", "Суд Пилата", "Несение креста", "Утверждение креста", "Снятие с креста", "Положение во гроб", "Жены мироносицы у гроба", "Уверение Фомы", "Преположение"; 10 деисусных икон - "Столпник Даниил" и "Столпник Симеон", "Мученик Евстратий" и "Мученик Артемий", "Леонтий Ростовский", "Петр митрополит", "Иоанн Богослов", "Апостол Андрей", "Никола", "Григорий Богослов".

Таким образом, первому художнику мы приписываем 17 икон, второму - 14, а третьему - 25.

Специфический подход к исследованию икон потребовал сравнительного изучения большого числа технических приемов работы мастеров. С помощью съемки в инфракрасных лучах выяв-

лен подготовительный рисунок на иконах, принадлежащих Кирилло-Белозерскому музею и Музею имени Андрея Рублева.

На иконах первой группы рисунок выполнялся сажей, сочной линией в несколько приемов, достаточно небрежно, очень заметен на лицах. Имеют место отклонения линии бровей, глаз, носа в рисунке от завершающей моделировки их красками.

Второй художник рисовал чрезвычайно точно, его рисунок совпадает с завершающей моделировкой и используется наряду с ней при изображении глаз, уха, рта, линии волос. Все линии проведены без поправок.

У третьего художника рисунок неразвит, линии его очень тонкие и почти неразличимы на лицах, руках, зато специфически выглядит на инфракрасных снимках охрение — из мелких раздельных мазков. Ничего подобного на иконах двух других художников не удалось выявить.

Индивидуальные приемы каждого из художников отчетливее заметны при сравнении праздничных икон. Подход к композиции у трех художников различен. Первый свободно располагает сцену на доске, оставляя незанятым пространство фона со всех сторон. Еще свободнее размещает свои композиции третий мастер: на его иконах у нижнего края часто изображаются широкие, свободные плоскости ступеней, скамей, крупные участки свободных стен, нерасчлененных объемов архитектуры. В отличие от них, второй художник максимально использует плоскость доски, причем нередко отдельные детали у него заходят на лезгу поля.

Архитектурные формы на иконах первого художника изящных пропорций, расчленены колоннами, проемами, лишены тяжести. У третьего художника архитектура тяжелых, грузных, нерасчлененных форм. Второй в этом отношении занимает как бы промежу-

точное положение.

Горки на иконах у каждого из мастеров построены по разным принципам. У первого они словно стекают общей массой, образуя небольшое число уступов; лещадки на них мелкие, разнообразной формы, неопределенных очертаний. У второго — структура горок ступенчатая, чередование лещадок и уступов регулярно и нигде не нарушается другим ритмом. У третьего художника очертания горок мягкие, лещадки сближены по цвету с основным тоном горки.

Обобщая колористические особенности письма каждого из мастеров, можно сказать, что для первого характерно последовательное применение синих пигментов — азурита и ультрамарина — по отдельности, в чистом виде, в смеси друг с другом, в лессировках, в качестве примесей к большинству других пигментов. Характерны для него поэмы, написанные малахитом, который приготовлен особым образом (в смеси со смолой). Этот художник в разделках одежд, атрибутов, деревьев, архитектуры применяет золото там, где два других в аналогичных случаях используют краски (линии на подошве сандалий, разделки на стволах деревьев и кроне, оплечья одежд и др.).

Для второго художника — мастера центральной иконы пророческого ряда — характерно добавление белил практически во все красочные смеси. Отсюда непрозрачность и пастозность красочного слоя на его иконах, разбеленность палитры, специфический темный оттенок синих, предпочтительное употребление зеленых земляных пигментов, а не медных, частое использование сажи. При написании ликов, рук, ног он подрумянку — слой киновари — кладет по санкирю, а затем закрывает ее сплошь разбеленной охрой, используя этот живописный прием — только как цветную подкладку.

