

ИССЛЕДОВАНИЯ В КОНСЕРВАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ВЫПУСК 3

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МОСКВА, 9-11 НОЯБРЯ 2010 ГОДА



Коллектив авторов

**Исследования в консервации
культурного наследия. Выпуск 3**

«Индрик»

2012

Коллектив авторов

Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 3 /
Коллектив авторов — «Индрик», 2012

В сборник материалов международной научно-методической конференции «Исследования в консервации культурного наследия» включены доклады, представляющие широкий круг проблем, существующих в реставрационной отрасли: общие вопросы сохранения объектов культурного наследия в современных условиях, применение новых методов исследований, разработка и использование новых реставрационных материалов, документирование исследований и реставрационных процессов, экспертиза, атрибуция и др. Опубликованные материалы, отражающие насущные проблемы современного развития отрасли, достижения в области научных исследований и практических реставрационных работ на памятниках, а также сложности в разработке ряда вопросов и перспективы их решения, представляют несомненный интерес для реставраторов и специалистов в области охраны культурного наследия, учащихся средних и высших специальных учебных заведений.

© Коллектив авторов, 2012

© Индрик, 2012

Содержание

| | |
|--|----|
| Предисловие | 6 |
| О. В. Архангельская, А. А. Бринцева. Реставрация портретов царей Ивана Грозного и Алексея Михайловича из собрания Егорьевского историко-художественного музея | 8 |
| В. В. Баранов. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи | 12 |
| В. В. Баранов. Некоторые особенности техники письма, технологии и структуры произведений Андрея Рублева и их роль в атрибуции икон праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля | 19 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 28 |

Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 3

© Государственный научно-исследовательский институт реставрации, 2012

© Издательство «Индрик», Оформление, 2012

Предисловие

9–11 ноября 2010 г. в Москве в Государственном научно-исследовательском институте реставрации Министерства культуры Российской Федерации состоялась III Международная научно-методическая конференция из цикла **«Исследования в консервации культурного наследия»**. Конференция была посвящена проблемам разработки и внедрения инновационных технологий в области охраны и реставрации объектов культурного наследия.

Тематика докладов конференции охватывала широкий спектр проблем, среди которых:

– использование высоких технологий при исследовании и реставрации произведений искусства;

– перспективы использования наноматериалов для сохранения культурного наследия;

– лазерные методы мониторинга и реставрации произведений искусства;

– создание новых реставрационных технологий и материалов, практика их внедрения;

– проблемы сохранения произведений живописи в современных условиях;

– использование современных технологий обеспечения микроклиматических условий сохранности культурного наследия;

– проблемы превентивной консервации;

– технологические исследования и реставрация культурного наследия Азербайджана, Украины.

На конференции обсуждались проблемы атрибуции и экспертизы памятников истории и искусства, в т. ч. проблемы атрибуции серебряных окладов XVI–XVII вв. на древнерусских иконах из Синайского монастыря Св. Екатерины.

С докладами выступили известные специалисты из следующих музеев, библиотек и реставрационных центров:

• Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Санкт-Петербург

• Российская национальная библиотека и Федеральный центр консервации библиотечных фондов, Санкт-Петербург

• Ботанический институт им. В. Л. Комарова РАН, Санкт-Петербург

• Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ»

• Институт органической химии им. Н. Д. Зелинского РАН, Москва

• Архив РАН, Москва

• Санкт-Петербургский филиал Архива РАН

• Зоологический институт Российской академии наук, Санкт-Петербург

• Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

• Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

• Межобластное научно-реставрационное художественное управление Министерства культуры Российской Федерации, Москва

• НИЦКД Российской государственной библиотеки, Москва

• Нижегородский гос. университет им. Н. И. Лобачевского

• Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск.

Среди докладчиков ученые и реставраторы:

• Национального научно-исследовательского реставрационного центра Украины, Киев;

- Центра научной реставрации и экспертизы Национального Киево-Печерского музея-заповедника, Киев;
- Центра научной реставрации музейных ценностей Азербайджана, Баку;
- Института «Укрзахидпроектреставрация», Львов, Украина;
- Национального заповедника «Замки Тернополья», г. Збараж, Украина.

В работе конференции также приняли участие представители ряда московских и российских музеев и организаций.

Формат конференции предусматривал проведение пленарных заседаний, секций, круглого стола, издание информационно-справочных материалов и сборника докладов.

В рамках конференции работали секции:

- ◆ реставрация произведений прикладного искусства и скульптуры,
- ◆ исследования и реставрация произведений живописи,
- ◆ климат,
- ◆ документы. Графика. Исследования.

Во время конференции в выставочном зале ГосНИИР (Москва, ул. Бурденко, 23, отдел пропаганды художественного наследия ГосНИИР) работала выставка «Савва Ямщиков. Вехи жизни и творчества».

О. В. Архангельская, А. А. Бринцева. Реставрация портретов царей Ивана Грозного и Алексея Михайловича из собрания Егорьевского историко-художественного музея

Два портрета царей Ивана Грозного и Алексея Михайловича Романова поступили на реставрацию в Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГосНИИР) из коллекции Егорьевского историко-художественного музея (Московская область).

По особенностям композиционного построения, моделировке объемов и манере письма можно сказать, что данные портреты написаны неизвестными художниками XIX в. по образцам парсунов XVII в.

Парсуна является особым, самым ранним видом портретной живописи, своеобразной формой перехода от иконописного образа к светскому портрету. Расцвет парсуны, что в переводе с латинского обозначает «личность», «лицо», приходится на вторую половину XVII столетия, время правления царя Алексея Михайловича.

Парсуна сочетает в себе портретные черты определенного человека и признаки его высокого сана. Согласно сложившейся живописной схеме человек изображался в застывшей позе, декоративное убранство облачения с драгоценными камнями писалось плоскостно, лицо – объемно. В моделировке лиц художник накладывал светлые тона на темный подмалевок. Этот прием берет свое начало в традиционной иконописной технике охрения. Помимо портретного сходства на парсунах XVII в. особое внимание уделялось тщательной проработке костюма и деталей, богатых узорчатых тканей и драгоценных камней.

На портрете из Егорьевского музея Алексей Михайлович изображен в парадных царских облачениях, получивших название «Большой наряд». Он состоит из золотого наперстного креста на золотой цепи, шапки Мономаха, скипетра и державы. «Большой наряд» являлся символом верховной власти и надевался только в особо торжественных случаях – во время «парадных входов» и во время приема иноземных послов.

Изображение поясное, в трехчетвертном повороте вправо. В правой согнутой руке – держава (держава «Большого наряда» представляет собой золотой шар, обильно украшенный драгоценными камнями и увенчанный крестом), в левой руке – скипетр, увенчанный двуглавым орлом (скипетр состоит из трех столбиков, соединенных между собой, покрыт тончайшей резьбой, эмалью).

Роскошный и торжественный царский наряд – платно на застежке, изготавливался из драгоценной золотой парчи или аксамита, старинной плотной ворсистой ткани ручной работы из шелка и пряженной золотой или серебряной нити. Неподвижное и тяжелое полотно украшено кружевом и пуговицами из камней и жемчуга. На рассматриваемой картине платно написано светло-коричневой краской и богато орнаментировано зелеными завитками. На шее покоились бармы (большой воротник на царском одеянии, украшенный драгоценными камнями, одевался для торжественных случаев), расшитые зелеными и красными «каменьями» и белыми жемчужинами (характерной особенностью золотого шитья этого периода является преобладание золотых нитей, драгоценного металла, камней и жемчуга над мягким многоцветным шелком). Поверх бармы надет золотой наперстный крест. Венчает парадный наряд шапка Мономаха – символ монаршей власти. Шапка оторочена собольим мехом и украшенная драгоценными камнями и жемчугом. (Навершие ее, завершавшееся крестом, утрачено, так как края картины обрезаны.) Царь изображен на темно-зеленом фоне.

По типу портрету Алексея Михайловича аналогичен портрет Ивана Грозного, который изображен в таком же наряде.

Иван IV Грозный (1530–1584) – великий князь Московский и всея Руси, первый царь всея Руси. По отзывам современников, он был сухощав, имел высокий рост и хорошее телосложение. Глаза Ивана были голубые с пронизательным взглядом, хотя во второй половине его царствования отмечают уже мрачное и угрюмое лицо. Н. В. Водовозов писал о его внешности «Царь Иван образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и покляп (длинный и загнутый); возрастом (ростом) велик баше, сухо тело имея»^[1]. Германский посол Даниил Принц, дважды бывавший в Москве у Ивана Грозного, описывал 46-летнего царя: «Он очень высокого роста. Тело имеет полное силы и довольно толстое, большие глаза, которые у него постоянно бегают и все наблюдают самым тщательным образом. Борода у него рыжая, с небольшим оттенком черноты, довольно длинная и густая, но волосы на голове, как большая часть русских, бреет бритвой»^[2].

