

Е. Н. Шелкова

Ферапонтово. Музей фресок
Дионисия, филиал КБИАХМЗ

Исследователи стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы, начиная с В. Т. Георгиевского¹, отмечают сочетание монументальности с иконописной манерой работы мастеров.

В росписях, рассчитанных на восприятие с далекого расстояния, проработаны все мельчайшие детали, которые не всегда удается рассмотреть снизу. Кроме того, имеются такие участки расписанных стен, которые просто трудно увидеть. К ним относится роспись арки между южной стеной алтаря и юго-восточным столбом (с расстоянием между ними чуть больше 1 м : 1, 17 м и 1,09 м). Здесь написаны две композиции «поставлений» Николая Чудотворца: в дьяконы и епископы. Их воспроизведение либо отсутствует в изданиях, посвященных росписям собора, либо печатается со значительным искажением.

Оба сюжета иллюстрируют завершение таинств призвания в дьяконы и в епископы, поскольку рукополагаемый (фигура в центре обеих композиций) написан уже в подобающем одеянии: при «поставлении» в дьяконы святой Николай изображен с орарем на левом

ПРИЕМЫ РАБОТЫ МАСТЕРОВ ПРИ НАПИСАНИИ КОМПОЗИЦИЙ «ПОСТАВЛЕНИЙ» НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА В РОЖДЕСТВЕНСКОМ СОБОРЕ

плече и поручами, при «поставлении» в епископы – с омофором, то есть с атрибутами, вручаемыми в конце таинств рукоположений.

Попытаемся представить работу мастеров, выполнявших эти композиции при уже известных технологических приемах древнерусских стенописцев и мастеров артели Дионисия в Рождественском соборе.²

Левкас

Основа выполнения росписи — левкас — для обеих композиций положен одним сплошным участком на всю арку и ее откосы. При этом в нижней части, уже под ногами персонажей обеих композиций, он дополнен небольшими в пределах композиций фрагментами нового левкаса, спускающимися немного ниже красно-коричневых разграничительных линий до располагавшихся здесь некогда деревянных перегородок или шкафов. Эти участки положены позднее, поскольку они перекрывают основной левкас арки.

Вдоль вертикальных границ левкас арки с северной стороны перекрывает левкас композиций на восточных арках и юго-восточном столбе. С южной стороны он перекрывает левкасными

участками композиций Никольского придела. Таким образом, росписи арки выполнялись после росписи основного четверика собора (акафистная композиция «Благовещение» на северной грани столба) и центрального алтаря, но перед выполнением росписей Никольского придела.

В небольшом фрагменте утраты на восточном склоне определяется толщина левкасного слоя — 0,2 см.

Притирание верхнего слоя левкаса для свободного движения кисти выполнено традиционно для росписи собора: неширокие следы движения лопатки от 1 до 3 см в разных направлениях. Также на поверхности левкаса хорошо заметны многочисленные короткие, более глубокие бороздки, прямые острыми углами инструмента при быстрых движениях выполнения заглаживания. Наглядным примером необходимости уплотнения левкаса перед работой красками в данной композиции служит небольшой след кисти в нижней части стихаря дьякона на восточном склоне, который отпечатался в сыром, еще не притертом, левкасе.

Предварительный рисунок

После наложения и заглаживания левкаса для выполнения предварительного рисунка в обеих композициях в основном использована светло-зеленая краска, которую визуально можно определить как глауконит. Исключением является предварительный рисунок ступней ног дьякона и святого Николая на западном откосе (в обоих случаях на носках чуть шире

окончательного) и нитей кадила в обеих композициях, для которого использована светло-розовая краска.

Светло-зеленый предварительный рисунок имеет подробный характер: он нанесен для всех контуров фигур, одежд, атрибутов и архитектурных деталей. Иногда этот рисунок условен, как, например, на руках диаконов и епископов в обеих композициях, где обозначено только место их расположения, без определения формы. Такое же приблизительное нанесение предварительного рисунка можно видеть на колоннах кивория на западном склоне: он выполнен отдельными, как бы неуверенными движениями кисти. Схожего вида рисунок оплечий дьяконов в обеих композициях с волнообразным характером линии по краю подоля дьякона на восточном склоне. Волнообразная линия над правой ногой дьякона уточнена второй, прямой, линией такого же предварительного рисунка. Подобное исполнение можно видеть и на нижнем контуре палаты за дьяконом в восточной композиции, где по обеим сторонам от фигуры дьякона имеются мелковолнистые линии на разных уровнях, одна из которых (слева) выровнена дополнительной четкой линией.

Кроме того, в росписи арки имеются участки правки размеров тех или иных деталей по отношению к их предварительному рисунку: у святого Николая на восточном склоне контур левого нижнего угла омофора — более широкий, в 1 см от окончательного; купол луковичной формы слева — уже окончательного.

