

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-232-245>

УДК 75.03

ББК 85.143



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Е. В. Лаврентьева
г. Москва, Россия

**БОГОМАТЕРЬ ЕГИПЕТСКАЯ 1734 Г.:
ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
САМОЙ РАННЕЙ ДАТИРОВАННОЙ НЕВЬЯНСКОЙ ИКОНЫ**

Научно-исследовательская работа ФГБНИУ ГосНИИР

Аннотация: В статье изложены результаты микроскопного анализа иконы, рентгенографии, ИК-, УФ- съемки, химического анализа пигментов и грунта, перечислены все поздние реставрационные вмешательства, подробно описана техника и технология ее создания. Икона «Богоматерь Египетская» (коллекция Е. Ройзмана, г. Екатеринбург) находится в хорошем состоянии сохранности, несмотря на немногочисленные реставрационные чинки. В ходе исследования доказано, что надпись на нижнем поле иконы с датой ее создания является авторской. Это позволяет утверждать, что уже в 30-е гг. XVIII в. в Невьянске существовало иконное дело. Технология живописи, приемы письма и пигменты, используемые для изготовления красок, хронологически обусловлены и в целом соответствуют приемам русской иконописи первой трети XVIII в. Так, для изготовления красок применялся искусственный азурит, индиго, киноварь, свинцовый сурик, охры, свинцовые белила, красный органический пигмент. Использовался листовой и твореный двойник. Выявленные особенности стратиграфии личного позволяют нам осторожно предположить, что автор «Богоматери Египетской» мог быть знаком с техникой написания личного на произведениях столичных иконописцев. Подобная стратиграфия была выявлена на иконе «Богоматерь Казанская» Кирилла Уланова 1720 г, также исследованной в ГосНИИР в 2013 г.

Ключевые слова: Невьянская икона, технология иконописи, техника иконописи, старообрядческая икона, атрибуция икон.

Информация об авторе: Елена Валерьевна Лаврентьева — кандидат искусствоведения, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1, 107014 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3486-4862>. E-mail: Lavrentyeva_Elena@mail.ru

Дата поступления статьи: 19.05.2020

Дата публикации: 28.09.2020

Для цитирования: Лаврентьева Е. В. Богоматерь Египетская 1734 г.: технико-технологические особенности самой ранней датированной невянской иконы // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 232–245. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-232-245>

В апреле 2019 г. нам посчастливилось исследовать икону «Богоматерь Египетская» из Екатеринбургского Музея «Невянская икона» (коллекция Е. Ройзмана), на-

ходящуюся на выставке в Москве (инв. НИ-18/7)¹ (ил. 1). За короткий период ее пребывания в стенах ГосНИИР было проведено исследование в УФ- и ИК- излучении², рентгенография³, отбор одиннадцати микропроб с лицевой поверхности на определение наполнителя авторского грунта и пигментов⁴, отбор двух проб на определение породы древесины основы и шпонок⁵, макро- и микросъемка, и, самое важное, на наш взгляд, проведен анализ техники живописи под стереоскопическим микроскопом в 28^x кратном увеличении.



Иллюстрация 1 – Икона «Богоматерь Египетская»

Figure 1 – Virgin of Egypt icon

¹ Библиографию по иконе см.: [8. с. 21].

² Фотосъемка в ИК- и УФ- лучах, макро- и микросъемка, фотосъемка общих видов иконы была выполнена Д. С. Першиным (ГосНИИР).

³ Рентгенографию выполнил В. Е. Нетунаев (ГосНИИР).

⁴ Микрохимические исследования материалов грунта и красочного слоя проведены С. А. Писаревой (Лаборатория физико-химических исследований ГосНИИР).

⁵ Исследование фрагментов древесины (установление таксона растения по анатомическому строению древесины) выполнила М. В. Нилова (Кафедра высших растений Биологического факультета МГУ им М. В. Ломоносова).

Отметим, что в 2001 г. в ГосНИИР уже проводились исследования двенадцати невянских икон второй половины XVIII – начала XIX вв. из того же собрания [7], были сделаны анализы пигментов и грунта, рентгенография⁶. Данный материал дал много ценной информации об особенностях технологии произведений. Мы же в настоящей статье решили следовать хронологическому принципу и сосредоточились на самом раннем ныне известном памятнике. Надеемся, что полученные данные послужат своеобразной «отправной точкой» для более глубокого анализа материально-структурного комплекса икон уральского старообрядческого Невьянска.