Алексей Михайлович Романов (1629–1676) – сын царя Михаила Федоровича и царицы Евдокии Лукьяновны (в девичестве Стрешневой). Вступил на престол в шестнадцатилетнем возрасте в 1645 г. Царь Алексей Михайлович был одним из самых образованных людей своего времени. По отзывам современников, например секретаря посольства римского императора Лизека, царь «одарен необыкновенными талантами, имеет прекрасные качества и украшен редкими добродетелями»^[3]. Он имел очень приятную наружность. Лицо его было полным и румяным с русой окладистой бородой, голубыми глазами, хотя с низким лбом. Полная фигура была чинной и осанистой. От природы он был добродушен в такой степени, что заслужил прозвище «Тишайшего».

Изображения Ивана Грозного и Алексея Михайловича данного иконографического типа весьма распространены. Парсуны XVII в. с изображением Алексея Михайловича хранятся в Рыбинском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (Н.х. Портрет царя Алексея Михайловича. 1670-е гг., дерево, темпера, 27,1 × 18,4 × 2,1.), Тульском областном художественном музее (Н.х. Портрет царя Алексея Михайловича. 2 пол. XVII в. № Ж-12 3. х., м. 88 × 68,5), в Третьяковской галерее (Н.х. Портрет царя Алексея Михайловича в большом наряде. 1670-е г.). В Государственном Этнографическом музее в Санкт-Петербурге хранится портрет царя Алексея Михайловича работы неизвестного художника конца XVIII – начала XIX в. (83 × 70). Еще один портрет царя, написанный неизвестным художником XVIII в. находится в собрании Гос. Эрмитажа. Парсуны с изображением Ивана Грозного имеются в собраниях музеев Углича, Нижнего Тагила. В коллекции музея-заповедника «Александровская Слобода», Владимирская область, г. Александров, экспонируются парные портреты XIX в. Алексея Михайловича и Ивана Грозного.

Повторяя общее композиционное и колористическое решение выше названных произведений, портреты из собрания Егорьевского музея отличаются от них более обобщенной и упрощенной трактовкой личного письма и одежды.

Реставрация картины н.х. «Иван Грозный». XIX в., 71 × 53 см

Одной из особенностей данного произведения является технология его создания, которая и определила дальнейшее состояние сохранности памятника и характер реставрационного вмешательства. В качестве основы использованы четыре куска холста, сшитые между собой. При этом все они отличаются разным качеством, имеют разную плотность плетения нитей. Крупнозернистый домотканый неравномерный джутовый холст размером 46 × 45 см сшит со среднезернистым холстом размером 25 × 45, при этом нити основы среднезернистого холста

^[1] Цит. по: Водовозов Н. В. История древнерусской литературы. М, 1972.

^[2] Даниил Принц из Бухова. Начало и возвышение Московии. М, 1877.

^[3] Платонов С. Ф. Лекции по русской истории. СПб., 1913. С. 404.

направлены под углом относительно вертикальной оси произведения. К этим двум холстам с левой стороны пришиты еще два крупнозернистых льняных холста размерами 10 × 8 и 61 × 8 см. Швы выполнены толстой грубой нитью, что привело к образованию устойчивых деформаций, изломов основы. Нижний левый угол из-за особенностей пришитого фрагмента холста и из-за многочисленных прорывов находился в аварийном состоянии. Эти сшитые между собой разноформатные и разнофактурные холсты и представляли основную сложность при проведении реставрации портрета.

Авторский грунт клеемеловой, белый. При поступлении в реставрацию по всей поверхности имелся жесткий крупносетчатый кракелюр с приподнятыми краями. Красочный слой тонкий на изображении фона и в тенях, корпусный на белильных участках, в частности на изображении лица и бармы, многочисленные потертости и утраты красочного слоя по границам кракелюра. Всю поверхность покрывали плотные пылевые загрязнения, а также копоть, спаявшаяся с потемневшим авторским лаком.

Грубые и многочисленные швы основы препятствовали укреплению красочного слоя и устранению кракелюра по традиционной методике. Для проведения этого реставрационного мероприятия потребовалось изготовление деревянных планшетов, повторяющих по форме фрагменты авторского холста. Они подкладывались под растянутое на крафтовых полях на рабочем подрамнике произведение так, чтобы каждый шов был плотно зажат между двумя планшетами, и только затем проводилось укрепление и укладка кракелюра 5 % раствором осетрового клея с добавлением лавандовой эссенции.

Неудовлетворительное состояние сохранности основы и красочного слоя стало причиной для дублирования произведения, основную сложность при котором составлял тот факт, что сшитые между собой холсты имели разное качество, а следовательно, и различную толщину.

В процессе подготовки к дублированию были срезаны швы основы, края холстов состыкованы на поливинилбутираль и армированы миколентной бумагой. Для того чтобы избежать возможных осложнений при дублировании из-за разницы в толщине холстов, более толстый холст был утоньшен с помощью скальпеля, а на более тонкий наклеена миколетная бумага для выравнивания толщины холстов. Дублирование прошло успешно, удалось выровнять холст, несмотря на то, что он состоял из 4-х различных фрагментов.

Поверхностные загрязнения и копоть с лаком были частично удалены до дублирования составами: бычья желчь-вода и спирт-пинен, после дублирования проводилась довыборка составом спирт-пинен в соотношении 1–4. После удаления поверхностных загрязнений и утоньшения слоя лака появилась возможность судить об авторском колорите.

Реставрация картины н.х. Портрет царя Алексея Михайловича. XIX в., 49,5 × 66,8 см

Портрет написан на обветшавшем крупнозернистом льняном холсте редкого плетения. Наблюдается провисание основы. В верхней части холста (на изображении шапки) имелся прорыв, неумело и грубо заделанный с оборота объемной заплатой из бумаги, закрашенной сверху коричневой краской, а на лицевой стороне объемно замастикованный, что вызвало деформацию основы. Авторский грунт – красно-коричневый клее-меловой. Практически по всей поверхности картины грунт прошел на тыльную сторону холста. По всей поверхности красочного слоя наблюдался мелкосетчатый жесткий кракелюр с приподнятыми краями грунтового происхождения. Данные факторы явились показанием к дублированию картины.

Прорыв был заделан с помощью поливинил-бутирала. Укрепление красочного слоя и укладка жесткого кракелюра и устранение деформаций основы производились 5 % раствором осетрового клея.

В момент поступления картины в реставрацию невозможно было объективно судить об авторском колорите и манере письма. Вся поверхность красочного слоя была прописана пас-

тозными мазками, с изменением авторского цвета и тона. Неравномерная потемневшая лаковая пленка также искажала колорит.

Благодаря исследованиям в УФ-лучах и пробным расчисткам удалось установить степень записей красочного слоя. Записи можно разделить на подлаковые и надлаковые. Подлаковые записи лежат пастозными мазками практически по всей поверхности красочного слоя: на фоне, одеждах, грубыми корпусными мазками на световых частях лица и рук, державе и скипетре. Надлаковые записи не такие многочисленные, но не менее грубого исполнения, представляли собой тонировки в местах утрат, нанесенные без подведения грунта, с заходом на авторскую живопись (на изображении нижней части одежд, скипетре, шапке, бороде).

Расчистка красочного слоя от записей проводилась составом спирт – пинен – этилцелозольф (1:1:1/4) до дублирования. В результате открылся авторский красочный слой: светло-оливковый фон, одежды цвета сиена, светло-коричневая борода, авторское личное письмо, более тонко и тщательно проработанное. Авторский красочный слой был покрыт поверхностными загрязнениями и копотью, въевшимися в фактуру мазка. Эти загрязнения удалялись составом спирт – пинен (1:2) с добавлением лавандового масла.

После расчистки, укрепления, устранения деформаций холст был дублирован на новую основу и натянут на отреставрированный экспозиционный подрамник. Затем подведен реставрационный грунт и сделаны тонировки в местах утрат красочного слоя.

После проведенной реставрации стало возможным судить о живописных достоинствах этого произведения неизвестного мастера XIX в.

Литература

1. *Бархатова А., Туркова Т.* Романовы. Цари и императоры. СПб., 2006.
2. *Захаржевская Р. В.* История костюма. М., 2009. С. 331.
3. *Костомаров Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М., 2009. С. 420.
4. *Котомин О. Н.* Романовы. Иллюстрированная хроника. СПб., 2005.
5. *Кузина М. Н.* Тульский областной художественный музей. М., 1991. Кат. № 40. С. 149.
6. *Петрухно А. С. и др.* Александровская слобода. К 500-летию Александровского кремля. 1513–2013. Владимир, 2009.
7. *Палтусова И. Н.* Придворная охота. Каталог к выставке Исторического музея 26 сентября 2002 – 20 февраля 2003. М., 2002. С. 67, 69.
8. *Платонов С. Ф.* Лекции по русской истории. СПб., 1913. С. 404.
9. *Попова С. Н.* История моды, костюма и стиля. М., 2008. С. 92, 238.
10. *Суздалев В. Е.* Очерки истории Коломенского. М., 2004.

