И.А.Кочетков

(Москва)

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ТЕХНИКОЙ ФЕРАПОНТОВСКИХ РОСПИСЕЙ

1 Зависимость системы росписи от архитектуры

Художник-монументалист всегда в какой-то степени зависит от архитектуры: от наличия плоскостей стен определенной формы и размера, расположения дверных и оконных проемов, ниш. Архитектура для него — данность, которую он не может не учитывать уже при обдумывании системы росписи. Однако к этой зависимости возможно относиться по-разному: можно стараться ее преодолеть, противопоставляя архитектурным членениям свою собственную систему живописных членений, а можно систему живописного декора подчинить архитектуре интерьера. Наблюдения над росписями собора Ферапонтова монастыря показывают, что Дионисий избрал здесь второй путь.

Архитектура диктует количество и высоту горизонтальных регистров росписи. Верхняя граница регистра полотенец определяется уровнем ряда печур на южной стене собора, откуда начиналась роспись. На южной стене разграпка полотенец проходит точно по верхнему краю печур. Сами печуры таким образом оказались в верхней части регистра полотенец и не мешают расположенным выше сюжетным композициям. Правда, печуры не находятся строго на одном уровне, почему в южной

части западной стены, а еще больше на северной стене, они заходят на вышележащий регистр росписи.

Верхняя граница первого яруса росписи на всех трех стенах четверика совпадает с нижней границей оконных проемов. С этой же линией совпадает нижняя граница деревянных связей, что достигалось строителями собора очень просто: связи закладывались на том же ряде кирпичной кладки, на котором начали делать пропуски в рядах кладки для оконных проемов. Это оказалось очень удобным для стенной росписи, так как иначе брусы связей неизбежно врезались бы в композиции.

Разгранка под люнетами северной и южной стены и в угловых помещениях собора проходит на уровне основания полукружия арок оконных проемов. На западной стене в композиции "Страшный суд" горизонтальные разгранки отсутствуют, но сохраняется ярусность построения, причем границы регистров точно совпадают с их границами на северной и южной стенах.

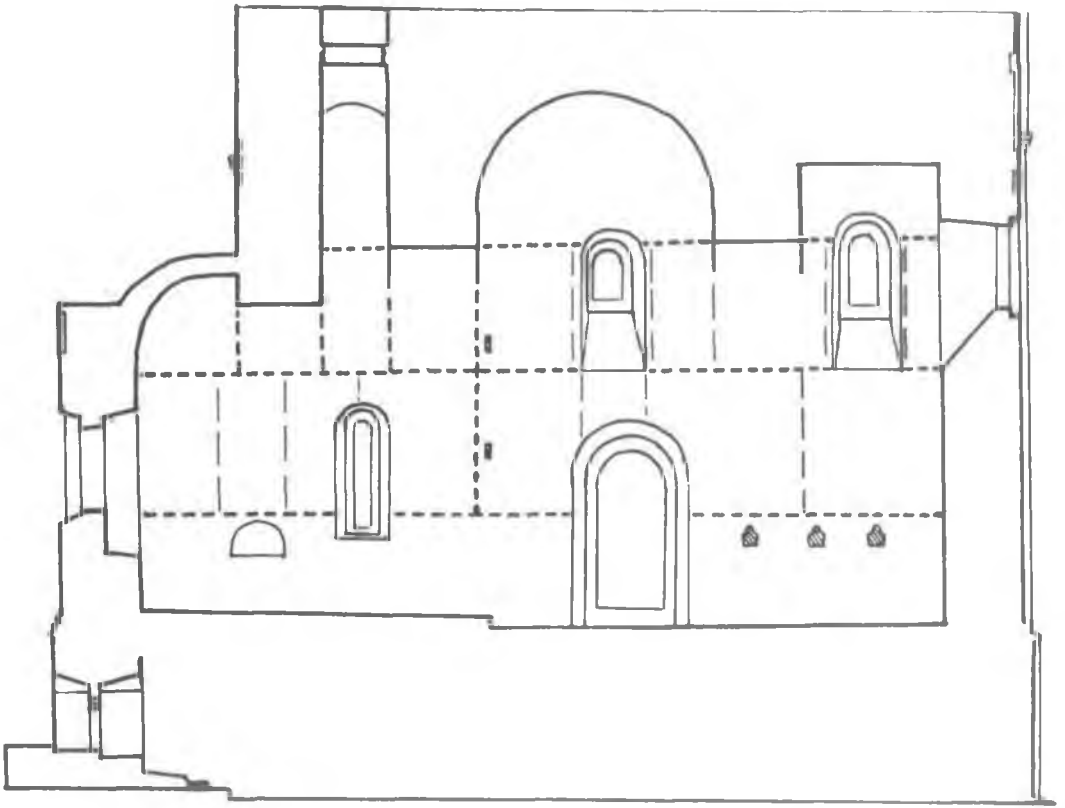
На столпах верхняя и нижняя границы нижнего регистра совпадают с границами нижнего регистра росписи стен. Вместе с тем верхняя разгранка проходит по нижнему краю деревянных связей. На тех гранях западных столпов, которые обращены внутрь собора, между пятой подпружных арок и ярусом полотенец остается пространство, которое слишком высоко для одного регистра росписи и слишком низко — для двух. Тогда художники делают высоту этого регистра равной высоте регистра на стенах собора, а оставшееся внизу свободное пространство с врезанной деревянной связью заполняют орнаментом.

Совпадение уровня регистров росписи на всех стенах и столпах определяется также наличием лесов, с которых велись живописные работы.

Вертикальные членения росписи в такой же степени зависят от архитектуры интерьера, как и горизонтальные. Естественной границей между росписью алтарной части и четверика собора для нижних двух регистров росписи служит иконостас, только в первом регистре на северной стене граница отступает до алтарной преграды жертвенника, так как между северо-восточным столпом и северной стеной нижнего ряда икон, по-видимому, не было.

В первом регистре росписи, где изображены Вселенские соборы, на южной стене дверной проем отсекает слева участок, в котором может разместиться одна (и только одна) композиция. Ширина этого участка дает примерный размер для остальных композиций нижнего ре-

Схема размещения композиций на южной стене



гистра. Поэтому западнее дверного проема на южной стене, как и на северной, может разместиться только две подобных же композиции (точнее, две с половиной, но, во всяком случае, не три). Таким образом, композиции всех семи Соборов нельзя было разместить, не использовав западную стену. Дионисий предпочитает две композиции расположить симметрично на концах западной стены. Их границы точно совпадают с границами боковых нефов: вертикальные разгранки, отделяющие композиции Соборов от "Страшного суда" на западной стене, являются продолжением разгранок арок, переброшенных от столпов к западной стене.

В первом регистре оставался еще простенок на северной стене от двери до алтарной преграды жертвенника. Логично было бы разбить участок на две композиции, сделав границу между ними на уровне главного иконостаса. Тогда "Видение Евлогия" поместилось бы в левой части, а справа могла поместиться однофигурная композиция. Но тогда в первом регистре росписи, занятом многофигурными изображениями, появилось бы единоличное изображение святого, резко отличающееся по размеру от соседней композиции "Видение Евлогия". Может быть поэтому Дионисий предпочел развернуть вширь "Видение Евлогия", несмотря на связанные с этим неудобства (брус иконостаса врезается в середину композиции). Это уступка, которую вынужден был сделать мастер архитектуре собора.

Во втором регистре росписи, где расположен акафистный цикл, масштабом служат участки, отсекаемые с восточной стороны южной и северной стены оконными проемами трансепта. Участок западнее окна трансепта и до окна в западной части каждой стены состоит из двух простенков и расположенного между этими простенками склона арки. Однако простенки, расположенные восточнее западных окон, слишком малы для размещения здесь самостоятельных композиций. К тому же расстояние между окнами примерно равно двум расстояниям между иконостасом и окном трансепта. Вполне естественно, что Дионисий между окнами размещает по две композиции Акафиста, причем их границы не совпадают с границами архитектурных членений. Другого решения архитектура ему не предоставляла.

В юго-западном и северо-западном угловых помещениях собора на уровне второго регистра имеется по три небольших простенка по сторонам окон.Простенки явно малы для размещения многофигурных композиций Акафиста. Дионисий вынужден занять их композициями, не

входящими в акафистный цикл: "Видение Петра Александрийского", "Арий", "Зосима и Мария Египетская", "Герасим иже во Иордане". Вполне правомерно ставить вопрос: почему Дионисий взял именно эти сюжеты, но при этом нужно держать в уме, что в своем выборе художник был сильно стеснен размерами и формой простенков.