Икона «Богоматерь Египетская» имеет размеры 33.4 x 28.2 x 3 см, написана на деревянной основе прямоугольной формы, состоящей из одной доски. Коробление основы практически отсутствует (величина коробления составляет не более 1.5 мм). В торцы врезаны сквозные прямоугольные шпонки, выступающие на 1–2 мм с каждой стороны, что говорит о совсем незначительной усушке древесины основы. Анализ фрагментов древесины показал, что основа сделана из сосны сибирской (*Pinus sibirica*), она же сосна кедровая, а шпонки — из березы (*Betula*). Обратная сторона иконы, торцы и боковые стороны очень тщательно обработаны рубанком, следы которого почти не видны. На верхнем торце заметны мелкие остатки оранжевой краски (свинцовый сурик). Возможно, торцы были покрыты ей полностью⁷. На лицевой стороне вырезан ковчег с фигурным завершением на верхнем поле иконы. На рентгенограмме видны следы от гвоздей: на торцах (верхней и нижней кромке по центру), на нимбах Богоматери и Младенца (ил. 2). Скорее всего, гвоздями крепился металлический оклад⁸.



Иллюстрация 2 – Рентгенограмма
Figure 2 – X-ray picture

⁶ Публикация 2007 г. является (до настоящего момента) единственной в научной литературе, в которой освещены результаты приборно-технологического анализа невянских икон. Однако стоит отметить, что множество отдельных и очень ценных замечаний по технике и технологии исполнения интересующих нас памятников изложены в альбоме «Невянская икона начала – середины XVIII века» [8].

⁷ Следы свинцового сурика на верхнем торце могли появиться случайно при исполнении авторской оранжевой опуши. Однако мы знаем, что на ряде ранних невянских икон торцы и боковые стороны покрывали этой краской [8, с. 39, 51, 59, 65, 71, 79, 81, 107, 127, 141, 170].

⁸ В альбоме «Невянская икона начала – середины XVIII века» также отмечено, что на «Богоматери Египетской» с большой вероятностью был оклад [8, с. 22].

На рентгенограмме нам отчетливо видна среднезернистая паволока простого полотняного переплетения. Прямоугольный кусок полотна сплошь покрывает ковчег иконы, кое-где заходит на лузгу, отдельные лоскуты лежат на верхнем и нижнем поле. При этом на верхнем поле иконы паволока короче и не доходит до краев доски.

Наполнителем авторского грунта является ангидрит (безводный гипс). Его толщина составляет около 1 мм, что хорошо видно в микроутратах по краям иконы. На нимбах Богоматери и Младенца виден оголенный, плотный, гладкокощенный грунт, испещренный среднесетчатым кракелюром. В боковом освещении на рентген- и ИК- снимке читается графья, выполненная по грунту очень острым тонким предметом. Ее линии довольно подробно намечают рисунок: контуры фигур, нимбы, черты лиц, пальцы рук и ног, складки одежд, картуши и даже некоторые орнаменты. Контур графьи практически не расходится с окончательным изображением⁹. Подслойный рисунок просматривается плохо в ИК-спектре из-за очень плотной живописи.

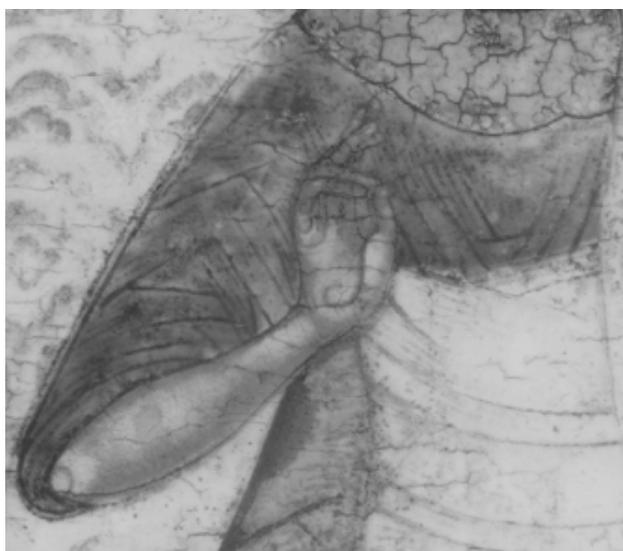


Иллюстрация 3 – Съемка в ИК-лучах. Фрагмент. Правая рука Христа
Figure 3 – Infrared photography. Fragment. Christ's right hand

Прежде чем приступить к описанию красочного слоя, дадим общую характеристику состояния сохранности исследуемого памятника, не останавливаясь на скрупулезном перечислении всех мелких утрат, выкросшек грунта, царапин и проч.