В. В. Баранов. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи

Одним из важнейших достижений в области изучения памятников средневековой живописи в настоящее время стало признание исследований материально-структурного комплекса произведений как необходимого, самоценного этапа работы. Еще не так давно приборно-технологический анализ в сложившейся практике проведения экспертиз рассматривался как вовсе необязательная часть исследовательского процесса. К нему прибегали от случая к случаю, главным образом при решении спорных атрибуционных вопросов. Не только опыт нашей работы в ГосНИИР, но и специалистов других профильных организаций, показывает, что данный вид анализа, как более объективный в силу своей специфики по отношению к традиционным методам искусствоведения, является наиболее точным и доказательным при проведении комплексной экспертизы любого памятника древней живописи.

Но, как оказалось, среди исследователей как собственно искусствоведческого, так и, частично, «технического» профиля бытуют разные представления о том, что представляет собой технико-технологическое изучение материальной основы произведения, из каких необходимых этапов оно складывается и специалисты каких направлений должны отвечать за каждый этап. Сейчас, например, в экспертной практике почти повсеместно принято считать, что участие в исследовании помимо искусствоведа еще химика или, скажем, рентгенолога полностью обеспечивает решение всех задач в изучении материально-структурного комплекса памятника, а участие нескольких специалистов-гуманитариев при исследовании произведения характеризуется как условие якобы «комплексного» подхода в экспертизе. Эти серьезные просчеты в организации экспертной деятельности нередко приводят к неточностям и даже к грубым ошибкам. В настоящее время, например, поддельщики икон часто используют пигменты, которые были в ходу у средневековых мастеров, о чем можно легко узнать из специальных научных публикаций. Что может дать химический анализ красок такой фальшивки? Если ограничиться результатами только этого направления технико-технологического исследования, то подтвердится «древность» ее технологии. Приведем другой показательный случай. Эксперт-искусствовед игнорирует результаты приборно-технологического анализа (такое еще случается) и, не учитывая исторической эволюции технологии иконописания, на основании особенностей иконографии определяет подлинное древнее произведение как старообрядческую подделку XIX в. (ил. 1). Или, опять же, не учитывая исторические особенности техники и технологии, историк искусства ошибается с датировкой памятника почти на сто лет (ил. 2). И самое печальное, что подобные ошибочные заключения экспертов-гуманитариев носят в настоящий момент довольно регулярный характер. Профессионально некорректной является также практика определения степени сохранности и особенностей структуры произведения химиком или идентификация материалов красочного слоя исследователем-реставратором, не имеющим специального технического образования. С серьезной оговоркой можно также принимать мнение химика о датировке памятника, в нашем случае произведений древнерусской живописи. Безусловно, научно более корректным представляется установление «технологом» лишь периода использования каждого обнаруженного пигмента, так как по отношению к древним иконам это в большинстве случаев очень большие временные интервалы, что не позволяет более точно определять время создания памятника. И совершенно беспочвенной, и

в какой-то степени даже абсурдной, представляется идея отработки методики инструментального и технологического исследования произведений иконописи историками искусства, а такие «концептуальные» установки уже всерьез рассматриваются. Все эти многочисленные случаи безответственности и непорядка в области экспертной практики свидетельствуют о необходимости формирования четкого представления о том, что такое профессионально корректная комплексная экспертиза в целом и каковы особенности технико-технологического изучения произведения в частности.

Для того чтобы снизить вероятность терминологической путаницы, автор данной статьи предлагает по отношению к такого рода научным исследованиям, где применяется необходимое приборное оснащение и методы технологического анализа, использовать определение «приборно-технологические» исследования, дабы не путаться с одной из целей их проведения – изучением техники произведения, то есть приемов его исполнения. Хотя оба определения остаются, конечно, вполне равнозначными.

Проблемы правильного понимания сути и определения оптимальной методики приборно-технологических исследований проявили себя и при подготовительной работе к юбилейной выставке, посвященной творчеству Андрея Рублева. По инициативе ряда исследователей Музея имени А. Рублева и Третьяковской галереи было вынесено решение о проведении технико-технологического изучения выдающегося памятника древнерусской живописи – иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева (ГТГ) с привлечением специалистов «технической» направленности из Государственного научно-исследовательского института реставрации^[4].

Уже на расширенном научном совете ГТГ, предваряющем само исследование, указанные проблемы отчетливо обозначились. Во-первых, как выяснилось, большинство историков искусства до сих пор не имеют четкого представления о том, специалисты какого профиля должны обязательно участвовать в полноценном исследовании материальной части произведения. Во-вторых, несмотря на общепринятую международную практику, методика физико-химического анализа материалов с отбором микропроб была в конечном итоге отвергнута. К тому же часть искусствоведов предлагали химикам решать непрофильные задачи – определение состояния сохранности и особенностей структуры произведения, что, конечно, в их компетенцию не входит. Традиционный анализ технологии иконы «Троица» А. Рублева с отбором микропроб красочного слоя и грунта пришлось отложить на неопределенный срок. Изучение состояния сохранности этого выдающегося памятника, а также его структуры и некоторых особенностей техники письма автором этих строк было проведено. Однако очень важно отметить, что без точного определения всех материалов этой иконы, а, если возможно, и способов их приготовления, специалисты никогда не получат в полном объеме те эталонные показатели, которые формируют понятие о художественном «почерке» величайшего художника Древней Руси. Эти «материальные» особенности индивидуальной манеры письма рублевской «Троицы» могли бы пополнить ряд четких объективных определителей для более точного выявления авторских произведений Андрея Рублева, так как анализ и интерпретация признаков внешнего порядка (стиль, иконография и т. д.) как метод идентификации индивидуальной художественной манеры мастера (и не только Андрея Рублева) на настоящем этапе развития науки в значительной мере себя исчерпали (в качестве примера укажем на нерешенную проблему атрибуции деисусного и праздничного рядов из Благовещенского собора Московского Кремля и др.).

Прежде чем изложить результаты микроскопного исследования «Троицы» А. Рублева, считаю совершенно необходимым остановиться на изъяснении сути и порядка проведения полноценного приборно-технологического исследования произведения иконописи.

^[4] Автор статьи благодарит представителей Третьяковской галереи и, прежде всего, главного хранителя Т. С. Городкову, зав. отделом древнерусской живописи Н. Н. Шередегу, научного сотрудника И. А. Кочеткова и хранителей фондов за предоставленную возможность изучения этого произведения и организационную помощь.

Многолетний опыт сотрудничества специалистов отдела темперной живописи ГосНИИР с химиками-аналитиками лаборатории физико-химических исследований позволил выработать на практике наиболее оптимальный, на наш взгляд, алгоритм проведения исследования материально-структурного комплекса памятников древней живописи.

Так называемые неразрушающие методы анализа материалов не могут дать полной информации, в частности, о пигментах, как о конкретных химических соединениях. Уровень выявленных посредством таких методов данных всегда потребует дополнительного, более точного исследования.

Любой приборно-технологический анализ необходимо рассматривать как сумму нескольких направлений исследования. 1) Это изучение стратификации произведения, то есть его послойного устройства, включая основу, паволоку, грунт, авторский красочный слой, лаковое покрытие, реставрационные напластования. 2) Определение структуры каждого из этих составляющих памятника, которая характеризуется плотностью, однородностью, природой материалов и собственной слоистостью. 3) Анализ технологии каждой части иконы, который следует выделять в отдельный этап исследования (определяются материал основы, нити паволоки, связующее и наполнитель авторского грунта, пигменты и связующее красочного слоя, материал лакового покрытия). 4) Техника исполнения каждого слоя произведения, и самое главное здесь – это определение всех приемов наложения красок, посредством которых создавалось изображение. 5) Изучение патины (признаков долгого бытования авторского материального комплекса) и одновременно состояния сохранности памятника с выявлением микрорельефа подлинного красочного слоя. Сюда входит также фиксация видоизменений материалов в ходе их старения и показателей их долголетнего взаимодействия, а также классификация разновременных воздействий (травмы, различные переделки и восполнения, характер реставрационных вмешательств и пр.).

Необходимо также напомнить о том, специалисты какого профиля отвечают за каждый из вышеуказанных векторов приборно-технологического исследования. На первом этапе памятник должны обследовать аналитики-реставраторы, такие же необходимые соучастники технико-технологического изучения, как химики или физики. Только реставраторы-эксперты могут дать профессионально надежную информацию о стратификационном и структурно-морфологическом устройстве произведения, о технике исполнения и сохранности всех его авторских слоев, а также об особенностях реставрационных вмешательств.

На втором этапе технико-технологического исследования в дело вступают представители естественных наук, главным образом это химики (не исключено участие физиков и биологов). Только они могут точно определить технологические особенности памятника, компоненты всех его слоев и, если возможно, выяснить способы их получения^[5].

Представителями технических наук определяются и микроморфологические характеристики элементов структуры. Результаты их исследования входят также составной частью в описание техники исполнения произведения, то есть приемов работы художника кистью и способов составления колерных смесей.

Все виды специальной съемки памятников живописи не являются самодостаточными для установления всех тех параметров, о которых речь шла выше, они должны рассматриваться только как источники дополнительной информации о материально-структурном комплексе произведения. Мало того, их интерпретация должна четко соотноситься с данными приборного изучения стратификации, структуры и сохранности памятника специалистами соответствующего профиля.