Там же, но выше регистром, есть место еще для четырех композиций: два склона и два люнета коробового свода. Однако наличие в люнетах ниш делает их неудобными для размещения композиций. В юго-западном помещении собора в западном люнете по порядку должна была находиться композиция на 7-й кондак Акафиста, изображающая Сретение. Однако люнет оказался слишком мал для нее, к тому же фигуры "Сретения" пришлись бы на имеющиеся здесь две нишки. И Дионисий отказывается от изображения акафистной композиции. Он помещает между нишками три круга со вписанными в них херувимами и крестом, сюжетно связанные, по-видимому, с расположенной ниже фигурой Ария. Правда, такой же люнет северо-западного помещения занят композицией Акафиста, но здесь это возможно потому, что он несколько шире и выше, а его единственная нишка расположена посредине, что оказалось удобным для композиции с незаполненным центром. Собственно говоря, здесь должна была по порядку находиться другая композиция Акафиста, на 8-й икос, где в нижней части изображается трехфигурный Деисус. Но эту композицию нельзя было поместить в люнете, потому что лик сидящего на троне Христа пришелся бы как раз на нишку. Дионисию пришлось поменять местами две композиции. Так архитектура собора диктует размещение и очередность композиций.

Люнеты стен в трансепте нельзя было разбить ни по горизонтали, ни по вертикали. Если учесть, что площадь люнетов больше, чем любой другой композиции, и что масштаб фигур задан размерами регистров, то станет ясно, что люнеты можно было занять только самыми многофигурными композициями. Поскольку храм посвящен Богоматери, вполне естественно ожидать в люнетах именно те сюжеты, которые здесь представлены, да еще, пожалуй, "Успение", которого нет. Каждый склон свода необходимо было разбить на два яруса, иначе композиция имела бы вертикальную протяженность, а фигуры оказались бы другого размера, чем в остальных регистрах росписи. Так образовалось двенадцать вытянутых по горизонтали прямоугольных поверхностей одинакового размера. Уже сама форма не очень удобна для размещения некоторых сюжетов. Можно ли здесь изобразить, например, "Преображение", сохра-

няя единый для всей росписи размер фигур? Кроме того, две из этих поверхностей нужно было использовать под композицию "Страшный суд", что достаточно традиционно для русских стенных росписей. Выходит, что здесь, как и в люнетах, невозможно было изобразить двунадесятые праздники. Так открывается одна из причин, может быть главная, почему в росписи собора нет изображений двунадесятых праздников: им просто не нашлось подходящего места в интерьере, если не отказываться от иллюстрирования Акафиста. (Известную роль могло сыграть и то обстоятельство, что некоторые праздники уже входили в акафистный цикл: "Благовещение", "Рождество Христово", "Сретение". Дионисий изобразил на сводах евангельские притчи и чудеса. Это решение нельзя не признать удачным: во всех этих сюжетах композиции разворачиваются по горизонтали, но если фигур оказывается недостаточно для заполнения прямоугольного поля, то рядом помещается еще один эпизод со сходным содержанием.

В алтаре своя система горизонтальных и вертикальных членений. Уровень верхней и нижней горизонтальных разгранок первого регистра росписи определяется по центральной апсиде, где верхняя разгранка совпадает с нижней границей деревянных связей, а нижняя разгранка — с верхним уровнем ниши в южной части апсиды. Будучи продолженной в жертвеннике, нижняя разгранка оказалась значительно выше разгранки четверика, но опустить ее -- значит нарушить единый уровень регистра полотенец в алтаре собора. Пришлось примириться с разницей уровней разгранок на северной стене жертвенника. Та же разница обнаружилась и на северной грани северо-восточного столпа, хотя в обоих случаях в момент росписи здесь не было никакой преграды, которая могла бы помешать совместить уровни. Верхняя разгранка жертвенника должна была совпасть с разгранкой четверика, поскольку уровень той и другой определялся уровнем деревянных связей, расположенных на одинаковой высоте. Однако здесь художник несколько удлинил фигуру Предтечи в конхе, когда живопись была полностью закончена и осталось только закрасить уже намеченную двумя линиями разгранку. Контуры первоначальной разгранки хорошо видны под живописью. Кроме того, на добавленном участке фона движения кисти направлены не вертикально, как везде, а горизонтально. Так и верхняя разгранка жертвенника оказалась ниже, чем разгранка четверика.

В диаконнике обе разгранки лишь незначительно не совпадают по уровню с разгранками четверика. Правда, для этого пришлось резко опустить уровень разгранки справа от оконного проема на южной стене диаконника.

Обратимся теперь к портальной композиции. Некоторые особенности ее построения привлекают внимание искусствоведов, вызывая различные толкования. Здесь асимметрично построены верхние два регистра росписи: левая часть композиции "Рождество Богородицы" явно длиннее правой, а в композиции "Деисус" Спасу слева предстоят четыре фигуры, а справа только три. Л.Рудницкая высказала предположение, что здесь Дионисий пытался учесть особенности зрительного восприятия наружной росписи, которая от Святых ворот монастыря смотрелась под косым углом [1]. Но эту предусмотрительность следует приписать скорее строителям собора, поскольку левый простенок у них оказался на 25--30 см шире, чем правый. Поэтому вполне закономерно, что в своей следующей статье, написанной совместно с Ю.Селю, Рудницкая предполагает, что "опытные мастера знали заранее, для какой росписи предназначался храм, могли избегать формальной правильности при постройке собора, свободно передвигать отдельные детали архитектуры согласно необходимости" [2]. Асимметрия портальной композиции объясняется здесь по-другому: "проем портала сдвинут влево (вероятно, опечатка, должно быть: вправо. — И.К.), чтобы дать место развернутой в фас фигуре архангела Михаила".

Эту же весьма странную мысль, по-видимому, разделяет М.А.Орлова, которая пишет: "...Престол Спаса был развернут влево. Если при этом медальон был бы помещен в центре композиции деисуса, то фигура Спаса казалась бы смещенной влево. Сдвигом медальона в противоположную сторону как бы предварялись возможные зрительные смещения и высвобождалось место еще для одной фигуры деисусного чина" [3]. За несколько лет до приезда Дионисия строители знали не только то, что здесь будет написан многофигурный деисус, но даже и то, что трон Спаса будет развернут влево, чему они решили создать противовес, а заодно строители решили заставить Дионисия написать восьмифигурный деисус вместо обычного семифигурного!

Думается, что ближе к истине будет более простое объяснение. Строители собора не вполне справились со сложной формой архивольта, и его вершина отклонилась вправо от центральной оси. Когда затем выкладывали заглубленный в стену медальон, его ориентировали относительно вершины архивольта. Так левый простенок оказался длиннее

правого. Дионисий справился с этим затруднением самым элементарным образом: в левой части деисуса он написал на одну фигуру больше.

Не пришлось Дионисию много ломать голову, определяя высоту регистров росписи, а значит и размеры фигур. Высоту деисуса дал ему медальон, высоту полотенец и архангелов -- регистр полотенец и фигуры воинов на столпах внутри собора. Вместе с тем разгранка над полотенцами приходится как раз на верхний край "дынек", а разгранка над архангелами -- примерно на основание арки архивольта (подобно тому, как внутри собора одна из разгранок идет по уровню основания арки оконных проемов). Вот почему излишними кажутся рассуждения о том, что Дионисием "найдены очень точно" "соотношение размеров фигур и пропорций храма" и "отношение величины фигур к расстоянию их от зрителя" [4]. (Интересно было бы знать, с какого расстояния полагается зрителю смотреть на наружную роспись?).

Примеры зависимости композиции от формы простенка, на котором она располагается, у Дионисия достаточно многочисленны. Один из самых ярких -- симметричное построение композиции "Видение Евлогия", вызванное тем, что верхняя часть простенка оказалась рассеченной примыкающим иконостасом [5]. Сюжет "Первый Вселенский собор" пришелся на узкий простенок, поэтому его композиция, в отличие от остальных изображений Соборов, имеет затесненный асимметричный характер. В местах примыкания иконостаса Дионисию приходилось сдвигать изображения в сторону, что приводит к некоторым деформациям композиций: таковы "Кирик и Улита" на северной грани северо-восточного столпа, иллюстрации 17-й и 25-й песен Акафиста. Учитывал он и отверстия голосников. Эти факты не могут не приниматься во внимание при искусствоведческом анализе росписи.

Подведем некоторые итоги. Как показывают наблюдения, количество композиций стенной росписи, их расположение, размеры и пропорции в значительной степени зависят от архитектурных членений интерьера собора. В какой-то степени архитектура диктовала и подбор сюжетов. Слитность стенных росписей с архитектурой и соразмерность изображенного человеку достигаются довольно простыми установками: мастера стараются только не нарушать логику архитектурных членений и делают ярусы лесов такой высоты, чтобы можно было вести роспись без устройства дополнительных подмостей.