Таким образом, по характеру нанесения предварительного рисунка возможно допустить, что его выполнение могло быть поручено начинающему мастеру в качестве пробной работы: неуверенные, не совпадающие с окончательным рисунком линии в некоторых местах имеют четкие правки.

С данным предположением ученической работы на стадии предварительного рисунка, возможно, его выполнение начиналось с восточного склона: здесь предварительный рисунок обуви персонажей нанесен не зеленой, а розовой краской, которой расписана обувь. Вероятно, учтя это упущение, — не полностью завершённый предварительный рисунок — оно было исправлено тут же в работе над второй композицией, где предварительный рисунок обуви выполнен традиционной зеленой краской.

Графья

Следующий этап выполнения росписи — графление (прочерчивание острым тонким инструментом по свежему левкасу) по предварительному рисунку наиболее значимых деталей. Если не считать традиционно полностью разграфленных по линейке крестов фелоней епископов в обеих композициях, а также графления ликов, то можно сказать, что графья в данных композициях носит также обобщающий характер.

На восточном склоне графьей едва обозначены кресты на фелони святого Николая, местами широко — линия проведена несколько раз.

Так же намечены нижний край рукава дьякона (тонкой, поверхностной линией) и его окантовки (широкой — 0,5 см, неравномерно заглубленной линией), один из верхних углов Евангелия в руках епископа в противоположной композиции. Широкими мягкими приблизительными линиями показаны место расположения свитка и детали палаты на восточном склоне. Часто такая графья не совпадает с окончательным вариантом росписи. Более точно обозначена средняя нить кадила в руках дьякона на восточном склоне, колонны кивория и выступающие углы престолов: о них, в связи с утратами красок, можно догадываться только по графье. Мягкие, широкие, неровные графьи линии свидетельствуют об их выполнении от руки по сырому левкасу.

Подробная тонкая, также нанесенная по сырому левкасу, графья — на ликах, в местах расположения глаз, носа, губ; по границам волос и бороды с ликом, обозначающая длину бороды. Отличительными моментами данной графьи являются двойная, уточняющая, линия контура носа у епископа на восточном склоне и обозначение места расположения левого уха у епископа на западном склоне двумя параллельными линиями, возможно объясняющимися, несколько отличный прием его написания. К сожалению, полная утрата личного письма на восточном склоне не позволяет проследить приемы личного письма его персонажей.

Редко встречающейся в росписи собора является графья контура ним-

ба: ее можно увидеть на восточном склоне арки, на части нимба за спиной святого Николая в месте расположения красно-коричневой обводки (тонкая поверхностная линия). Для выполнения нимбов в данных композициях использовался циркуль, углубления от ножки которого прослеживаются на ликах святого Николая на восточном склоне и епископов — в обеих композициях. Использование второго острья, в отличие от традиционного для росписи собора использования в таких случаях на втором конце кисти, возможно, объясняется отсутствием рисунка кистью на предварительном этапе росписи.

Так называемая сухая графья — тонко нанесенная при помощи линейки по высохшему левкасу, с характерными жестко разорванными краями, обозначает строки свитка и белильные обводки опушей только на нижних левкасных участках обеих композиций.

Работа красками

После нанесения графьи мастера приступали к работе красками. Нижние слои, с которых начиналась работа, прокладывались по сырому левкасу. В данных композициях роспись красками начиналась с архитектуры или с фонов, поскольку одежды всех персонажей белого цвета, для которого использована заглаженная поверхность левкаса, а кресты на полиставриях выполнены в последнюю очередь, после складок — по сухой графье, как последние атрибуты персонажей.

Традиционно работа красками в подготовительном слое начиналась с верхних фрагментов композиции во избежание следов случайно капнувшей краски, поскольку это еще этап работы по сырой шпукатурке, требовавший определенных сроков исполнения. Серая подкладочная краска под фон — рефть с фактурными следами движения кисти нанесена без прерывания в замке арки, то есть под обе композиции одновременно, с мазками, обводящими контуры архитектурных деталей, обозначенных предварительным рисунком и графьей.

Затем расписывались одежды, причем детали писались после нанесения складок, например, орари в обеих композициях написаны поверх складок и деталей одежд, а фрагмент оплечья святого Николая при пострижении в дьяконы сохранился только на месте орая, краска которого послужила защитным слоем.

Завершив наложение красок на каждый отдельный фрагмент росписи (персонажи, архитектура) и их отделку, контуры фигур и деталей дополнительно прописывались более темной краской в тон основного цвета. На белых одеждах с зелеными складками и притенениями опись осуществлялась темно-зеленой краской, на коричневых — темно-коричневой (кресты, епитрахиль, престол).