^[5] См. об этом: *Баранов В. В.* Нетрадиционный, актуальный порядок проведения экспертизы икон // *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы IX научной конференции.* 26–28 ноября 2003 г. М., 2005.

Резюмируя все вышесказанное, считаю необходимым еще раз отметить следующее. Приведенный выше взгляд на порядок проведения и особенности технико-технологических исследований основан на значительном опыте работы в этом направлении не только автора этих строк, но и целого поколения сотрудников отдела темперной живописи ГосНИИР. Добавлю также, что вопрос о подлинности и сохранности произведения решается, главным образом, именно в ходе его приборно-технологического изучения. Цели искусствоведческого анализа иные и связаны с задачами атрибуции памятника, определения его художественной ценности и научного значения. Вторжение в сферу компетентности специалистов иного профиля, широко распространенное в современной экспертной работе, – явный анахронизм, заметно тормозящий развитие научно-исследовательской практики.

Довольно подробно пришлось останавливаться на определении сути и порядка проведения приборно-технологических исследований, так как близкие проблемы возникали ранее и неожиданно остро стали себя проявлять на современном этапе изучения даже такого, казалось бы, эталонного во всех отношениях памятника древнерусской живописи, как икона «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева.

Все более ранние работы искусствоведов, изучавших творчество Рублева и мастеров его круга, в отношении техники, технологии и сохранности произведений содержали краткие наблюдения, полученные при обычном визуальном осмотре. Любое описание приемов сводилось, по понятным причинам, к видимым, внешним показателям формы, рисунка, цвета, которые следует рассматривать, безусловно, не как авторскую манеру исполнения, а как ее конечный результат. К настоящему приборно-технологическому изучению памятников рублевского круга приступили не так давно. Именно на современном этапе возник также вопрос об истинном состоянии сохранности «Троицы» Андрея Рублева и даже появились сомнения в подлинности этой иконы.

Сама идея углубления исследований творчества великого художника Древней Руси представляется вполне закономерной, так как труды ученых, направленные на изучение исторической канвы, стилистических и иконографических особенностей его произведений, истолкования их символики и богословского содержания можно считать в известной мере достаточными. Но, несмотря на глубину и содержательность всех этих исследований, они не дают ответов на вопросы о действительном состоянии сохранности шедевра и, естественно, о его подлинности и датировке, а тем более об особенностях техники, структуры и технологии. Видимо, поэтому и среди историков искусства стали возникать идеи о проведении системных технико-технологических исследований творческого наследия Рублева (Г. В. Попов, Ю. Г. Малков, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега и др.).

Перед тем, как перейти к изложению результатов проведенного автором этих строк исследования «Троицы» А. Рублева, необходимо кратко воспроизвести историю формирования научного мнения о состоянии сохранности этого выдающегося памятника и отметить наблюдения исследователей над особенностями его техники и технологии.

Впервые подобные сведения появились в публикации выдающегося мастерского иконописца и реставратора В. П. Гурьянова^[6], который руководил первым научным раскрытием знаменитой иконы в 1904 – начале 1905 г. (работу провели А. И. Израсцов и В. А. Тюлин). Реставрация осуществлялась под наблюдением Императорского Московского археологического общества. Конечно, замечания Гурьянова носили характер предварительных оценок, но уже тогда сохранность «Троицы» рассматривалась им в целом как вполне приличная.

Следующий, очень важный этап изучения шедевра А. Рублева относится к 1918 – началу 1919 г. Тогда произведение было вторично реставрировано сотрудниками государственной

^[6] Гурьянов В. П. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой Лавры и их реставрация. М., 1906.

Комиссии по раскрытию древней живописи Г. О. Чириковым, И. И. Суловым, В. А. Тюлиным под наблюдением крупнейших специалистов того времени И. Э. Грабаря, А. И. Анисимова, Ю. А. Олсуфьева, Н. Д. Протасова и др. Позднее, в 1926 г., Е. И. Брягин произвел довыборку прописей на некоторых участках иконы. После этого выдающийся памятник не подвергался каким-либо значительным реставрационным вмешательствам и экспонируется в том виде, который приобрел после этих реставрационных работ. Для наших размышлений очень важен вывод, сделанный Ю. А. Олсуфьевым, председателем Комиссии по охране памятников искусства Троице-Сергиевой лавры, наблюдавшим за работой реставраторов. В одном из последних протоколов он констатировал: «...В общем икона обнаружила хорошую сохранность»^[7]. Если наблюдение реставратора-иконописца В. П. Гурьянова о сохранности рублевской «Троицы» можно принимать с некоторой осторожностью, то не учитывать общее мнение членов Комиссии, следивших за ее раскрытием в 1918/19 гг., которое выразил Ю. А. Олсуфьев, значит подвергнуть сомнению уровень профессиональной компетентности элиты отечественной искусствоведческой науки того времени.

Следующий этап в исследовании шедевра Андрея Рублева связан с перемещением иконы на постоянное хранение в Москву, в Третьяковскую галерею, куда она попала в 1929 г. В 1963 г. в первом каталоге древнерусской живописи ГТГ появилось искусствоведческое описание «Троицы»^[8] с кратким указанием степени сохранности и некоторых особенностей авторской палитры. В дальнейшем среди значительного числа исследователей выдающегося памятника^[9], имена которых хорошо известны, хотелось бы выделить Э. К. Гусеву, которая остро обозначила проблемы определения авторской манеры письма Андрея Рублева и оценки истинной сохранности рублевской «Троицы». Однако каких-либо конкретных публикаций по этим вопросам, насколько нам известно, до сих пор не существует^[10], кроме, пожалуй, единственной статьи Н. А. Никифораки.

Первое специальное приборное обследование иконы «Троица Ветхозаветная» А. Рублева было проведено Н. А. Никифораки в 1960-х гг. В 1964 г. памятник был обследован с помощью электронно-оптического преобразователя, а в 1969–1970 гг. Никифораки сделала съемку иконы в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах^[11]. В дальнейшем кратковременные технические обследования «Троицы» посредством бинокулярного микроскопа, а также специальная съемка проводились не один раз. Однако результаты этих, большей частью очень сжатых во времени, исследований до сих пор не опубликованы. А, учитывая их явную скоротечность, навряд ли, стоит говорить об их достаточной результативности и основательности.

Важно отметить, что к теме данного сообщения напрямую относится работа искусствоведа Ю. Г. Малкова, опубликованная в 1987 г., в которой были использованы материалы изучения иконы Н. А. Никифораки^[12]. Исследователь, согласно собственной интерпретации этих фотоматериалов и сравнения их с протоколами реставрационных работ 1918/19 гг., дал подробное описание состояния сохранности «Троицы» А. Рублева и сделал общий вывод о

^[7] Цит. по: Малков Ю. Г. К изучению «Троицы» Андрея Рублева // Музей. 8. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 238–258.

^[8] Антонова В. И., Мневa Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Том I. XI – начало XVI века. М., 1963.

^[9] Подробная библиография представлена в кн.: Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Материалы к изучению биографии и творчества. М., 2000.

^[10] В небольшой статье В. Н. Ухановой проанализирован ряд архивных материалов ГТГ и впервые опубликованы сведения, касающиеся описания деревянной основы «Троицы» А. Рублева. См.: Уханова В. Н. Хроника реставрации иконы «Троица» Андрея Рублева по архивным материалам ОР ГТГ (1931–1932) // Третьяковские чтения. 2009: Материалы отчетной научной конференции / Науч. ред. Л. И. Иовлева; ред. кол. Н. В. Толстая, Т. В. Юденков. М., 2010. С. 203–210.

^[11] Никифораки Н. А. «Троица» Андрея Рублева в свете новейших исследований // Искусство. 1976. № 3. С. 57–61.

^[12] Малков Ю. Г. К изучению «Троицы» Андрея Рублева // Музей. 8. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 238–258.

том, что «можно говорить лишь о более или менее удовлетворительном состоянии ее авторской живописи»^[13]. Как бы полемизируя с членами Комиссии последней реставрации шедевра, Ю. Г. Малков утверждает, что «мнение о хорошей сохранности иконы в целом можно объяснить лишь энтузиазмом» ее первооткрывателей. Не останавливаясь долго на анализе его публикации, приходится все же отметить, что это весьма показательный случай профессионально некорректной интерпретации данных, полученных исследователем иной специализации, тем более без необходимого их соотнесения с непосредственным изучением материально-структурного комплекса произведения. Неверную в принципе методику Ю. Г. Малкова (при этом не умаляя опыт и высокий профессионализм исследователя) можно отчасти объяснить малодоступностью знаменитого шедевра и отсутствием в то время каких-либо других, более серьезных его технико-технологических исследований.

Микроскопное изучение рублевской «Троицы», проведенное автором данной статьи 8–9 июня 2010 г., выявило многочисленные ошибки в выводах Ю. Г. Малкова. Времени было вполне достаточно для определения комплекса данных, которые являются достаточным фактическим материалом для того, чтобы детально описать состояние сохранности произведения Рублева, а также его структурные показатели и главные особенности техники письма. Приведем основные выводы нашего исследования, касающиеся сохранности рублевской «Троицы».