Одним из характерных признаков палитры третьего художника является специфическое охрение: оно выполнено золотистой охрой с киноварью, часто вовсе без белил. Только на его иконах встречаются холодные ярко-розовые, светлые травянисто-зеленые, желто-оранжевые, малиновые, синевато-серые цвета. По набору пигментов его краски имеют особенности: малиновые цвета обязаны использованию органической краски: у него найдены медную зелень, отличающуюся мелким зерном и светлым оттенком, тонко измельченный азурит, примесь голубого стекла, азурипигмент, индиго, интенсивно желтую охру.

Большинство исследователей, изучая ансамбль икон, связанных единым происхождением, как правило, излишне дифференцируют их авторскую принадлежность, неоправданно увеличивая число мастеров. Последнее основано на том представлении, что колорит, живописные приемы и графическая разработка форм устойчиво воспроизводятся художником на всех его произведениях. Пример кирилловского иконостаса выявляет, наоборот, сознательное стремление авторов эндоизменять эти признаки в процессе работы.

Первый художник в праздничных иконах активно разрабатывает только некоторые фигуры, другие же решает силуэтно, либо с минимальным применением пробелов. Большинство ликов у него мягко тронуты охрением и пробелами. При работе над деисусными иконами его манера иная: преобладает энергичная разработка ликов, одежды. У второго художника резкая и решительная манера исполнения праздничных икон сменяется в деисусе и пророческом ряду более сдержанной ("Мученик Дмитрий", "Мученик Георгий", "Давид, Даниил, Соломон", "Иезекииль", "Исаия, Иаков" и др.). У третьего художника меньше различий в манере написания праздничных, деисусных и пророческих икон.

Дополнительный атрибуционный материал получен при сравнении надписей на иконах и пророческих свитках, а также деталей ликов, фигур, поземов. Поземы на иконах иконостаса образуют три самостоятельных группы, их можно подвергнуть графологической экспертизе, аналогично почерку: одинаков набор элементов рисунка, ориентация преобладающих штрихов в одном направлении (разном у разных художников), связанная с индивидуальными навыками работы кистью.

Иконы между мастерами в кирилловском иконостасе распределены следующим образом. Каждому принадлежит центральная часть в одном из рядов: первый написал центральную часть деисуса (9 икон), второй пророческого, третий - праздничного (страстной цикл). Это свидетельствует об определенной самостоятельности каждого из них. Общее руководство, по-видимому, принадлежало художнику, написавшему центральную часть деисуса и почти все сохранившиеся местные иконы 1497 г. ("первому" по нашей классификации). Его творчество связано с московской традицией. Этот художник мог руководить артелью. В творчестве "второго" художника более ощутима новгородская подоснова. Однако не исключено, что еще до работы над кирилловским иконостасом он состоял в той же артели. В совместной работе двух творчески сильных и самостоятельных мастеров произошло их взаимное обогащение, стилистически преобладающие черты одного нашли отражение в творчестве второго. У них выработались и общие технико-технологические приемы, и палитра, и сходство типажа.

Творчество "третьего" художника мы рассматриваем в русле также московского искусства, хотя по своим истокам оно сложнее, чем первых двух: в нем определенно заметны еще и традиции живописи Средней Руси. Этот художник, по-видимому, не об-

ладам опытом совместной работы с первыми двумя и встретился с ними только при выполнении соборного иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря.

Мнения предшествующих исследователей о стиле кирилловских икон существенно расходятся. Они приписывались Андрею Рублеву, Рублеву с учениками, Даниилу Черному, Дионисию, местным мастерам, новгородцам, москвичам, ростовским художникам. Атрибуционные различия и крайности были обусловлены изолированным изучением икон, вне связи их друг с другом. Технико-технологическое исследование всего ансамбля выявляет руки только трех мастеров. Каждый из художников мог иметь помощника или помощников, но они работали в манере своих учителей, под их руководством.