Составление программы росписи и ее соотнесенность с интерьером собора должны были быть продуманы до начала живописных работ.

Если даже у художников имелись иконописные образцы для каждой композиции, они едва ли могли обойтись без предварительных эскизов, учитывающих форму и пропорции участков стен, отведенных под ту или иную композицию. Зависимость системы росписи от архитектуры заставляет думать, что в составлении программы решающую роль играли не заказчики, а исполнители росписи.

П Техника ферапонтовских росписей

Подбор сюжетов и их воображаемое размещение на стенах, возможное составление эскизов -- это первый этап работы художников-стенописцев. Затем строятся леса на всю высоту собора и сверху вниз, по ярусам, исполняется сама роспись.

1. Штукатурный слой. Работа над отдельной композицией начинается с нанесения слоя левкаса под живопись. Это делают штукатуры. Левкас представляет собой чистую известь, куда добавлен для вязкости рубленый лен. В ферапонтовском соборе левкас очень белый, он нанесен слоем толщиной 6—10 мм и затем тщательно заглажен.

Перед нанесением левкасного слоя в русских стенных росписях в швы кладки забивались железные гвозди с широкими шляпками для прикрепления левкаса к стене. Шляпки этих гвоздей со временем покрывались ржавчиной, что приводило к осыпанию участков левкаса. В соборе Ферапонтова монастыря подобные осыпи наблюдаются только на сферических поверхностях и на полукружиях арок.

На тех участках стены, где стенной живописи не предполагалось, левкас отсутствует. Его нет на западных гранях алтарных столпов ниже композиций "Благовещение". Здесь слой левкаса аккуратно сведен на нет. Граница левкаса образует ровную прямую линию. Нет левкаса в проходе из придела Николы в центральную апсиду алтаря примерно на высоту первого яруса росписи. Судя по тому, как загибается слой левкаса на границах этого участка, здесь имелись две деревянные переборки, расстояние между которыми было несколько меньше ширины столпа. Пространство между переборками могло служить для хранения церковных облачений, но независимо от возможности его использования нужно было отгородить придел Николы от центральной апсиды алтаря. Левкасного слоя нет в средней части центральной апсиды на высоту от пола около полуметра. Здесь, по всей вероятности, находилась деревянная скамья седалища. Наконец, отсутствует левкас на северной

стене жертвенника в регистре полотенец, сразу за несохранившейся алтарной преградой. Стенки расположенной выше ниши покрыты копотью от свечей, которые сюда ставились. Можно предположить, что в момент расписывания собора в этом месте находилась какая-то подставка, на которую могли класть, например, святые дары перед началом службы.

Как видим, отсутствие левкаса на некоторых участках стен помогает нам представить внешний вид собора до начала живописных работ. Стены собора были белые от известковой обмазки. Обмазка была почти такой же белой, как левкас под живопись, но ее поверхность была более шероховатой, неровной. Похожую обмазку имели стены Успенского собора соседнего Кирилло-Белозерского монастыря, построенного несколькими годами позже. (Обмазка Ферапонтовского собора имеет чуть розоватый оттенок, но он зависит не от цемянки, как можно было бы подумать, а от цвета плесени, покрывающей нижние части стен собора.)

Большой интерес имеет изучение штукатурных швов. Как известно, при работе в технике чистой фрески каждый раз на стену наносится участок штукатурки такого размера, какой художник может расписать за один день. Здесь число отдельных участков штукатурки под живопись равняется числу рабочих дней художника. При смешанной технике по сырой штукатурке художник выполняет только подготовительный рисунок и первоначальную цветовую прокладку, поэтому участки штукатурки могут быть большего размера, а работа на одном участке продолжаться несколько дней. Наконец, при работе со связующим величина отдельных участков штукатурки определяется только дневной производительностью штукатуров. Таким образом, изучение штукатурных швов помогает разобраться в самой технике живописных работ. Кроме того, на штукатурных швах часто заметно, какой участок штукатурки положен позже, что позволяет определить очередность работ.

В соборе Ферапонтова монастыря как горизонтальные, так и вертикальные штукатурные швы заметны достаточно хорошо. На границе участков штукатурный слой, положенный раньше, иногда подрезан мастерком, и тогда здесь обычно образуется узкая щель. Но чаще штукатурка не подрезается, а новый слой находит на предыдущий. При этом, как правило, образуется заметный уступ, позволяющий определить наличие штукатурного шва. Трудно обнаружить наличие штукатурного шва только на внутренних или внешних углах. Еще один признак помогает иногда определить место стыка двух участков штукатурки. Полосы разгранок в Ферапонтовском соборе были первоначально киноварно-

красного цвета, который был положен по красочной подготовке коричневого, красно-коричневого или лилового цвета [6]. Поскольку первоначальная прокладка по окончании живописных работ не просматривалась, Дионисий не затруднял себя подбором одинаковых колеров для прокладки на соседних участках штукатурки. Теперь, когда верхний киноварный слой почти полностью утрачен, разгранки на соседних участках штукатурки, как правило, оказываются разного цвета.

Настоящая статья была написана в 1977 г., когда леса в соборе отсутствовали, и наблюдения над штукатурными швами были проведены мною лишь на участках полотенец, а также в первом и отчасти втором регистрах росписи. Хотя многие выше расположенные участки росписи наблюдались с лестниц с помощью бинокля, выводы касательно штукатурных швов должны быть дополнены более тщательными наблюдениями над верхними регистрами росписи.

Горизонтальные штукатурные швы, как правило, совпадают с границами регистров росписи. По швам проходят полосы разгранок. Делается это следующим образом. Работая над регистром росписи, художник проводит сверху и снизу линии графьи, ограничивающие композиции. Нижняя линия служит одновременно ориентиром для штукатуров: накладывая штукатурный слой под нижележащий регистр росписи, они доводят его до этой графьи. Работая над нижним регистром росписи, художник снова проводит две графьи: верхняя дает ширину верхней разгранки, а нижняя послужит верхней границей нижней разгранки. Закрашивается всегда верхняя разгранка. Полосы разгранок как бы маскируют штукатурные швы. На тех гранях столпов, где между фигурными композициями имеется орнаментальный пояс менее метра высотой, орнамент написан на отдельном участке штукатурки. На откосах дверных проемов штукатурный слой состоит из двух горизонтальных полос: внизу здесь написаны полотенца, вверху - орнаментальные разноцветные полосы или надпись (на северной двери).

Как видим, высота штукатурного слоя, хотя она и бывает разной, строго соответствует высоте регистра росписи. Настилы лесов также располагались не на равном расстоянии друг от друга, а по регистрам росписи. Такой порядок был наиболее удобен для художников. Он сохраняется также на арках и сводах. Нет штукатурных швов в замках арок, переброшенных между столпами и стенами. Часто здесь видны длинные мазки синей краски фона, идущие от одного склона арки до другого. Другими словами, склон арки, примыкающей к столпу, и противоположный ему склон вместе с простенками по сторонам составляют

один участок штукатурки. Возможно, на одном участке написаны и верхние две композиции каждого свода. Во всяком случае между ними нигде не просматривается штукатурного шва, тогда как ниже их швы видны достаточно хорошо.

В центральной части западной стены, занятой композицией "Страшный суд", как уже сказано, сохраняется ярусность построения, хотя горизонтальные разгранки отсутствуют. Между регистрами росписи здесь ясно видны горизонтальные штукатурные швы, которые являются продолжением швов северной и южной стен собора. На композиции "О Тебе радуется" в северном люнете горизонтальный шов хорошо заметен на синем фоне справа. Левее он не просматривается, но, судя по правому участку, шов должен идти на уровне голов предстоящих, разделяя люнет по вертикали примерно пополам. Этот шов должен пересекать сферу с Богоматерью. Неизвестно, как поступил художник в данном случае, но один пример показывает, что он рассекает фигуру на две части и верхнюю часть пишет на верхнем ярусе штукатурки, а нижнюю -- на нижнем. Так написан левый ангел из композиции Страшного суда [7]. На южном и восточном люнетах горизонтальные швы не просматриваются, но по аналогии можно предполагать их и здесь.