Грунт иконы в основной своей части первоначальный, поздние реставрационные чинки сосредоточены, главным образом, на полях иконы; менее существенные по величине вставки расположены вдоль стыка досок. Во время этого исследования не удалось изучить тыльную сторону иконы. В том, что основа первоначальная и, судя по всему, вполне приличной сохранности, ни у кого не возникало сомнений. Красочный слой органично связан с авторским грунтом, практически на всех участках он структурно однородный и хронологически одновременный. Признаки старения по всей площади изображения естественные, без каких-либо имитационных элементов. Следы разновременных воздействий на произведение не приносят каких-либо существенных изменений в его структуру и внешний облик, пожалуй кроме первоначального вида полей и фона. Таким образом, исследованный памятник представляет собой единый материально-структурный комплекс с закономерными следами долговременного бытования. Картина сохранности иконы не завуалирована какими-либо малозначительными живописными доделками (крупными прописями, большими левкасными вставками или хорошо «подогнанными» тонировками) и представляется вполне обычной для памятника почти 600-летней давности. Для адекватного описания состояния сохранности «Троицы» А. Рублева необходимо уточнить следующие моменты. Почти полностью утраченными (сохраняются лишь одиночные мелкие фрагменты) оказались авторская позолота фона, полей, нимбов, а также изображение дерева (теперь это поздняя допись XVII или XVIII в. (ил. 3). Не совсем ясна степень сохранности подлинных участков изображения чаши, которая находится под сплошной записью (ил. 4). Телец в чаше – позднее реставрационное восполнение (ил. 5). Сильно потерт красочный слой стола, на верхней плоскости он практически полностью утрачен. Существенно лучше сохранность горки, хотя она не идеальная. Изображение посохов у ангелов большей частью реконструировано (по мелким фрагментам подлинного рисунка). Значительно утрачен авторский золотой ассист крыльев, седалищ, клавиша центрального ангела и крыши архитектуры. Заметные потертости красочного слоя имеются в центральной части позема. Остальную, значительно преобладающую по площади, часть живописной поверхности иконы следует считать (признавая наличие других мелких утрат) в целом хорошей сохранности, включая фигуры ангелов (кроме ступней ног), их крылья, седалища, подножия, архитектуру, позем в целом.

^[13] Малков Ю. Г. Указ. соч. С. 256.

Небольшие дописи были сохранены при раскрытии 1918 г. по контурам голов ангелов (ил. 6), а также местами на рисунке черт личного. Подлинное изображение губ у всех ангелов находится под фрагментами лакового покрытия. По-видимому, это было сделано намеренно, чтобы не повредить тонкий киноварный слой на них (ил. 7). Лишь изображение ступней ног (кроме ступни левой ноги правого ангела) имеет довольно существенные потери авторского охрения, а ступня правой ноги правого ангела утрачена значительно (на всех ступнях преобладают поздние охрения). На одеждах ангелов небольшие потертости располагаются в основном на участках базового красочного слоя (роскрыши), не перекрытого слоями дальнейших этапов моделировки (пробелов). Лучше состояние сохранности подножий, седалищ и архитектуры.

Таким образом, вполне хорошая сохранность произведения в целом соответствует тому впечатлению, которое можно получить при обычном визуальном осмотре его живописной поверхности. Кроме поновленного изображения дерева, записи чаши и потери позолоты фона, нимбов и полей, на иконе не осталось других существенных изменений ее авторского замысла. Внешний облик произведения весьма близок к первоначальному, с учетом, конечно, возможных небольших изменений в оттенках колорита, связанных с естественным старением материалов, которое присуще всем древним памятникам живописи. Стратиграфические особенности красочного слоя и приемы письма определенно свидетельствуют о связи «Троицы» из Троицкого собора Сергиевой лавры с иконописной традицией первой четверти XV столетия и не имеют никаких сомнительных элементов техники исполнения и структуры. Благодаря высокопрофессиональной для своего времени расчистке иконы при последней реставрации перед нами раскрывается во всей своей полноте красота выдающегося творения Андрея Рублева. В настоящее время можно ставить вопрос лишь о дораскрытии авторских участков изображения чаши и небольшой довыборки остатков прописей на хитоне центрального ангела.

В ходе проведенного исследования обнаружили некоторые очень важные детали изображения на иконе «Троица» А. Рублева, которые удалось установить только при внимательном микроскопном обследовании. Одна из них должна пролить свет на проблему истолкования образа центрального ангела. У верхнего контура его головы обнаружен небольшой фрагмент первоначальной киноварной линии, лежащий поверх фрагмента подлинной позолоты нимба (ил. 8). У других ангелов этого нет. Данный фрагмент можно связать только с киноварным рисунком перекрестия нимба, который был, судя по всему, только у центрального ангела Троицы.

Исследователи знаменитой иконы расходились также во мнении о первоначальной форме среднего пальца правой, благословляющей руки центрального ангела. При значительном микроскопном увеличении удалось установить, что на уровне средней фаланги пальца имеется небольшая потертость, на которой сохранились фрагменты более поздней дописи. Однако самый кончик пальца первоначальный, с сохранившимся подлинным охрением и авторским контурным рисунком (ил. 9). Рядом с ним остались небольшие фрагменты подлинного красочного слоя светлого-желтого оттенка. Из этого следует, что форма среднего пальца правой руки центрального ангела сейчас близка к своему первоначальному виду, Андрей Рублев не изображал его согнутым.

Напоследок хотелось бы отметить, что знаменитый рублевский «голубец» (синие с голубыми пробелами одежды ангелов) представляет собой, по наблюдениям автора этих строк, смесь ультрамарина и натурального азурита (ил. 10, 11), к которым при моделировке пробелов добавлялись свинцовые белила.

После выяснения подлинного состояния сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры на первое место встает задача исчерпывающего изучения и анализа особенностей ее структуры, техники и технологии, без которых просто невозможно формирование адекватного представления о художественном «почерке» Андрея Рублева.

В. В. Баранов. Некоторые особенности техники письма, технологии и структуры произведений Андрея Рублева и их роль в атрибуции икон праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля

История бытования и изучения дошедшего до нас иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля осложнена множеством версий о происхождении его древнейших рядов – деисусного и праздничного^[14]. Особый интерес к ним вызван исключительным художественным качеством икон и тем, что они, вероятно, связаны с творчеством, пожалуй, самых прославленных художников, работавших в то время на Руси, – Феофана Грека и Андрея Рублева. Согласно сообщению Троицкой летописи от 1405 г., эти мастера вместе с Прохором из Городца «тое же весны почаша подписывати церковь каменую святое Благовещение на князя великого дворе, не ту иже ныне стоит...»^[15]. Начиная с «первооткрывателя» этих икон И. Э. Грабаря, многие крупные отечественные историки искусств (В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, М. А. Ильин и др.) считали возможным соотнести сохранившиеся иконы Деисуса и праздничного чина с исполнением росписи стен этого собора и с именами трех создавших ее мастеров. Такое мнение, казалось бы, подтверждалось и другим фактом: после раскрытия этих икон (реставрация проводилась в 1918–1921 гг.) стало очевидным, что они четко разделяются по манере исполнения и стилевым особенностям на три основные группы. Подтверждение своему мнению И. Э. Грабарь находил также в летописном сообщении 1547 г., согласно которому во время крупного пожара в Москве в великокняжеской Благовещенской церкви «деисус Ондерева писма Рублева златом обложен... погоре»^[16].

Эта, довольно стройная, гипотеза оставалась незыблемой до 1960–1970-х гг. – времени проведения в Благовещенском соборе обширных архитектурно-археологических исследований. Поскольку существовала полная уверенность в том, что большая часть деисусных икон были написаны Феофаном Греком, Г. И. Вздорнов и Л. В. Бетин полагали, что они были рассчитаны на пространство древнейшего Благовещенского собора (просуществовал до 1416 г.), впоследствии дважды перестраивавшегося и расширявшегося. Однако еще до появления их работ в 1960 г. вышла статья Н. Н. Воронина, в которой на основании изучения древнего подклета Благовещенского собора, сохранившегося с XIV столетия, было показано, что первоначально каменная домовая великокняжеская церковь являлась небольшой бесстолпной постройкой с одной апсидой. В результате дальнейших исследований архитекторов и археологов было выяснено, что расстояние между северной и южной стенами каменной церкви Благовещения, построенной между серединой 1360-х гг. и 1393 г., было около 8 метров^[17]. В это пространство не укладываются даже девять икон феофановского «Деисуса», а тем более еще

^[14] Подробнее об этом: Бетин Л. В. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1975. Вып. 1; Щенникова Л. А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание, 1981. М., 1982. Вып. 2 (15); Щенникова Л. А. К вопросу о происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины (Материалы юбил. науч. конф.) М., 1983.

^[15] Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 459.

^[16] Цит. по: Дудочкин Б. Н. Рублев Андрей // Словарь русских иконописцев / Редактор-составитель И. А. Кочетков. М., 2009. С. 540.