Л. Д. и Ю. М. Рязановы в своей статье дают лишь краткие сведения о повреждениях на иконе, поступившей к ним на реставрацию в 1999 г: «Икона находилась в плачевном состоянии: левкас (грунт) подвергся значительному разрушению. Бугристая поверхность, рыхлость, размягченность, многочисленные фрагментарные утраты красочного слоя и левкаса. Трещины избороздили практически всю живописную плоскость и остатки защитной пленки олифы, сильно потемневшей от времени <...>. Различные загрязнения (капли воска, копоть, потеки и т. д.) еще больше затемняли живопись» (Цит. по: [10, с. 63]).

⁹ Например, на ИК- снимке видно, что автор едва отступает от линии, обозначающей пальцы правой руки Богоматери, сделав их чуть длиннее намеченных первоначально, слегка утолщает правое предплечье Младенца и проч. (ил. 3). Это объясняется отсутствием необходимости четко следовать графье в деталях на иконе столь небольшого формата.

На иконе никогда не было сплошных поздних записей. Была лишь записана ее лужга колером, приближенного оттенка к авторскому, и опушь (опушь сделали двойной, приближенного цвета к аутентичной). На оставленном контрольном участке на правом поле внизу мы можем видеть эту запись¹⁰. Реставрация памятника проводилась в несколько этапов. В 1999 г. Л. Д. и Ю. М. Рязановы укрепляли грунт и красочный слой, раскрывали икону от олифы, удаляли запись на лужге. В 2002 г. М. и М. Ратковские делали довыборку от олифы, восстанавливали утраты грунта, выполняли тонировки с элементами реконструкции авторской живописи. Ими же в 2013 г. удалена запись на опуши и сделаны дополнительные тонировки с элементами реконструкции. Незначительные современные «вмешательства» различимы под микроскопом и прекрасно читаются в УФ-излучении. На УФ-снимке темными пятнами выделяются вставки грунта и тонировки, сделанные в 2013 г. (они находятся над плотным слоем реставрационного лака, положенным ранее) (ил. 4). Не будем их описывать, их и так прекрасно видно. В 2002 г. были сделаны немногочисленные вставки грунта и живописные тонировки, которые тоже различимы на фотографии в этом диапазоне излучения, но не столь четко. Вот основные из них. Восстановлен небольшой участок живописи на правой щеке Богоматери, участок слева от ее губ, совсем мелкие единичные тонировки присутствуют на ее лбу, левой щеке и шее. Мелкие тонировки — на лице Христа: на подбородке, правой щеке, на лбу, левом верхнем веке, под носом, восстановлена левая часть его шеи. Мелкие единичные тонировки присутствуют на руках Богоматери и правой ступне Младенца, на одеждах, фоне, полях. Значительная часть его левой ступни реконструирована. Хорошо различимы реставрационные вставки грунта с красочным слоем на обоих нимбах, кроме этого, нимбы частично обведены заново, местами реконструировано перекрестие. По утратам живописи реконструированы буквы верхних картушей. Восполнены некоторые жемчужины на орнаментированных частях одеяний. На картушах справа от Богоматери, на кайме ее мафория, фибуле, поруче, оплечьях Богоматери и Младенца оголенный грунт лессировочно «притонирован». В медальонах картушей и в прямоугольнике большого картуша имитированы утраченные притинки, которые были выполнены красным лаком. Хотим отдельно отметить, что черная надпись на нижнем поле с точной датировкой создания иконы является полностью авторской¹¹. На ней выполнены современные тонировки охрой в пределах утрат авторской живописи без реконструкции текста (!). Таким образом, икона «Богоматерь Египетская» дошла до нас в достаточно хорошем состоянии сохранности. Все вышеперечисленные методы приборно-технологического анализа доказывают, что икона не искажена поздними напластованиями, представляет собой авторское точно датированное произведение и подтверждает существование иконного дела старообрядческого Невьянска уже в 30-е гг. XVIII в., вопреки скептическим мнениям некоторых исследователей. Мы можем судить о первоначальном облике «Богоматери Египетской» с большой точностью¹².

¹⁰ На лужге кое-где осталась поздняя запись и поздняя дополнительная белая обводка по внутренней ее стороне. Трилистники авторские частично реконструированы. На трилистниках видны микрочастицы темно-красной записи.

¹¹ И. Л. Бусева-Давыдова предположила, что надпись с датировкой на иконе «Богоматерь Египетская» является поновительской [4, с. 143–144. Прим. 4].