Вертикальные штукатурные швы лучше всего просматриваются в первом регистре росписи. На северной стене шов проходит по правому краю композиции "Седьмой Вселенский собор". Расстояние от шва до северо-западного угла собора 430 см, а до вертикального штукатурного шва на границе с алтарем -- 460 см. На западной стене вертикальный шов проходит по правому краю композиции "Богоматерь в раю". Расстояние от шва до юго-западного угла собора 460 см, до северо-западного -- 659 см. На южной стене вертикального штукатурного шва нет от границы с алтарем до юго-западного угла собора. Длина этого участка 749 см. Если учесть, что высота этого регистра росписи колеблется от 230 до 239 см, то окажется, что участки штукатурки, которые накладывались за один прием, весьма велики: от I0 до I7,5 квадратных метров. Это существенно больше обычной нормы, которая считается равной 6--9 квадратным метрам [8]. После этого наблюдения нас не может удивить, что регистр полотенец и второй регистр росписи вовсе не имеют вертикальных штукатурных швов, т.е. размеры участков штукатурки совпадают с размерами простенков между дверными или оконными проемами.

В алтарной части собора горизонтальные швы также разделяют

регистры росписи и также по ним идут полосы разгранок. Композиции во всех трех конхах написаны на сплошных участках штукатурки. В целом в алтарной части участки штукатурки меньшего размера, чем в четверике, что только отчасти объясняется характером архитектурных форм. На откосах всех окон алтаря положены отдельные участки штукатурки (так может быть и на откосах окон собора, но не было возможности их хорошо изучить). В первом регистре росписи в полукружиях жертвенника и центральной апсиды штукатурный слой делится швом примерно посередине. Шов располагается над одной из разгранок окна. В полукружии придела шов отсутствует. Границы штукатурных участков трех полукружий проходят по краям центральной апсиды. В регистре полотенец внутри каждого полукружия вертикальных швов нет. Таким образом, в центральной апсиде, длина которой 965 см, а высота полотенец I60--I67 см, участок штукатурки имеет площадь свыше I5,5 квадратных метров. Только небольшой участок полотенец в проходе из жертвенника в центральную апсиду написан почему-то на отдельном куске штукатурки.

Наблюдение штукатурных швов позволяет приблизительно рассчитать продолжительность стенописных работ. Как будет показано ниже, по сырой штукатурке художник наносил рисунок композиции, выполнял графью, делал первоначальную прокладку цветом под отдельные краски и писал некоторые части композиции (световые части горок и архитектуры, основные тона многих одежд). В летних условиях тонкий слой левкаса высыхает на стене за сутки. Если считать, что работу по сырому художник выполнял за один день на площади I0--I7 квадратных метров, то при общей площади стенных росписей около 600 метров вся работа может быть выполнена за 35--60 рабочих дней. Около 60 дней получается, если вести счет по количеству участков штукатурки. Не меньше времени, чем работа по сырому, должна была отнять работа со связующим (личное письмо, синие, красные и некоторые другие одежды, теневые части горок и архитектуры, фон, позем и разгранки). Значит, вся работа могла быть закончена за 70--I20 рабочих дней, а с учетом церковных праздников, когда работа не производилась, за 3--4,5 месяца.

Этот расчет сделан исходя из того, что все члены артели одновременно делали работу по сырому, а затем переходили к работе со связующим, за что говорят большие участки штукатурки, наносимые за один прием. Поскольку известно, что стенописные работы начаты

6 августа и закончены 8 сентября, а сезон, благоприятный для живописных работ в храме, продолжается на севере около трех месяцев, то из существующих датировок росписи собора вытекает продолжительность работ артели Дионисия в 1,4 или 7 месяцев. Наблюдения штукатурных швов показывают, что первый срок должен быть отброшен [9], а из оставшихся предпочтительнее срок в 4 месяца, то есть росписи были закончены на следующее лето после их начала [10]. Заметим, что скорость выполнения живописных работ достаточно велика даже для смешанной техники. Достаточно напомнить, что на одном участке штукатурки на южной стене написано 33 фигуры!

Выяснение штукатурных швов позволяет также определить очередность живописных работ. На горизонтальных швах нижний участок всегда находит на верхний, поскольку первый положен позже. В алтаре живописные работы производились позже, чем в четверике собора. Это доказывается тем, что на стыке участков штукатурки четверика и алтаря везде имеются штукатурные швы, причем штукатурный слой алтаря лежит внахлест. Особенно очевидно это на южной стене в первом регистре росписи. По всей вероятности, роспись четверика была закончена полностью прежде, чем приступили к росписи алтарной части. Если бы это было не так, то полосы горизонтальных разгранок и штукатурные швы алтаря явились бы продолжением разгранок и швов четверика, чего в действительности нет. На границе четверика и алтаря в момент производства росписи не было никакой преграды, которая помешала бы совместить уровни, ведь слой левкаса нигде не прерывается. Кроме того, на южной стене собора правый край алтарного участка штукатурки смят так, как будто он наткнулся на какую-то преграду, тогда как штукатурный участок четверика лежит ровно. Следовательно, последовательность работ здесь была такой: сначала оштукатурили и расписали стену четверика, в этот момент иконостас был разобран; затем восстановили иконостас, и только после этого стали штукатурить и расписывать алтарь.

В нижнем регистре росписи четверика живописные работы шли по ходу солнца, т.е. так же, как и чтение сюжетов. Это хорошо видно на вертикальном штукатурном шве северной стены. Вероятно, такова же была очередность работ и в остальных регистрах. В алтаре в первом регистре росписи на штукатурных швах на границе жертвенника и центральной апсиды и посередине центральной апсиды видно, что работа также идет слева направо. Но шов посередине апсиды жертвенника

показывает как будто обратную очередность. Если здесь нет ошибки в наблюдении, то это единственное исключение. На откосах окон алтаря штукатурный слой положен после первого регистра росписи, но раньше, чем на поясе полотенец.

2. Подготовительный рисунок. Собственно живописные работы начинаются с подготовительного рисунка. Позже он скрывается под слоем краски, поэтому наблюдать его можно только в местах утрат красочного слоя. Относительно хорошо виден рисунок только на фигуре Феодора Стратилата (восточная грань северо-западного столпа). В большинстве случаев рисунок выполняется жидко разведенной на воде желтой, реже красной охрой. Рисунок достаточно подробный. Он намечает контур фигуры, очерк основных деталей одежд и складок. Линия рисунка беглая, часто неровная, без мелких деталей. Она существенно не изменяется, но несколько уточняется и детализируется в процессе раскраски. Сам характер подготовительного рисунка говорит о большой скорости работы художника на этом этапе.

На белых одеждах, где складки написаны зеленой краской, та же краска используется и для подготовительного рисунка всей фигуры. Рисунок затем обводится чуть более темным тоном той же зеленой краски по контуру и делается едва заметная растушовка жидкой зеленой краской, чтобы придать форме некоторую объемность. Линии складок остаются такими, какими они были сделаны на стадии подготовительного рисунка: неровные, проведенные дрожащей кистью, с затеками на концах. На этом работа заканчивается. Белый цвет левкаса позволяет обойтись без белил [II]. Таким образом, здесь применение зеленой краски в подготовительном рисунке позволяет упростить процесс работы. Но в этом случае складки всех белых одежд оказываются зелеными. Если художники хотят дать складки разных цветов, они часть зеленых линий рисунка обводят охрой или, напротив, обводят зеленой краской некоторые линии рисунка, выполненного охрой. Первый случай можно наблюдать на изображении Леонтия Ростовского (проход из жертвенника в центральную апсиду, северная сторона), второй -- на фигурах ангелов и диаконов в жертвеннике.

Вообще цвет предварительного рисунка безразличен для художника. Встречается случай, когда рисунок одной руки святителя сделан зеленой, а другой красно-коричневой краской (центральная апсида алтаря, третья от окна фигура на северной стене). В тех композициях,

Феодор Стратилат. Жирной линией показан подготовительный рисунок

где имеются одежды разных цветов, например в изображениях Вселенских соборов, рисунок фигур в белом выполняется зеленой краской (в том числе и личное), а рисунок остальных фигур -- охрой. Делается это из соображений удобства. Впрочем, встречаются случаи, когда и в одной фигуре белые одежды рисуются зеленой краской, а лик и небелые одежды -- охрой.

В исправлениях подготовительного рисунка, казалось бы, нет необходимости, ведь все погрешности можно устранить при работе красками. Тем не менее исправления рисунка имеются. Они всегда сводятся к уточнению линии контура. На фигурах митрополита Алексия, святителя на южной грани северо-восточного столпа, Григория Богослова и крайнего справа святителя в центральной апсиде наблюдается одно и то же исправление: линия плеч сделана уже. Эти исправления были сделаны, по-видимому, тогда, когда линии подготовительного рисунка обводились краской. Заметим, что все исправления сделаны на композициях, расположенных в алтаре.