^[17] Алешковский М. Х., Альциглер Б. Л. Благовещенский собор, а не придел Василия Кесарийского // Советская археология. М., 1973. № 2. С. 88–99.

два образа мучеников, которые большинство исследователей относили к тому же чину. Это обстоятельство заставило ученых выдвинуть ряд новых гипотез о происхождении сохранившегося древнего иконостаса Благовещенской церкви^[18].

По-новому пришлось взглянуть на проблему после дополнительных обследований икон в начале 1980-х гг. и после тщательного анализа источников, проведенного Л. А. Щенниковой. Ей удалось убедительно доказать, что интерьер собора, включая «Деисус» (то есть, по-видимому, весь иконостас), сгорел во время пожара в июне 1547 г. Соответственно, был сделан единственно возможный вывод – дошедших до нашего времени икон деисусного и праздничного рядов во время пожара в Благовещенском храме не было. Столь убедительные доводы привели к тому, что большая часть исследователей древнерусского искусства признала ошибочной атрибуцию «праздников», которые находятся в благовещенском иконостасе, как произведений Андрея Рублева и Прохора с Городца^[19]. Происхождение, авторство и даже датировка праздничного чина утратили определенность, хотя некоторые ученые до сих пор придерживаются первоначальной атрибуции и по-прежнему относят время их создания к первому десятилетию XV в.^[20]

В процессе изучения истории происхождения древней части иконостаса Благовещенского собора и при решении вопросов атрибуции большей частью авторов было недостаточно внимания уделено анализу и осмыслению материальных факторов – данных о размерах икон, конструкции и обработке их основ, а также о технике и технологии красочного слоя всех произведений, входящих в этот комплекс, тем более что довольно подробные сведения такого рода были получены во время приборных обследований благовещенского иконостаса еще в начале 1980-х гг. Исключение составляют работы А. И. Яковлевой, сделавшей на их основании подробное описание и сравнительный анализ материальной части икон благовещенского «Деисуса». В одной из своих публикаций она убедительно доказала, что иконы мучеников не входили первоначально в его состав^[21]. Этот факт отметим особо, так как в дальнейшем он будет одним из ключевых для обоснования предлагаемых нами решений проблемы.

Если ранее часть исследователей-«технологов» целенаправленно изучала материальную сторону иконостаса Благовещенского собора, то автора этих строк подвигли обратиться к анализу происхождения благовещенского «Деисуса» и «праздников» результаты технико-технологических исследований других произведений, связанных с именем Андрея Рублева. После проведенного мною приборного обследования рублевской «Троицы» (ГТГ, июнь 2010 г.) возникла необходимость сравнить полученные данные о материально-структурных особенностях этой знаменитой иконы с другими работами, связанными с именем прославленного художника Древней Руси. «Троицу» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, которая является единственным достоверным произведением иконописи великого мастера, как справедливо отмечалось другими исследователями, следует рассматривать в качестве эталонного образца его творчества наряду с сохранившейся частью стенной росписи 1408 г. в Успенском соборе г. Владимира.

В данной статье намеренно сделан акцент на сведениях материально-технологического свойства, как на наиболее объективных показателях индивидуальной манеры работы художника кистью. В этом отношении, как мне кажется, следует с некоторой осторожностью прибегать к сравнениям произведений так называемого станкового искусства и монументальных настенных росписей, так как последние могли быть созданы тем же мастером (или группой

[18] Бетин Л. В. Указ. соч.; Щенникова Л. А. Указ. соч.

[19] Подробнее об этом: Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Материалы к изучению биографии и творчества. М., 2000.

[20] Наиболее полную аргументацию этой позиции см. в книге: Остащенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М., 2005.

[21] Яковлева А. И. Техника и приемы письма икон деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля // Труды отдела научной реставрации и консервации. М., 2004. Вып. 1.

мастеров) в несколько иной манере с учетом их масштабов и вероятной ограниченности сроков исполнения.

Ввиду того, что в рамках одной статьи невозможно подробно описать все приемы, структуру и технологические особенности каждого участка композиции шедевра Андрея Рублева, остановимся, главным образом, на основной во всех отношениях части изображения, на письме личного. Проблема интерпретации соотношения предварительного подслоного рисунка, которым «знаменили» с той или иной степенью детализации композицию икон, и дальнейшей системы живописного изображения рассматриваться в данном сообщении не будет, так как это тема отдельного специального исследования, требующая сложного, комплексного анализа.

К одной из самых ярких особенностей техники письма рублевской «Троицы» относится способ исполнения подкладочных слоев так называемой первоначальной «роскрыши», то есть первого этапа наложения красок после выполнения рисунка композиции на левкасе. Нанося их широкими мазками, длинными размашистыми движениями руки, художник не стремился к плотному перекрытию грунта. Левкас сквозит кое-где под мазками и между ними. Этот прием особенно ярко выражен в моделировке одежд ангелов (ил. 1 и 2). Именно поэтому при неоднократных расчистках эти места, не закрытые последующими слоями моделировки, пострадали более всего. Направление мазков «роскрыши» на участках, локализованных членениями деталей фигур, имеющих достаточно сложные очертания (например, рукава и другие участки одежд ангелов, шеи и овалы ликов, крылья), в целом следует общей форме участка изображения, мазки часто сопараллельны. Их общее направление пресекается изменением формы, где мазки вторят изменению движения контура.

Такой же принцип выдержан и при выполнении санкирных подготовок в системе личного письма. Это широкие, удлиненные мазки, вторящие на периферийных участках форм их контурам (ил. 3). Мазки, несколько удаленные от границ формы, местами пересекаются. Санкирь в ликах ангелов тонкий, выполнен в один слой. Его пигментный состав, по моим наблюдениям, следующий: желтая охра, примесь угля, небольшого количества глауконита, а также немного киновари.

Слои охрений тоже тонкие (ил. 4), выполнены в два этапа едва заметными, порой пересекающимися под углом друг к другу движениями кисти. На первом этапе проложены подчеркивающие форму мазки колером, в составе которого преобладает желтая охра, взятая с небольшой примесью киновари и с незначительной долей свинцовых белил. На втором этапе проложены тончайшие мазки чуть более светлого тона (в их составе желтая охра, примесь киновари и большего количества белил). Опись черт личного передана упругими линиями рисунка красно-коричневого оттенка (красная охра, примесь угля) (ил. 5). Радужка глаз лессировочно притенена той же краской. Форма губ первоначально писалась колером, идентичным первому слою охрений, а затем дополнительно тонко прорисовывалась киноварью. Тончайшая подрумянка также наносилась лессировочными мазками дисперсной киновари. Белильные движки малозаметны, они узкие и короткие (ил. 6). Их роль сведена к минимуму. На кончике носа левого ангела видно при большом увеличении, что киноварный мазок попадает под белильный движок, то есть подрумянка предшествовала разделке движками.

Волосы ангелов написаны по другому подготовительному слою, который непосредственно проложен по грунту. Он красно-коричневого цвета (в его составе охра красная, небольшая примесь угля, частицы желтой охры и отдельные кристаллы зеленого пигмента, напоминающего глауконит). Сами пряди волос выполнены желтой охрой, к которой подмешано немного киновари. Их контуры прорисованы красно-коричневой охрой. Во всей системе личного письма заметны общие черты индивидуальной манеры работы с красками. Для нее характерны мягкие переходы, изысканно утонченные приемы, которые великолепно исполнены и в какой-то мере самоценны, но все же, главное в том, что методом тонких градаций, стоя-

щих порой на грани видимого, нивелируются границы этапов моделировки, посредством чего создается безупречная целостность форм.

При визуальном обследовании икон Звенигородского чина были отмечены близкие приемы изображения личного, однако скорректированные, как мне представляется, с учетом большего размера ликов (чуть шире мазки и пр.). Все указанные выше особенности техники письма рублевской «Троицы» и звенигородских икон свидетельствуют об опосредованной связи с технико-технологической традицией палеологовского искусства, образцом которой на Руси была манера работы знаменитого византийского художника Феофана Грека.

Выделяя элементы индивидуальной техники письма Андрея Рублева необходимо, по-видимому, учесть, что его путь становления как зрелого мастера и выдающегося художника должен был включать периоды сильного внешнего воздействия при формировании его индивидуальной системы приемов работы. Безусловно, ключевым моментом в становлении зрелой манеры мастера должен был стать период его совместной деятельности с прославленным Феофаном Греком, об исключительном авторитете которого свидетельствовал известный писатель того времени Елифаний Премудрый. Скорее всего, именно под влиянием Феофана, в артели которого Андрей Рублев какое-то время работал, видимо в качестве младшего и менее опытного мастера, он мог пристально изучать и пытаться перенять многие приемы письма знаменитого византийского художника.