После одежды выполнялось личное письмо и нимбы. Так, подкладочная охра бороды епископа на восточном склоне спускается чуть ниже верхнего слоя и положена по уже выполненным описям омофора. Общей подкладкой

под лики и нимбы служит очень светлая охра, за исключением нимба святого Николая на восточном склоне — он написан по светло-зеленой краске стены изображенного храма, на которой по какой-то причине оказался закрашен и участок нимба, расположенный на фоне стены (возможно, этим и была вызвана необходимость графления этой части нимба), что подтверждает выполнение личного письма в последнюю очередь. Затем лик, руки и открытые участки тела прокладывались темно-оливковой краской — смесью рефти и охры с последующими моделировками сильно разбеленной охрой и белильными движками. К сожалению, плохая сохранность личного письма в данных композициях позволяет видеть его моделировки только на западном склоне арки, которые выполнены очень светлой охрой, не характерно для росписи собора — корпусно. Такое исполнение ликов в связи с полной утратой белильных движков может являться не окончательной работой, а каким-то промежуточным этапом. На этом же склоне на глазах святого Николая сохранились короткие коричневые штрихи, написанные от верхних век под углом, слева направо, обозначающие направление взгляда. Такой прием написания глаз встречается в жертвеннике и на предалтарной арке, где лучшая сохранность позволяет проследить их как первый этап написания зрачков коричневой краской.

Даже в такой сохранности эта сложная работа по выполнению личного письма показывает уверенную руку опытного мастера. Менее важный

участок личного писания — исполнение кистей рук, скорее всего — часто повторяющийся, заученный элемент росписи. Если вспомнить, что на этапе предварительного рисунка указаны только места их расположения, то получается, что руки полностью создавались на этапе работы красками.

При работе над данными композициями наиболее сложные формы расположения кистей рук с благословляющими и принимающими жестами наблюдаются на западном склоне. Их формы повторяют пробные рисунки двух кистей рук, выполненные в подкладочном слое южной опуши композиции восточного склона. Они могли иметь обучающее или пробное происхождение. В таком случае руки писались сначала на восточном склоне с пробным исполнением на его опуши предстоящей работы на противоположной композиции как более сложной. Все это выполнялось до наложения верхних слоев росписи фона, позема и опушей, которые расписывались в последнюю очередь, по сухой штукатурке. Подтверждение этому можно видеть в верхней части волос дякона на западном склоне, где тонкая полоса голубого фона перекрывает коричневую краску ранее написанных волос.

Завершающим этапом выполнения росписи арки традиционно являлось нанесение верхнего красочного слоя опушей: по внутреннему краю южной опуши обоих склонов коричневая и розовая краски лежат поверх голубой краски фона. Белильные обводки по краям опушей, под которые

обычно наносилась тонкая графья по сухому левкасу с использованием линейки, завершали роспись. В данных композициях такая графья имеется только на нижних горизонтальных опушках, все остальные выполнены от руки, без графления.

Заключение

Находясь на плохо просматриваемых из интерьера храма участках, данные композиции вполне могли послужить местом для обучения некоторым этапам выполнения росписи. Подобный учебный участок росписи на этапе выполнения графьи можно видеть на орнаменте полотенца восточной грани северо-восточного столба, также скрытого для обзора.

Данное предположение, помимо высказанных ранее примеров о предварительном рисунке, эскизах кистей рук, пробном следе кисти по неподготовленному левкасу, можно подтвердить простотой повторяемых сюжетов: одинаковое количество персонажей в почти идентичных одеждах, одинаковое расположение престолов и только разный архитектурный стаффаж вполне мог разнообразить этот урок.

К примерам, подтверждающим данное предположение, можно отнести и написание изнаночной стороны фелония святого Николая на восточном склоне, где кресты выполнены такой же зеленой краской (лессировочно), как предварительный рисунок: либо это была модель для повтора, либо кресты дописаны позже – после проверки учителя.

Остается впечатление, что обе композиции писались одновременно с попеременным переходом от одной к другой на каждом новом этапе выполнения росписи, что объясняется и очень узким пространством между композициями, где вряд ли могли разместиться два мастера для одновременной работы по свежему левкасу. Если предварительный рисунок мог начинаться с композиции на западном склоне, а затем выполнялся на восточном, где учтены недоработки (обувь дьякона), то личное письмо, выполнявшееся после одежд, шло в другой, уже высказанной нами, последовательности. Написание одежд святого Николая и дьяконов также могло начинаться на восточном склоне с некоторыми предварительными наметками расположения их деталей неоднократно проведенной графьей, а затем осуществлялось на западном, где подобные подсказки уже отсутствуют.