Исправления могли делаться и сразу же по нанесении подготовительного рисунка. Так, например, в композиции "Шестой Вселенский собор" вдоль контуров голов двух святителей вверху справа верхний слой левкаса срезан. Это явление наблюдается нередко в росписях собора. Можно предположить, что таким способом художники удаляли неудовлетворившую их линию рисунка. Ясно, что это можно было сделать только на непросохшем левкасе. Снова исправление касается линии контура. Наличие исправлений рисунка, несмотря на спешный характер работы по сырому левкасу, помогает понять роль подготовительного рисунка: он должен был дать не только общий очерк фигуры, разместить фигуру в формате композиции, но и дать точные границы плоскостей, которые затем будут раскрашены.

3. Графья. После того, как на участок штукатурки нанесен предварительный рисунок, этот рисунок закрепляется графьей, чтобы он не терялся при наложении первого слоя краски.

В ферапонтовских росписях графья хорошо просматривается при косом освещении. Характер графьи неодинаков. В одном случае графья довольно глубокая, широкая, с пологими оплывшими краями. Это графья, проведенная по сырому левкасу. В другом случае графья узкая, с крутыми краями, имеющими мелкие зазубрины, врезана она неглубоко. Так выглядит графья, проведенная по подсохшему левкасу. По вполне высохшему левкасу заметную графью провести довольно трудно из-за его

значительной плотности. Графление по сырому левкасу не требует значительных усилий, поэтому можно легко провести линию любых очертаний. Графление по подсохшему левкасу требует больших усилий, поэтому провести кривую линию правильной формы бывает нелегко. Различие линии графьи по форме также помогает определить, на каком этапе работы проводилась графья.

Наблюдения над графьей приводят к несколько неожиданным результатам. Если на стадии предварительного рисунка художник больше всего заботится о контуре, то на стадии графьи, напротив, контур его абсолютно не интересует. Нет ни одного случая, когда бы графья обводила контур головы или одежд. На лике графья только обозначает линию подбородка или форму бороды, несколько штрихов вдоль контура лика намечают пряди волос, еще три коротких штриха -- веки и бровь, короткая прямая черта -- линия рта, скобка -- нос. Графья явно не предназначена заменить собой рисунок, она только намечает местоположение деталей лика. Иногда графья на лике еще более лаконична: только пряди бороды и волос или только борода. Наконец, в ряде случаев графья на лике полностью отсутствует. Заметим кстати, что графья на деталях лика полностью соответствует рисунку, который здесь столь же лаконичен и тоже нередко совсем отсутствует.

На одеждах линии графьи немногочисленны и всегда обводят второстепенные детали. На некоторых фигурах воинов графья встречается только на свисающем конце плаща, зато здесь ею обведены все мелкие складки драпировки (но на внешнем контуре плаща графьи нет и здесь). Графьей обведены также прямые линии копий или стрел, линии мечей в руках воинов независимо от того, выступают они на фоне одежд или синего фона композиции. Прямые линии графьи всегда проводятся по линейке.

Отмеченный характер графьи вытекает из ее назначения. Контур фигуры на любом этапе работы красками отличается по цвету от окружающего фона, поэтому нужды в графье не возникает. По той же причине не графятся границы цветовых пятен на одеждах. Зато любая складка на одежде или узел на ней должны быть обведены графьей, чтобы после прокладки цветом не пришлось снова восстанавливать скрытый рисунок. Обязательно графится рисунок деталей воинских панцирей. На архитектуре графится иногда орнамент.

Феодор Стратилат. Сплошной жирной линией показана графья по сырой штукатурке, пунктирной - графья по сухому

Неизвестный воин на восточной грани юго-западного столпа. Сплошной жирной линией показана графья по сырой штукатурке, пунктирной - графья по сухому

Отсутствие графьи в некоторых случаях позволяет сделать вывод об очередности живописных работ. Так, например, нижний слой краски и на нимбе и на лике представляет собой светлую охру. Казалось бы, художник может одновременно закрасить лик и нимб. Однако отсутствие графьи по контуру головы показывает, что он так не делал. Он должен был или закончить живопись лика или хотя бы перекрыть первоначальную прокладку другим цветом, чтобы затем можно было класть светлую охру на нимбе. То же наблюдается в одеждах и архитектуре, где часто синий цвет (плащ, купол церкви) выступает на синем фоне композиции. Поскольку графья на контуре отсутствует, художник не мог вести раскраску одновременно. Это подтверждается и наблюдением за мазками кисти художника. Напротив, черные дверные или оконные проемы на архитектуре по контуру имеют графью. Следовательно, художник сначала закрашивал проемы тем же цветом, что и здание, а затем сверху клал черный.

Линии графьи всегда очерчивают разгранки и границу позема. Графья позема всегда прерывается на фигуре, следовательно, она была проведена тогда, когда, по крайней мере, рисунок был уже готов. В большинстве случаев графья на разгранках и поземе проведена уже по высохшему левкасу. А это означает, что фон, позем и разгранка раскрашивались в последнюю очередь. Иногда можно заметить, что графья на поземе и разгранках процарапывает подкладочный тон. Следовательно, она проводилась после первоначальной прокладки цветом, непосредственно перед наложением верхнего красочного слоя. Назначение графьи здесь несколько иное, чем в других местах: она не повторяет подготовительный рисунок, а уточняет границы композиции. Впрочем, имеются случаи, когда эти линии графьи проведены по сырому левкасу и раньше, чем был нанесен подкладочный тон. В любом случае они всегда проводятся по линейке.

Особенно скупо применяется графья на фигурах в белых одеждах. Здесь по сырому левкасу графьей намечены только детали лица. На одеждах графьи по сырому нет совсем, если не считать проведенных по линейке отдельных вертикальных линий на украшениях саккосов. Зато много графьи по сухому на святительских крещатых одеждах. Графья иногда образует сетку из горизонтальных и вертикальных линий, часто графятся окружности и вписанные в них кресты. Вся эта работа ведется с помощью циркуля и линейки. Здесь графья выполняет роль подготовительного рисунка. Иногда окружности не гра-

фятся, хотя в центре каждой из них видна вмятина от ножки циркуля. В этом случае к другой ножке циркуля привязывают кисть и пишут сразу кистью. По сухому же графятся линии строчек надписи на свитках. В единичных случаях графья по сухому используется и тогда, когда художник желал исправить рисунок, уже закрепленный графьей по сырому левкасу. В композициях Вселенских соборов графья по сырому отделяет друг от друга лики, изображенные рядом. Вероятно, здесь моделировка велась на нескольких ликах одновременно.

4. Работа красками. Изучение подготовительного рисунка и графьи не оставляет сомнения в том, что на этом этапе работа шла по сырой штукатурке. Работая затем красками, художники могли выполнить по сырой штукатурке всю живопись или только первоначальную цветовую прокладку, чтобы в дальнейшем вести на ней работу со связующим. В первом случае мы имеем дело с фреской, во втором -- со смешанной техникой. Таким образом, перед нами встает два вопроса: применяют ли художники цветовые прокладки и какова их роль? В какой технике они работают?

На первый вопрос ответить легко только в том случае, если цвет прокладки отличается от цвета верхнего красочного слоя. Так, при первом взгляде видно, что синий цвет фона и зеленый цвет позема везде лежат по серой рефти. Известно, что иконописные подлинники также советуют класть голубец по серой рефти. Подлинники не обосновывают эту рекомендацию. Считается, что плохо кроющая синяя краска не дает глубокого тона [12]. Те же краски, будучи использованы в изображении одежд или архитектуры, кладутся по-разному. Часто на синих одеждах подложена также серая рефть того же тона, что и на фоне. Но нередко синяя краска кладется прямо по левкасу, без рефти. Помимо некоторых одежд и архитектурных покрытий так пишутся всегда детали украшений одежд: круги, кресты, подвески. В единичных случаях прокладка под синюю краску делается светлой охрой (правый диакон на северной стене жертвенника).