¹² Хотим отметить, что реставрационные тонировки выполнены очень бережно, строго в пределах утрат авторской живописи, с большим мастерством и чувством меры. Они полностью совпадают по тону с аутентичным красочным слоем. Там, где это необходимо, на них прорисован деликатный тонкий кракелюр.



Иллюстрация 4 – Съемка в УФ-лучах
Figure 4 – Ultraviolet photography

Итак, после предварительного нанесения графы был положен листовой двойник на нимбах, картушах, кайме мафория, фибуле, оплечьях и поруче. При значительном микроскопном увеличении нам удалось выявить частицы желтого золота и частицы сульфида серебра серо-черного цвета. Двойник положен по охристой подложке. Технология живописи, приемы письма и используемые пигменты для изготовления красок хронологически обусловлены и в целом соответствуют приемам русской иконописи первой трети XVIII в.

Икона «Богоматерь Египетская» написана в технике яичной темперы с применением всего около десяти пигментов, как в чистом виде, так и в составе красочных смесей. Однако это не делает икону слишком аскетичной или монотонной при восприятии, благодаря умелому сочетанию цветов и мастерству автора. Художник создает «эффект нарядности», щедро применяя красный цветной лак, твореный двойник в разделках одежд, искусно выполняя узоры по листовому двойнику. На оплечьях Богоматери и Младенца и ее поруче по двойнику были сделаны притинки красным органическим пигментом. Возможно, такие же притинки были и на кайме мафория Богоматери (однако при исследовании под микроскопом частицы красного органического пигмента не обнаружены). Особенно хорошо сохранился цветной лак в левом маленьком картуше. Кроме того, оплечья, кайма мафория, фибула и поруч были орнаментированы черневыми узорами с жемчугом и драгоценными красными и синими камнями. Черневые узоры украшали и картуши.

Нимб Богородицы изначально был украшен белыми лучами, словно исходящими от ее головы. На ее нимбе нами были замечены остатки белой краски (свинцовые

белила с примесью мела) по всему его внутреннему краю вокруг головы и в верхней его части. На УФ-снимке хорошо различимы три извилистых луча. На нимбе Младенца белый пигмент не обнаружен (кроме дополнительной обводки перекрестия).

Фон иконы написан «в растяжку». На основной розовый тон (смесь свинцовых белил и киновари), который виден примерно на уровне правого локтя Христа, постепенно лессировочно накладывали слой чистых белил, «выбелили» тон кверху. Внизу же основной тон притеняли все тем же красным органическим пигментом, нанося его более плотно у нижнего края и «растягивая» кверху (единичные его крупницы встречаются на уровне правого локтя Младенца). Облачка на фоне написаны твореным серебром.

Мафорий Богоматери написан красной охрой с небольшим добавлением свинцовых белил и угля. Притенения выполнены красной органикой, сами линии складок — черной угольной. В местах высветлений драпировки пролессированы смесью белил и красного органического пигмента. Красной органикой сделаны притинки на киноварном отвороте мафория. Синие одежды Богоматери и Младенца (туника, чепец и хитон) написаны искусственным азуриком. Их складки обозначены тонкими линиями коричневатого колера. Гиматий Младенца написан розовым колером (тот же состав, что и основной тон фона) по чистому левкасу. Его драпировки моделированы тоже достаточно просто — складки и контуры намечались линиями красного органического пигмента, затем в тенях лессировались им же, после чего линии складок «уточнялись» сверху красноватым мелкодисперсным колером. Ассист на мафории Богоматери выполнен твореным двойником. На её тунике и хитоне Младенца разделки выполнены предположительно твореным серебром (химический анализ не проводился). Остатки твореного ассиста на синих одеждах хорошо видны на ИК-снимке (особенно на хитоне Младенца) и под микроскопом в виде линий графитного, темно-серого цвета. Последовательность написания одежд такова: сначала был написан мафорий Богоматери, затем его киноварные отвороты, затем все синие части одежд, включая хитон Младенца, и последним — его гиматий. Чистыми белилами выполнены орнаменты на кайме чепца, орнаменты над каймой мафория и на отворотах мафория, а также звезды — знаки Приснодевства.