Роспись поземов и опушек на нижних левкасных участках могла совершаться в другое время: подкладочная рефть и красно-коричневая краска опушек на них более темного оттенка (соответствуют росписи основного объема Никольского придела), а на западном склоне сохранились и разные по оттенку мазки зеленой краски позема. При этом более светлая, изумрудная краска находится под более темной, а несколько мазков нанесения верхней темной краски позема переходят с одного левкасного участка на другой, не прерываясь. Возможно, что уже после написания композиций в

арке и наложения новых левкасных участков снизу, поэмы были переписаны.

Такое подробное рассмотрение приемов работы мастеров и сравнение росписей обеих композиций с другими участками стенописи собора позволяет также реконструировать некоторые утраченные со временем детали данных композиций.

Так, достаточно легко реконструируется верхняя часть кадила в руках дьякона на восточном склоне и его обувь по сохранившимся деталям кадила и обуви в росписи противоположного склона.

С точностью можно восстановить украшение епитрахилей святого Николая и епископа на восточном склоне, где сохранились очертания камней и жемчугов с незначительными остатками красок, поскольку хорошая сохранность цветов камней на данном атрибуте одежды епископа на западном склоне показывает их расположение: голубые и белые камни независимо от их формы чередовались как по горизонтали, так и по вертикали. Полная утрата краски камней на палице и Евангелие при сравнении с их сохранностью на других атрибутах позволяет предположить, что здесь находились камни белого цвета.

По аналогам из этой же композиции и графье можно восстановить недостающую колонну кивория, расположенную около епископа.

Контурные орнамента, сохранившегося под орарем на оплечье стихаря святого Николая на западном склоне напоминают орнаменты дьяконов из

жертвенника.

Сохранившиеся фрагменты украшения стены слева (в виде диагональной линии с полукружием и белильными обводками) и незначительные остатки орнамента колонны справа на западном склоне арки, а также палаты слева на восточном склоне (две короткие вертикальные линии, характерные для орнаментов в виде римской цифры «два», над которыми едва читается след круга орнамента) помогают представить характерные для украшений архитектуры в других местах росписи собора, орнаменты. Аналогично восстанавливаются белильные обводки нимбов и опушей.

По незначительным остаткам красок реконструируются: окна храма и наличие некогда складок (точечное пастозное пятно светло-зеленой краски внизу слева) на подризнике епископа на восточном склоне; подкладка рукавов стихаря святого Николая (незначительные остатки), кресты на фелони епископа (в двух местах сохранились фрагменты темно-коричневой краски верхнего слоя), обрез Евангелие (следы коричневатых линий) на западном склоне.

Не удается реконструировать только градацию оттенков в моделировках и украшениях палаты на восточном склоне и столба – на западном. Примерно одинаковые светло-розовые и серые пятна в пределах их контуров позволяют предположить возможную схожесть в цветовых решениях, что могло стать и технологической основой наиболее значительных утрат их красочных слоев.

Примечания

¹ Георгиевский В.Т. Фрески ФерAPONTOBO монастыря. – СПб., 1911.

² Гусев Н. В. О росписи Рождественского собора ФерAPONTOBO монастыря // Древнерусское искусство монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980, с. 317—323; Гусев Н. В. О начальных этапах работы мастеров ФерAPONTOBO росписи // Древнерусское искусство: Худож. памятники Рус. Севера. – М., 1989, с. 69—73; Кочетков И. А. Наблюдение над техникой ферAPONTOBO росписей // ФерAPONTOBO сборник. Выпуск 1. – М., 1985, с. 100—133; Лелекова О. В., Наумова М. М. Исследования красочного слоя росписи Рождественского собора ФерAPONTOBO монастыря // ФерAPONTOBO сборник. Выпуск 1. – М., 1985, с. 134-168; Лелекова О. В., Наумова М. М. Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы ФерAPONTOBO монастыря (по данным реставрационных исследований) // Древнерусское искусство. Худож. памятники Рус. Севера. – М., 1989. с. 63—68; Лелекова О. В., Наумова М. М. К изучению материалов и техники средневековой живописи // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. Т. 17. — СПб., 1997, с. 454—466; Лелекова О. Краски Дионисия // Проспект-каталог к выставке Ю. Холдина «Фрески Руси. Дионисий. Золотой век иконописи, XIV—XV вв.». ГТГ, 16 февраля — 19 марта 2006 г. — [М., 2006], с. 73—76; Шелкова Е. Н. Технология стенописи Дионисия (пояс полотенец) // Кириллов. Краеведческий альманах. Вып. 4. — Вологда, 2001, с. 151—158; Шелкова Е. Н., Екимова Е., Цветова О., Макова Т., Шелкова М. Каталог «Пророки. Собор Рождества Богородицы» // Источник. Приложение №4. 2003год. – [Вологда, 2003], с. 33—40.