Сказывается ли наличие прокладки на сохранность синей краски? В некоторых случаях синяя краска, положенная прямо на левкас, осыпалась гораздо больше, чем та же краска, положенная на рефть. Так, в композициях "Покров" и "Второй Вселенский собор" синяя краска заметно сильнее осыпалась на покрытиях храмов, чем на фоне. Но есть примеры и другого рода. На композиции "Воин Артемий" синяя краска на плаще сохранилась гораздо хуже, чем на фоне, хотя в обоих слу-

чаях она лежит по серой рефти. В композиции "Седьмой Вселенский собор" сохранность краски не зависит от наличия или отсутствия рефти. Скорее следует думать, что сохранность синей краски зависела не от рефти, а от каких-то других факторов. В этом убеждает еще одно наблюдение. На композиции "Второй Вселенский собор" и на медальоне со святителем на северной стене жертвенника синяя краска, положенная прямо на левкас, осыпалась почти полностью. Однако там же сохранились густые мазки краски, которыми художник, по-видимому, пробовал колер. Эти мазки сохранились даже лучше, чем краска фона, положенная по рефти. Затем художник, неудовлетворенный колером, что-то сделал с краской, может быть разбавил ее, что привело со временем к осыпанию краски. Таким образом, сохранность синей азуритовой краски зависит не от наличия или отсутствия рефти, а скорее от количества связующего в краске [13].

Но если наличие рефти не влияло на сохранность синей краски, влияло ли оно на ее цвет и тон? Нет, не влияло. При хорошей сохранности краски определить на глаз, есть под нею рефть или нет, невозможно. Если наблюдается иногда небольшая разница в тоне между участками, покрытыми синей краской с рефтью и без нее, то такую же разницу можно заметить и между двумя участками, покрытыми синей краской по рефти. Это хорошо видно на границе штукатурных участков на западной стене, в алтаре и других местах, а также на синих одеждах, граничащих с синим фоном.

Какой же тогда смысл имеет рекомендация иконописных подлинников, которой следовал Дионисий, о применении рефти под синюю краску? Художники клали синюю краску на фоне отдельными широкими мазками, между которыми слой краски был более тонким. Такой манере учит и древнее руководство для иконописцев: "И где надобе лазорью крыть... прикрывай лазорью..., водяй, чтоб прозирал пробел" [14]. Если бы белый левкас не был прикрыт рефтью, фон оказался бы полосатым. Кроме того, при малейшем осыпании красочного слоя из-под него начинал бы ярко сверкать белый левкас, тогда как при наличии рефти даже при фрагментарной сохранности краски сохраняется общий голубоватый холодный тон.

Остается ответить на последний вопрос: почему же Дионисий в некоторых случаях кладет синий цвет без рефти? Подкладывать рефть на мелких деталях, как кресты и круги на белых одеждах святителей, значило бы усложнять всю работу. На крупных элементах формы, таких как покрытия храмов и одежды, рефть часто отсутствует там, где они

граничат с синим фоном. Выше уже говорилось о том, что Дионисий в таких случаях не клал рефть одновременно на фон и на изображение, чтобы не потерять рисунка. Отсутствие рефти на изображении позволяло сохранить контур и при отсутствии графьи. Если и это объяснение не решает все случаи отсутствия рефти, то нужно помнить, что в такой длительной и сложной работе, как роспись храма, всегда следует допускать элемент случайности. И потому не на всякий вопрос можно надеяться получить ответ.

Та же синяя азуритовая краска может употребляться в разбеле, тогда она имеет бледно-голубой цвет. Такая краска, как правило, кладется прямо по левкасу. Хотя в единичных случаях и здесь встречается прокладка светлой охрой (воин Мина) или серой рефтью (Георгий). Отсутствие рефти под голубой краской подтверждает, как мне кажется, предложенное объяснение назначения рефти или, во всяком случае, ему не противоречит.

Холодная зеленая краска позема везде лежит по серой рефти, как и фон. По мазкам кисти видно, что рефть клали одновременно под фон и позем. Эта же краска достаточно часто встречается на одеждах. Здесь она чаще всего лежит по прокладке, сделанной прозрачным слоем светлой охры, хотя в некоторых случаях прокладка отсутствует. Как и в случае с синей краской, наличие или отсутствие прокладки не сказывается ни на сохранности краски, ни на цвете. На поземе та же краска отличается худшей сохранностью, более светлым тоном и меньшей насыщенностью цвета. Причина этой разницы неясна. Нужны дальнейшие наблюдения, анализы пигментов и связующего. Во всяком случае разница в цвете и тоне не может зависеть от цвета прокладки, иначе пришлось бы ожидать более темного тона на поземе, где краска лежит на сером, чем на одеждах, где под нею очень светлая охра или белый левкас. Различный цвет прокладок под одной и той же краской, как мне кажется, следует объяснять не художественным замыслом, а, напротив, безразличием к цвету прокладки и соображением удобства: можно сразу класть прокладку и под фон и под позем, а на одеждах делать прокладку тем же цветом, что и рисунок. Такое же безразличие к цвету наблюдается и на прокладках под киноварь, о чем скажем ниже.

Кроме голубовато-зеленого цвета позема в росписях Ферапонтова монастыря встречается травянисто-зеленый цвет. Временами он становится буро-зеленым, вероятно в результате добавления в краску охры. Этот цвет также кладется по прокладке из светлой охры. Иногда

прокладка полностью перекрывается основным цветом и тогда к ней относится то, что было сказано выше о прокладках под синей и голубовато-зеленый. Но иногда роль прокладки несколько иная. По охристой подготовке кладется тонкий слой зеленой краски, из-под которой просвечивает охра, поверх кладутся все более густые слои зеленой краски на уменьшающихся площадях. Таким образом образуется постепенный переход от желто-зеленого цвета в тенях до густого зеленого в наиболее освещенных местах. Цвет прокладки здесь участвует в общем цветовом впечатлении от живописи. Так написаны, например, штаны воинов Феодора и Андрея (восточная и западная грани северо-западного столпа). Такое использование прокладки является скорее исключением, чем правилом.

Под киноварь, как уже сказано, употребляются прокладки красно-коричневого, коричневого или лилового цвета. Цвет прокладки был явно безразличен. На одной и той же разгранке прокладка могла быть на одном участке штукатурки коричневой, а на другом лиловой. Так же могла меняться густота краски прокладки. Под чистой киноварью прокладка отсутствует только на деталях орнамента в регистре полотенец и на мелких деталях одежд. И снова наличие или отсутствие прокладки не сказывается на сохранности живописи: в любом случае от киновари остались незначительные фрагменты, к тому же сильно изменившие, как правило, свой первоначальный цвет. Но все же под киноварь не употреблялись прокладки серого или желтого цвета. Цвет прокладки должен хотя бы отчасти приближаться к цвету основной краски. Поэтому, если под чистую киноварь прокладка кладется почти всегда, разбеленная киноварь, как правило, употребляется без прокладки.

В большинстве случаев киноварь полностью перекрывает прокладку и общее цветовое впечатление не зависит от цвета последней. Но бывают и исключения, когда на светло-коричневой прокладке пишутся темно-коричневые линии складок, которые просвечивают сквозь положенную тонким слоем киноварь. Такой прием можно предполагать, в частности, в написании некоторых велумов и подушек. Впрочем, в наличии его можно сомневаться: плохая сохранность киновари не позволяет здесь говорить вполне определенно.

Прокладки, о которых шла речь до сих пор, отличаются по цвету от краски, которая лежит на них, и потому легко могут быть обнаружены в местах утрат красочного слоя. Труднее обнаружить прокладку

в том случае, когда она представляет собой ту же краску, что и основная, но только жидко разведенную. Такую прокладку легко спутать с бледным следом, который оставляет любая краска на белом левкасе после осыпания. В этом случае обнаружить прокладку помогают иногда следы кисти. Кроме того, прокладочный слой, положенный по сырой штукатурке, обычно хорошо держится на стене. Поэтому, если в местах утрат красочного слоя просматривается почти чистый левкас, можно предполагать отсутствие прокладки. На основании этих признаков можно утверждать, что под краски лилового, темно-вишневого (багор), различных оттенков коричневого цвета прокладки не применяются.

Сложнее обстоит дело с охрой. Несомненно отсутствие прокладки, например, на охряных частях святительских и диаконских одежд. Здесь в местах осыпей красочного слоя выступает чистый левкас. Даже тогда, когда охра положена в два или три слоя, она обычно осыпается до левкаса. Это тем более показательно, что сделанный той же охрой первоначальный рисунок или прокладка под зеленую краску обычно хорошо сохраняются при утратах верхнего красочного слоя. Не вполне ясно, используется ли прокладка на ликах и нимбах. Напрашивается вывод, что охра, исключая, может быть, лики и нимбы, обычно кладется прямо на левкас или прокладка под охру выполняется той же краской и кладется уже по сухой штукатурке. Так, например, меч в руках Феодора Стратилата написан поверх полностью готовой живописи одежд, тем не менее здесь использована охристая прокладка.