Проделанное исследование демонстрирует историкам искусства возможность увеличения числа объективных критериев оценки индивидуальных творческих средств создания древнерусскими мастерами художественного образа, расширения средств воплощения их индивидуальных поисков в русле стилеобразующих тенденций эпохи.

В Заключении делаются следующие выводы. Изучение и реставрация ансамбля 1497 г. отражает качественно новый этап состояния современной науки о древнерусском искусстве. Под традиционный искусствоведческий анализ впервые системно подведен строго научный фундамент технико-технологических исследований. Важной особенностью работы явилось тесное объединение реставрации с историей искусства. Удалось последовательно продемонстрировать взаимозависимость между технологией древнерусской живописи и ее образным строем. Так, отбор, подготовка и использование пигментов, предопределяющие колорит, живописные приемы, манера графического построения элементов



композиции от начальной до завершающей стадии выступают наряду с традиционными методами искусствоведческого исследования как решающий фактор доказательной атрибуции отдельных произведений и их групп. Усовершенствование методов раскрытия красочного слоя под микроскопом впервые дало возможность изучения подлинного колорита ансамбля 1497 г.

Благодаря систематизации, обобщению и практическому освоению аналитических данных удалось заново атрибутировать и датировать знаменитое "Успение" из ГТГ, равно как определить и принадлежность к ансамблю 1497 г. не менее известного памятника с изображением пророков "Давида, Даниила, Соломона" и более 10 других произведений из разных музеев страны. Уточнены представления о составе и художественной ориентации мастеров и месте ансамбля 1497 г. в древнерусском искусстве конца XV века.

Одним из самых существенных результатов проделанной диссертантом работы является анализ реставрационной практики на примере икон, входящих в состав комплекса 1497 г. В процессе их исследования и реставрации во ВНИИ реставрации создан целый ряд методических разработок. Их внедрение в широкую практику поднимет отечественную реставрацию на более высокую ступень и сделает ее надежным инструментом искусствоведческой науки.

х х х

В Приложения включены неопубликованные описания Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1601 и 1773 гг., каталожное описание икон 1497 г., исследование храмовой иконы "Успение" (ГТГ), архивные материалы о перемещении отдельных икон и их реставрации, наблюдения над иконографическими особенностями икон местного, деисусного, праздничного и проро-

ческого рядов, результаты исследования серебряных окладов XVI века на иконах Успенского собора 1497г., исследование художественных ремесел мастерской Кирилло-Белозерского монастыря XVI-XVII вв.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.- "Сообщения ВЦНМЛКР", № 26, 1971, "Искусство", М., с. 91-114 (2 печ.л.)
2. Состав и иконографические особенности иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.-Краткие тезисы докладов к научной конференции "Тялопись Древнего Новгорода и его земель XII-XVII столетий", ГРМ, Л., 1972, с.33-36 (0,25 печ.л.).
3. Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.- "Сообщения ВЦНМЛКР", № 28, 1972, "Искусство", М., с. 126-174 (2,3 печ.л.).
4. Иконостас 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря.- В сб. "Памятники культуры. Новые открытия", "Наука", 1976, М., с.184-195 (0,5 печ.л.).
5. Иконопись. - В кн.: И.А.Кочетков, О.В.Лелекова, С.С.Подъяпольский. Кирилло-Белозерский монастырь. "Художник РСФСР", Л., 1979, с.76-92 (0,75 печ.л.).
6. Прикладное искусство.- Там же, с.162-171 (0,5 печ.л.).
7. Реставрация древнерусской живописи. Кирилловский иконостас XV в.- В кн.: Реставрация музейных ценностей в СССР, "Советский Художник", М., 1982, с.25-46 (0,5 печ.л.).
8. О.В.Лелекова, Н.Л.Петрова. Исследование паволоки на иконах Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря", ВНИИР, "Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация", М., "Искусство", 1983, № 8(38), с.98-111 (1,1 печ.л.).