Помимо собственно техники письма, иконы Звенигородского чина и «Троицу» объединяют также особенности технологии красочных слоев. Наиболее характерными и значимыми здесь являются состав санкирей и соотношение пигментов в смесевом колере, которым санкири были написаны^[22]. Хотя, конечно, не только этот элемент технологии производства иконописи является значимым при выяснении индивидуальной манеры работы художника кистью. Не менее существенными являются особенности техники и технологии исполнения охрений, подрумянки, движков и др. Однако пигментный состав санкиря, пожалуй, наиболее детерминированный признак комплекса индивидуальных показателей материальной структуры произведений на всем протяжении творческого пути мастера. Нанесение санкиря, будучи одним из подготовительных этапов создания иконы (часть «роscopy»), не имеет характера ярко выраженных особенностей в моделировке (карнации), он сохраняется в открытом виде лишь на небольших, «теневых» участках личного. Иконописцы выполняли санкирную подложку зачастую почти машинально, давно отработанным приемом, практически не меняя традиционный набор и соотношение пигментов.

Исследование материалов икон Спасителя и апостола Павла, которые вместе с образом архангела Михаила сохранились от деисусного ряда из Звенигорода, было выполнено в 1980-х гг. зав. сектором лабораторного анализа ГосНИИР М. М. Наумовой при участии зав. отделом темперной живописи О. В. Лелековой. Оказалось, что санкири этих икон, несмотря на некоторые их тонально-цветовые отличия, имеют идентичный состав, причем, как и в санкирях ангелов рублевской «Троицы», главными компонентами их красочной смеси являются желтая охра и уголь, а глауконит и киноварь использованы в качестве небольших примесей. Это обстоятельство не удивляет, так как эти произведения большинство специалистов относит к группе несомненных работ великого мастера. Но совершенно неожиданным фактом оказалось то, что к памятникам, которые попадают по этому показателю в одну группу с вышеуказанными произведениями, относятся иконы левой половины праздничного яруса сохранившегося древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. В составе санкирей на них также преобладает смесь желтой охры с углем при наличии небольшой примеси глауко-

^[22] О технологических особенностях санкирей, как об очень устойчивом индивидуальном приеме иконописцев писала также О. В. Лелекова (*Лелекова О. В. Иконостас 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (Исследование и реставрация)* // *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация.* М., 1988. Вып. 11. С. 123).

нита и киновари. Это очень важное обстоятельство заставляет еще раз внимательно проанализировать возможные варианты происхождения и атрибуции двух древних рядов благовещенского иконостаса. Ведь подавляющее большинство современных исследователей отказало по, казалось бы, вполне убедительным причинам в авторстве части «праздников» этого комплекса Андрею Рублеву.

Специалистам в области изучения техники и технологии древнерусской живописи известно, что санкири, в составе которых доминирует смесь желтой охры и угля, являются довольно распространенными в произведениях русской иконописи позднего XIV и XV вв. ^[23]. Однако на уровне примесей, их количественного отношения к основной смеси пигментов и микроморфологических признаков частиц технология вышеназванных памятников характеризуется общими, повторяющимися только в этой группе особенностями. Отметим, к примеру, что состав санкирных подготовок в качественном и количественном отношении отличен от санкирей указанных произведений в правой половине «праздников» из Благовещенского собора (которые ранее связывали с Прохором из Городца), у всех деисусных икон из этого иконостаса, а также на сохранившихся образах праздничного ряда Васильевского чина (технологическое исследование этих икон выполнено М. М. Наумовой и О. В. Лелековой) и большей части «праздников» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (наблюдение автора статьи).

Все эти данные являются весьма веским основанием для того, чтобы усомниться в доминирующей сегодня точке зрения на происхождение древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Намеренно не затрагивая различные соображения по поводу стилистических, иконографических, историко-культурных особенностей этого комплекса, попробуем, опираясь на известные документальные сведения по истории перестроек Благовещенского собора, а также на данные о размерах икон, особенностях конструкции их основ, просто сопоставить их с историческими фактами бытования иконостаса.

После исследований архитекторов и археологов, проведенных в 1960–1970-х гг., стало доказанным фактом, как уже отмечалось, что Благовещенский собор Московского Кремля был небольшой бесстолпной одноапсидной церковью. Если считать, что его выстроили между серединой 1360-х годов и 1393 г., в чем все исследователи единодушны, то надо признать, что храм мог простоять без деисусного и праздничного рядов (то есть без иконостаса в несколько ярусов) около 40 лет. Объяснений этому факту в данном сообщении мы искать не будем. Однако отметим это, как вероятную аналогию к истории создания знаменитого деисусного чина из Звенигорода.

Вероятно, в начале 1390-х гг. в Москву приезжает уже прославленный на Руси византийский художник Феофан Грек. По летописным сообщениям известно, что в 1395 г. он расписывал вместе с Семеном Черным в Кремле церковь Рождества Богоматери, которую построили по заказу великой княгини Евдокии. В 1399 г. Феофан «со ученики» создал настенную роспись и, возможно, иконостас Архангельского собора. Вероятно, именно в это время могли состояться первые контакты знаменитого грека и монаха-иконописца Андрея. К сожалению, точно это установить, видимо, никогда не удастся. В 1405 г. они и старец Прохор из Городца украсили настенным «письмом» великокняжеский московский Благовещенский собор. В этой небольшой артели, которую возглавил Феофан Грек, странным является то обстоятельство, что Прохор явно не был москвичом, его пригласили в столицу Московского княжества для художественных работ и, скорее всего, не без согласия самого Феофана, а не исключено, что по его личной просьбе. Для украшения великокняжеской домово́й церкви власти, наверняка, должны были использовать лучших мастеров, что подтверждается участием Феофана в исполнении

^[23] Яковлева А. И. Техника и приемы письма икон деисусного чина Благовещенского собора Московского Кремля // Труды отдела научной реставрации и консервации. М., 2004. Вып. 1. С. 86.

этого заказа. В то время он, вероятно, был одним из самых высокооплачиваемых художников на Руси (Феофан единственный, например, из этой артели, кто мог себе позволить использовать дорогостоящую краску ультрамарин). В связи с приведенными соображениями невольно напрашивается вопрос: неужели в столице Московского княжества в то время не хватало своих опытных и талантливых мастеров? Попытку на него ответить никак нельзя исключать из анализа стоящей перед нами проблемы. Вполне вероятно, что очень хорошие художники, имеющие значительный опыт работы (особенно мастера настенного письма), учитывая реалии того времени, были действительно наперечет. Не исключено также, что Феофан мог быть знаком с Прохором ранее. Если признать, что старец происходил из Городца на Волге, который расположен недалеко от Нижнего Новгорода, то они могли встречаться в период работы Феофана в Нижнем.

Если исполнение настенной росписи Благовещенского собора в 1405 г. этими мастерами твердо установлено согласно летописному известию, то создание икон алтарной преграды вызывает серьезные сомнения. Однако, сохраняя выбранный принцип анализа, отмечу одно очень важное обстоятельство. При исследовании красочного слоя сохранившихся икон благовещенского «Деисуса» и «праздников», которое проводила М. М. Наумова в начале 1980-х гг., было установлено, что по пигментному составу (особенно показательны здесь санкири) и приемам письма эти иконы четко делятся на три группы, как и по стилевым особенностям. Один мастер, по манере работы византиец, написал все или, по крайней мере, большинство центральных деисусных икон, кроме мучеников, а два русских художника создали праздничный чин, работу над которым поделили практически пополам^[24]. Некоторые исследователи склонны не связывать отдельные деисусные иконы с творчеством основного исполнителя чина, но общее руководство и львиная часть работы остается за греческим художником. Если считать что древние ряды из благовещенского иконостаса относятся к одному комплексу, то резонно возникает следующая мысль. Если эти иконы написали не Феофан, Прохор и Андрей Рублев, то надо быть уверенным в том, что рядом с ними в то же время существовала другая подобная артель мастеров, которую тоже возглавлял выдающийся византийский мастер, и в состав которой также входили два высококлассных русских иконописца. Независимо от популярной сейчас версии происхождения этих чинов из различных храмов следует также отметить тот факт, что написавшие «праздники» два, как считают многие исследователи, неизвестных русских мастера задали образец для исполнения икон праздничных ярусов других церквей, которому, как оказалось, в дальнейшем следовали и два гениальных художника, трудившихся вместе чуть позднее – Даниил и Андрей Рублев.

О Феофане Греке известно, что он проработал в Москве с начала 1390-х гг. и, вероятно, до даты смерти митрополита Киприана (1406). Это косвенно подтверждает и тот факт, что его уже не было при росписи Успенского собора во Владимире в 1408 г., а такой серьезный княжеский заказ, вряд ли, мог пройти без его участия. Но благовещенский «Деисус» не мог быть создан позднее первого десятилетия XV в. Значит, историкам искусства, отказывающим в авторстве деисусных икон из Благовещенского собора Феофану, необходимо доказать, что наряду с ним тогда же для московских князей и духовенства работал не менее выдающийся художник-грек, который смог оттеснить прославленного византийца от выполнения этой почетной работы.

Рассуждая о происхождении благовещенского «Деисуса», необходимо остановиться на двух очень важных моментах. Во-первых: могли ли ныне существующие «праздники» и деисусный чин находиться изначально в одном иконостасе (об этом скажем чуть ниже)? И второе: создавались ли образы мучеников «Георгия» и «Димитрия» одновременно с другими иконами

^[24] Наумова М. М. Исследование красочного слоя икон из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: XIV–XV вв. М., 1984. С. 26–29.