Итак, наблюдения приводят нас к выводу, что в ферапонтовских росписях лишь немногие краски -- а именно синяя, зеленые и киноварь -- всегда или в большинстве случаев клались по цветовой прокладке, выполненной по сырой штукатурке в технике чистой фрески. Именно лазорь и киноварь почти все иконописные подлинники рекомендуют творить на связующем: пшеничном или льняном отваре. Зеленая краска позема в Ферапонтове находится в таком же распыленном состоянии, как и синяя краска фона, что заставляет предполагать в них одинаковое связующее. Таким образом, по отношению к этим краскам можно более или менее уверенно говорить о смешанной технике выполнения росписей, когда работа начинается как фреска, а заканчивается как темпера.

В какой технике идет работа остальными красками? К этому вопросу вернемся после того, как рассмотрим очередность работы красками.

При внимательном визуальном наблюдении живописи можно иногда заметить, что на границе двух цветовых плоскостей один цвет слегка заступает на другой. Ясно, что позднее положен тот, который лежит выше. Так устанавливается очередность работы красками. При этом несущественно, какой участок живописи имеет более высокий рельеф. Так, например, краски, к которым примешаны известковые белила, обычно выглядят более пастозными.

Работа красками начинается с прокладки цветом фоновых частей композиции. Сначала кладется краска на разгранке, затем серая рефть на фоне и поземе. Делается это так: на разгранке сначала проводятся две широкие линии по границам полосы, а затем закрашивается середина. В центральной апсиде и жертвеннике такие полосы провели, но по разным причинам не закрасили. Рефть под фон и позем кладется одновременно, длинными мазками широкой кисти, также начиная с границ композиции. Мазки идут вертикально, а у границ фигуры -- по форме. Часто около фигуры остается небольшое незакрашенное рефтью пространство: работая в размашистой манере, художник старается не задеть контур фигуры. Рефть накладывается обычно в два приема. При второй прокладке мазки более короткие и кладутся неравномерно, между ними остаются более светлые участки. Покрытые рефтью поверхности оказываются неодинаковыми по тону, что является естественным результатом техники живописи, а вовсе не следствием художественного замысла. Иначе сознательным замыслом придется объяснять также изменение цвета разгранки посредине стены на стыке двух участков штукатурки.

Одежды пишут после заполнения фона прокладочным цветом. Одно из доказательств этого дают белые одежды: при их написании, как было сказано, используется белый цвет левкаса, но в некоторых случаях художник исправляет контур белилами, а на фигуре Кирилла Александрийского в центральной апсиде белилами написан один из двух концов омофора. Во всех исправлениях белила лежат поверх рефти фона, т.е. к моменту раскраски одежд фон был покрыт рефтью, но синей краски на нем еще не было.

Последовательность раскрытия одежд не всегда удается точно установить. Можно предположить, что раскраска начинается с наложения прокладочных цветов там, где они применяются. Мною не обнаружено ни одного случая, когда бы раскраска началась раньше, чем были положены все прокладочные цвета.

Раскраска одежд обнаруживает некоторые закономерности. Если в одеждах есть синий цвет, то раскраска начинается обычно с него. При наложении рефти на фон, как уже говорилось, рефть не кладется под синие одежды, чтобы не сбивать рисунок. Теперь под синие одежды наносят рефть, а вслед за тем покрывают их цветом. При этом принимаются меры, чтобы сохранить контур. Это может быть или небольшая разница в тоне между рефтью фона и рефтью одежд, или узкая полоска незакрашенного левкаса. Возможно также, что сохранить контур помогают мазки рефти, положенные всегда по форме.

Остальные краски наносятся в более или менее произвольном порядке. Каждая краска кладется сразу на всех участках, где она используется. Исключение составляют такие мелкие детали как мечи, ножны, подвязки, копья у воинов, ладаницы и кадила у диаконов. Они всегда пишутся в последнюю очередь, по уже законченной живописи одежд и фона. Часто здесь наблюдается графья, прочерченная по сухой штукатурке. Эти детали утрачиваются в первую очередь -- вместе с верхним слоем краски.

Наблюдения не позволяют установить, является ли раскраска основными цветами самостоятельным этапом живописного процесса или параллельно с ней идет разделка одежд. Первый вариант представляется более логичным, однако исключения возможны. Так, на фигуре воина на восточной грани юго-западного столпа голубые детали его доспеха написаны после полностью готового панциря.

Разделка одежд высветлениями и тенями наиболее трудна для изучения, так как во многих случаях утрачен верхний красочный слой. Полностью утрачены, если не считать незначительных фрагментов, не только высветления, но и линии складок на киноварных одеждах. Сама киноварь или утратилась, или изменила свой цвет на светло-серый. Почти ничего не осталось от разделки синих одежд и зеленых одежд цвета позема. Большие утраты верхнего красочного слоя есть и на других одеждах. В тех случаях, когда живопись сохранилась, мы видим довольно плотные высветления, где к основному цвету примешано бóльшее или меньшее количество белил.

Завершают моделировку одежд линии описей, которые проводятся темным тоном основного цвета. Возможно, они пишутся по окончании моделировки одежд и представляют собой самостоятельный этап живописного процесса.

Какова очередность выполнения личного и доличного письма в

ферапонтовских росписях? Этот вопрос пока разрешить не удалось. Отмечу только, что какие-то живописные работы выполнялись на одеждах и после окончания письма ликов и рук. Так, в композиции "Седьмой Вселенский собор" кресты святительских одежд писались после рук. Однако на изображении Кирилла Александрийского руки были написаны после крестов фелони.

Завершается работа красками тем, с чего она начинается -- написанием фоновых частей. Только теперь порядок несколько иной: фон, позем, разгранка. Последними проводятся белилами филенки на границе разгранок, описи нимбов и пишутся надписи. Если на фоне имеются горки или архитектура, они пишутся после полного завершения живописи фигур и ранее нанесения синего фона.

Следует отметить широкое использование ферапонтовскими мастерами линейки при работе красками. По линейке пишутся линии архитектуры, контуры многих одежд. Даже сравнительно короткие прямые линии часто проводятся по линейке.

В заключение попробуем более точно определить технику ферапонтовских росписей. Как уже сказано, начальные этапы работы -- рисунок и прокладки цветом, где они есть, -- выполняются в технике чистой фрески. То обстоятельство, что некоторые краски (киноварь, синяя азуритовая и зеленая) употребляются со связующим, в принципе не может служить препятствием к тому, чтобы считать технику в целом фресковой. Ведь и Ченнино Ченнини, описывая технику итальянской фресковой живописи, перечисляет краски, которыми нельзя работать по сырому: аурипигмент, киноварь, немецкая лазурь, сурик, свинцовые белила, медянка и лак [15]. Заметим только, что названными тремя красками написаны фоны и разгранки всех композиций, они же широко используются в изображении одежд.

Но имеются ли участки живописи, выполненные с начала до конца в технике чистой фрески? Да, имеются. Про белые одежды, исполнение которых завершается практически на стадии рисунка, уже говорилось. Сюда же следует отнести почти все горки и архитектурные фоны. Красочный слой здесь очень тонок и прозрачен (из-под него часто просвечивает левкас), не имеет шелушений и не распыляется, известковые белила разделок держатся на нем довольно крепко [16].

Однако положенные поверх основного цвета горок зеленые притенения часто написаны со связующим, о чем говорят более пастозные

слой краски и мелкие выпады как результат частичной утраты связующего. Точно так же написаны со связующим теневая часть архитектурных фонов, здесь тоже тени положены поверх более светлого основного цвета. Судя по тем же признакам, в технике фрески написана часть одежд, и здесь так же в некоторых случаях притенения сделаны краской со связующим. Всегда со связующим употребляется темная охра, которой написаны украшения одежд: оплечья, поручи, понизи и пр.

Эта же охра употребляется в личном письме. Наблюдения показывают, что лица и руки -- наиболее утраченная часть росписей. Краска отстает от основы отдельными плоскими чешуйками, что говорит об утрате связующего. На месте утрат остается почти чистый левкас, без следов прокладки водяными красками по сырой штукатурке. Технику выполнения личного следует признать темперой [17]. Возможно, в технике темперы использовались и некоторые другие краски. В некоторых иконописных подлинниках содержится рекомендация творить на пшеничном клею наряду с киноварью багор и чернила [18]. По моим наблюдениям, черная краска в ферапонтовских росписях, действительно, употребляется с каким-то связующим, отчего она в ряде случаев утратилась почти полностью. Вопрос о багоре пока неясен. Черная всегда кладется по другому цвету, т.е. технику ее применения можно считать смешанной.

Как видим, техника ферапонтовских росписей оказывается довольно сложной. Здесь есть отдельные части, написанные фреской (целиком или с отдельными дописями по сухому), есть смешанная техника и есть темпера. Если нужно определить ее одним словом, то эту технику можно назвать комбинированной [19]. Сочетание в одной росписи различных техник вполне оправдано. Мастер знает о способности сырой штукатурки закреплять положенные на нее водяные краски и на первом этапе работы стремится возможно большую часть поверхности покрыть краской. Но он знает также, что целым рядом красок, в том числе такими важными для него как киноварь, лазорь и медная зеленая, нельзя работать по сырому, и в силу этого палитра художника, желающего работать в чистой фреске, весьма бедна. Поэтому для этих красок Дионисий (или традиция, что в данном случае неважно) избирает смешанную технику. Целесообразность такого решения подтверждают современные руководства по технике фрески [20]. Как было сказано выше, цветовые прокладки под некоторые краски не способствуют их закреп-

лению на стене, их функция иная. Поэтому под остальные краски прокладки в технике фрески не употребляются, работа сразу идет темперой. Русский художник не может обойтись без темперы потому, что привычная ему манера моделировки требует многослойного наложения красок, что противопоказано чистой фреске: живопись теряет чистоту цвета и плохо закрепляется на стене [21].

Отметим значительное сходство техники Дионисия с той техникой, которая описана в трактате Ченнино Ченнини. Последний советует подготовительный рисунок выполнять жидкой охрой, а рисунок одежд -- зеленоватой краской. Работа красками ведется по сырой штукатурке в технике фрески, исключая несколько красок, которыми работают по сухому в технике темперы. Перечень этих красок совпадает в основном с тем, что мы видим у Дионисия, а в качестве связующего Ченнино предлагает яичный желток, хорошо знакомый русским иконописцам. Можно предполагать, что желток Дионисий использовал как связующее для охр. Под лазорь Ченнино также кладет серую рефть. Он ничего не пишет о завершении по сухому работ, начатых как чистая фреска, но хорошо известно, что такой прием достаточно часто применялся итальянскими мастерами. Даже некоторые инструменты были одинаковыми у итальянских и русских мастеров. Так, например, наблюдения показывают, что в росписях Дионисия многие линии рисунка проведены по линейке. Трактат Ченнино помогает представить внешний вид этого инструмента и способ обращения с ним: "... Сделай длинную, прямую и тонкую линейку, которая с одного края была бы закруглена, чтобы она не касалась стены и не получалось пятен, когда при ее помощи ты проводишь линию кистью с краской. И так ты с большим удовольствием сделаешь карнизы, а также базы, колонны, капители, фронтисписы, цветочный орнамент, киновари и все лепные работы..." [22]. Судя по описанию, это хорошо знакомый художникам муштабель.

В научной литературе преобладает мнение, что в русских стенных росписях вплоть до ХУП в. господствует техника чистой фрески. В этом некоторые склонны даже видеть отличие русской техники стенной живописи от итальянской. "...В итальянской стенописи,-- сообщает Н.М.Чернышев, -- раньше практиковалась смешанная техника (начинали по сырому и заканчивали темперой по сухому), а позже -- a buon fresco (то есть заканчивали по сырому без последующей ретуши). В древней же Руси примерно до середины ХУП столетия наблюдается живопись полностью по сырому левкасу, и лишь во второй по-

ловине ХУП столетия ее стали заканчивать темперой, то есть появляется техника смешанная"[23]. Наблюдения над ферапонтовскими росписями заставляют внести в эту схему существенные уточнения.

Примечания:

1 Рудницкая Л. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. — Зборник за ликовне уметности, 10. Нови Сад, 1974, с.73—101.
2 Селю Ю., Рудницкая Л. Уроки Дионисия. — Декоративное искусство, 1977, № 10, с.39--42.
3 Орлова М.А. Некоторые замечания о творчестве Дионисия. — Древне русское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с.339.
4 Орлова М.А. Ук.соч., с.338.
5 Ср. сходную по сюжету икону ХУI в.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи, т.П. М., 1963, табл.84.
6 См.: Кочетков И.А. О первоначальном колорите росписей Дионисия. — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1977. М., 1977, с. 253--258.
7 Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, табл. 62 на с. 32.
8 См. подсчеты Ю.Н.Дмитриева и Р.Николича, приведенные в статье: Лифшиц Л.И. О мастерах Снетогорской росписи. — Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 124--125. Нужно заметить, что при подсчете дневной выработки художника с бо́льшим основанием можно судить о максимальной выработке. Так, если в каком-либо памятнике мы находим один участок штукатурки площадью 9, а другой 5 квадратных метров, это не дает еще нам основания считать средней производительностью 7 квадратных метров, так как художник мог, например, в один день расписать два участка по 5 метров на разных отрезках стен.
9 Чтобы расписать весь собор за 34 дня, как считает Н.И.Федышин (см.настоящий сборник, с. 43), художники должны были бы не только ежедневно давать максимальную производительность труда, но и полностью заканчивать живопись на каждом участке штукатурки за один день. Этому противоречат некоторые наблюдения. Характер графьи показывает, что часть ее выполнялась на заключительном этапе живописных работ и притом по сухой штукатурке. Кроме того, многослойная живопись со связующим требовала сухой стены, а синюю краску вообще

нельзя было класть на сырую штукатурку, так как она взаимодействует со щелочью.

10 Не вдаваясь в нерешенный в настоящее время вопрос о датировке росписей, хочу обратить внимание еще на один источник, который не привлекался до сих пор историками искусства в спорах на эту тему. В описи Ферапонтова монастыря 1692 г., которая хранится в Вологодском областном архиве, приведена дата росписи: "А в соборной церкви и в пределе подписано стенным писмом в прошлом 7010 [1502] году" (ф.883, № 78, л.4). К сожалению, эта запись не решает вопроса. Автор описи, несомненно, исходил из надписи на софите северной двери собора, так как в более ранних описях Ферапонтова монастыря, текст которых почти идентичен указанной описи от 1692 г., этой фразы нет. В таком случае можно предполагать, что последняя буква даты плохо читалась уже в конце ХУП в.

11 На белых одеждах диаконов, ангелов и святого Кирика в жертвеннике собора сохранились остатки цветных пробелов. Первоначальный цвет их неизвестен, сейчас они выглядят белыми. В других местах цветные пробела на белых одеждах не обнаружены. Известно, что белые пробела на белых одеждах были замечены и в росписях Снетогорского монастыря Пскова (Чернышев Н.М. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, с. 44—56. Автор считает, что это результат изменения желтой краски).

12 Щавинский В. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. М.--Л., 1935, с.114--115.

13 В "Типике" 1599 г. о разведении лазори говорится: "И смотри, клей чтобы не густ добре; а растворишь на густом клею, лазорь будет крепчае, а не светла" (Петров Н.И. "Типик" о церковном и настенном письме спископа Нектария из сербского града Велеса, 1599 года, и значение его в истории русской иконописи . -- Записки Русского археологического общества, т.XI, вып. 1—2. Труды Отделения славянской и русской археологии, кн. 4. СПб., 1899, с.32). Стремление сделать краску светлее могло заставить мастера сделать более жидким клей, что и привело в дальнейшем к осыпанию краски.

14 Там же, с. 33.

15 Ченнино Ченнини. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933, глава 72.

16 Те же белила на красках со связующим утрачены почти полностью. См. надписи и филенки, орнаменты на синих одеждах.

17 Ю.Н.Дмитриев считает, что для определения техники не имеет принципиального значения, впитана краска грунтом или нет (Дмитриев Ю.Н. Заметки по технике русских стенных росписей X-XII вв. -- Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. М., 1954, с. 251--252). С этим нельзя согласиться: прочность закрепления живописи на стене является одним из основных признаков фресковой техники. Если даже краска без связующего положена на сырую штукатурку толстым слоем, закрепляться должен хотя бы нижележащий слой краски.

18 Симони П. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении. СПб., 1906, с. 229--232.

19 Этот термин употребляется в научной литературе, но часто как синоним термина "смешанная техника". Предлагаю называть "смешанной" только такую технику, при которой работа начинается как фреска, а заканчивается как темпера, а "комбинированной" — технику, при которой отдельные части росписи выполняются в разных техниках.

20 Бодуэн П. Техника фресковой живописи. М., 1938, с. 22; Крестов М.А., Пшеницын П.Л., Толстихина К.И. Техника фрески. М., 1940, с. 14—15.

21 Бодуэн П. Ук. соч., с.39; Крестов М.А., Пшеницын П.Л., Толстихина К.И. Ук.соч., с.15.

22 Ченнино Ченнини. Ук. соч., с. 70.

23 Чернышев Н.М. Искусство фрески в древней Руси, с. 19.