ряда или нет? Как уже отмечалось выше, А. И. Яковлева отметила ряд четких показателей, которые свидетельствуют о том, что иконы мучеников были соединены с центральной группой «Деисуса» позднее и что написали их, вероятно, для какого-то другого комплекса^[25]. От первоначальных девяти деисусных образов их отличают и технико-технологические, и стилистические особенности. Это, прежде всего, конструкция и обработка основ, использование ряда других пигментов, которых нет в основной группе произведений, совершенно отличная техника письма, более сложное состояние сохранности в целом, стиливая обособленность от центральной части чина. Для автора этих строк совершенно очевидно, что иконы великомучеников не имеют отношения к первоначальному «Деисусу» кремлевской Благовещенской церкви (они были написаны позднее, вероятно для нового иконостаса этого храма), так как научные представления о признаках, объединяющих иконы других изученных комплексов XV–XVI вв. (Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры, Успенский храм Кирилло-Белозерского монастыря, Успенская церковь г. Белозерска и др.) противоречат идее одновременного создания образов мучеников и других сохранившихся икон благовещенского «Деисуса». Итак, первоначально чин состоял, судя по всему, из девяти образов, сумма которых по ширине составляла около 10,2 м^[26].

М. Х. Алешковский и Б. Л. Альтшуллер доказали, что расстояние от северной до южной стен древнейшего московского Благовещенского собора, который расписывали Феофан, Прохор и Андрей Рублев, составляло около 8 м^[27]. Одним из возможных вариантов размещения в нем деисусного чина было расположение икон с «заворотом» двух последних на северную и южную стены (Л. В. Бетин, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова). К сожалению, размеры древних икон, приводящиеся разными исследователями, несколько отличаются друг от друга, впрочем не настолько, чтобы не установить их среднюю общую ширину. Л. В. Бетин взял размеры деисусных икон из реставрационных отчетов 1918–1921 гг.; Г. И. Вздорнов воспользовался промерами, которые были сделаны позднее, в 1961 г. И в том, и в другом случае суммарная ширина семи центральных икон благовещенского деисусного чина составила не более 8,1 м (по более «свежим» промерам Г. И. Вздорнова – 809 см, у Л. И. Бетина – 805 см). Совпадение с шириной собора XIV столетия очевидное! У Л. А. Щенниковой эта цифра близка – 812 см. Допуск в 10 см (т. е. по 5 см с каждой стороны) вполне нормален при рассмотрении предполагаемых размеров пусть даже не очень больших церквей, и им можно пренебречь. Признавая в целом этот вариант размещения икон в древнем соборе возможным (кроме Г. И. Вздорнова), Л. В. Бетин и Л. И. Щенникова от него все же отказались, так как, по их мнению, образы мучеников не вписывались в такую систему компоновки деисусного чина. Однако наша точка зрения на происхождение этих двух икон из другого комплекса позволяет считать данную версию размещения благовещенского «Деисуса» приоритетной. С этим вполне согласуется совпадение их общей ширины и внутренних размеров древней великокняжеской дворовой церкви, которая была возведена в последней трети XIV в^[28].

Свои соображения, как бы подтверждающие версию с «заворотом» икон, приводил Л. В. Бетин. Он вполне резонно считал, что такую форму иконостасной преграды можно рассматривать «как элемент византийского влияния». В качестве примера аналогичной системы размещения икон он указал на иконостас Спасо-Преображенского собора в Ярославле (1516), деисусный чин которого очень близок иконографически «Деисусу» из Благовещенского храма и мог его повторить в качестве образца, в том числе и в системе размещения икон^[29]. О том,

^[25] Яковлева А. И. Указ. соч. С. 86–87.

^[26] Маясова Н. А. К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Культура древней Руси: Сборник статей к 40-летию научной деятельности Н. Н. Воронина / Отв. ред. А. Л. Монгайт. М., 1966. С. 152–157.

^[27] Алешковский М. Х., Альтшуллер Б. Л. Указ. соч. С. 97.

^[28] Бетин Л. В. Указ. соч. С. 39.

^[29] Бетин Л. В. Указ. соч. С. 43.

что иконы благовещенского деисусного яруса могли стоять «в заворот» еще в начале XVI столетия, писала Н. А. Маясова^[30], упоминая, что Феодосий (сын Дионисия), украшая «стенным письмом» собор в 1508 г., знал, что какая-то часть его росписи будет закрыта иконами, не помещавшимися в тябле иконостаса. В. И. Антонова считала, что с «заворотом» располагались также крайние деисусные иконы в Успенском соборе Владимира; иконы мучеников и столпников закрывали также на стенах часть росписи Дионисия и сыновей в церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря^[31]. То, что иконы благовещенского «Деисуса» имели идентичное расположение, известно также по описи собора XVII в., так как то их количество, которое там приводится, невозможно было по другому разместить в иконостасе (тринадцать деисусных и семнадцать праздничных икон)^[32]. То есть составление чинов с «заворотом» в московской великокняжеской церкви Благовещения – традиция весьма устойчивая и очень древняя. В первой половине XVIII столетия конструкция иконостаса претерпела значительные изменения: в нем появились вертикальные деления между икон «столпцами» (Деисус «на столпцах»). Однако и тогда «в заворот» на стены продолжали вешать крайние иконы, но уже вместе с образами столпников, которые появились в иконостасе в XVI столетии. Видимо, чуть позже иконы столпников сняли со стены, но образы мучеников продолжали размещать там же. Этот порядок расположения икон увековечил в своей картине С. М. Шухвостов, она датирована 1857 годом^[33]. После переделки иконостаса фирмой И. П. Хлебникова в середине 1890-х гг. иконы с северной и южной стен сняли. Кстати, на полотне Шухвостова отчетливо видно, что «в заворот» висят и крайние иконы праздничного чина.

Сохранившийся праздничный ряд Благовещенского собора, как уже было отмечено, большинство исследователей не рассматривает в качестве произведений, связанных с творчеством Андрея Рублева. Однако «технологическое» родство этих икон с рублевской «Троицей» и Звенигородским чином заставляет по-иному взглянуть на проблему атрибуции благовещенских «праздников». Сейчас их в иконостасе пятнадцать. Из них одна икона – «Преполовление» – относится к XVI в. Если сложить ширину всех образов XV в., то она будет равна 8,62 м (размеры по Л. А. Щенниковой). Однако по описи 1680 г., которая повторяет опись 1634 года, устанавливается, что помимо хранящихся в иконостасе «праздников» и образа «Уверение Фомы» XVI столетия, находящегося сейчас в соборе (но не в иконостасе), в ряду была еще одна икона – «Снятие с Креста»^[34]. Таким образом, есть серьезные основания считать, что в иконостасе вплоть до XVIII столетия находилось пятнадцать древних икон. Их суммарная ширина должна была составить (при условии, что средняя ширина одного «праздника» 61,5 см) 923,6 см. Если крайние иконы расположит «в заворот», то получается, что остальная часть праздничного ряда в тябле должна была равняться 802 см! Отличие от суммарной ширины семи центральных деисусных образов составляет всего от 3 до 7 см! То есть, если изначально расположить девять икон «Деисуса» и пятнадцать «праздников» с «заворотом» крайних икон, то они вполне вписываются в размеры Благовещенской церкви последней трети XIV в., и длины этих рядов в тяблах фактически совпадают друг с другом! Для сравнения напомним, что разница длин древних праздничного и деисусного рядов из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры равна 18 см.

А теперь попытаемся кратко изложить нашу концепцию истории благовещенского иконостаса. После проведенных автором этих строк исследований материально-структурного ком-

^[30] Маясова Н. А. Указ. соч. С. 155.

^[31] Маясова Н. А. Указ. соч. С. 155.

^[32] Книга переписная соборная церкви Пресвятыя Богородицы Благовещения и пределов... // Сборник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее на 1873 год (Раздел 3). М., 1873.

^[33] Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М., 2004. С. 12.

^[34] Книга переписная... Указ. соч. С. 7.

плекса иконы «Троица Ветхозаветная», происходящей из Троицкого собора Сергиевой лавры, и сравнительного анализа полученных результатов с данными о технологии других произведений, приписываемых А. Рублеву (икон Звенигородского чина), стало возможным по ряду идентичных технологических признаков включить в эту же группу иконы левой половины древнего праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля. Вероятность создания ныне существующих благовещенских «праздников» и «Деисуса» Феофаном Греком, Прохором с Городца и Андреем Рублевым, как нам представляется, после этих исследований значительно возросла и уже не кажется несостоятельной гипотезой. Но, конечно, для более твердой уверенности потребуется провести системное приборно-технологическое исследование всех памятников, так или иначе связанных с творчеством и окружением Андрея Рублева. А это в реалиях нашего времени – задача очень сложная, требующая доброй воли и концентрации усилий всех тех, кто хранит эти драгоценные произведения. Тем не менее сделанные наблюдения дают полное основание для того, чтобы придерживаться выше изложенной точки зрения на происхождение древних рядов иконостаса Благовещенской церкви.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Примечания