Поля иконы написаны желтой охрой с примесью свинцовых белил. На нижнем поле в три строки идет авторская надпись, выполненная черной угольной: «Писанъ бысть сей святыи образ, в лето, 7243, совершиися тогоже лета, месяца декабря во 18 день. На память святого великомученика Севастиана и дружины его» (ил. 5)¹³. Чистыми белилами «протянута» опушь, изначально лессированная тонким слоем небесно-голубой краски (индиго). Остатки ее хорошо видны на левом поле сверху. Опушь была двойной: поверх голубого слоя у самого края иконы «шла» тонкая оранжевая линия, исполненная свинцовым суриком. При исследовании иконы под микроскопом мы не обнаружили следов более ранней второй обводки. Остатки слоя свинцового сурика, как и слоя индиго, нигде не «перекрывают» кракелюр, а значит, они не являются поновительскими. Именно такая опушь встречается еще на ряде ранних невяньских икон [8, с. 28, 38, 50, 54]. Таким образом, двойная, небесно-голубая и ярко-оранжевая, опушь являлась авторской и задуманной первоначально. Интересная особенность: кроме опуши, мы больше не встретим на иконе ни индиго, ни свинцового сурика. Повторимся, что автор был ограничен небольшим набором пигментов и смешивал их во избежание монохромности, однако эти два применил лишь один раз — в исполнении филенки.

¹³ Надпись впервые была опубликована реставраторами Л. Д. и Ю. М. Рязановыми [11].



Иллюстрация 5 — Фрагмент надписи с годом создания иконы
Figure 5 – Fragment of the inscription with the year of the icon's creation

Остановимся более подробно на особенностях личного письма «Богоматери Египетской». При исследовании под микроскопом и в вышеуказанных диапазонах излучений способ нанесения слоев краски личного не определяется, мазки и движения кисти не видны. Санкирь очень плотный, нетемный. Его состав: коричневая охра с примесью черной угольной и киновари. Волосы Младенца написаны по той же подложке, что и лик. Пряди его волос моделированы линиями темно-коричневого мелкодисперсного колера и твореным двойником (двойник сохранился плохо, но отдельные прописанные им пряди хорошо различимы под микроскопом). Идентичным колером автор делал опись ликов, ушей, кистей рук, ступней, пальцев. Стратиграфия живописи на личном (последовательность наложения слоев краски) хорошо видна под микроскопом (в 28× увеличении) в потертостях красочного слоя по кракелюру (ил. 6). Вначале, непосредственно по санкирю (!), чистыми белилами (!) наносились высветления. Эти высветления представляют собой достаточно широкие, плотные «пятна», лежащие по форме выпуклых частей лбов, щек, шей, носов, век, подбородков, ушей, кистей рук, стоп, пальцев. Там, где позволяла площадь поверхности (на шеях, щеках, лбах), иконописец «наплавлял» белила постепенно, возможно, в 2–3 слоя (от лессировочного к более плотному). При этом на самых выдающихся частях формы он накладывал краску настолько плотно, что уже на этом этапе моделировок создавался тактильно ощутимый рельеф поверхности. После этого первая белильная моделировка перекрывалась полностью слоем желтой охры, везде, даже на самых мелких участках личного: веках, пальцах, мочках ушей.

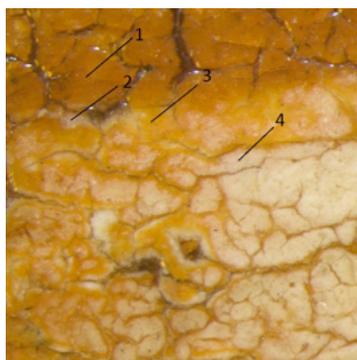


Иллюстрация 6 – Фрагмент шеи Богородицы. Стратиграфия живописи.

1 слой — санкирь, 2 — первая белильная моделировка,
 3 — слой желтой охры, 4 — вторая белильная моделировка
Figure 6 – Fragment of Virgin's neck. Painting stratigraphy.
 1 layer — “sankir”, 2 — the first layer of white paint,
 3 — the layer of yellow ochre, 4 — the second layer of white paint

Обратим внимание читателя на одну особенность: на левых скулах Богоматери и Христа, у внешних уголков глаз (под нижним веком) заметно по одному яркому белильному движку (иллюстрация 7). Однако движки сделаны не по последнему слою высветлений (охрений), как это обычно бывает. Этот движок — не что иное, как слой первой корпусной белильной моделировки по санкирю, которую как бы «огубает», оставляет открытой, второй слой, слой желтой охры. Так же моделирован движок и на «ямочке» под носом Богоматери. На других частях личного такого приема нет.



Иллюстрация 7 – Левый глаз Богородицы
Figure 7 – Virgin's left eye

Далее по слою желтой охры наносилась «вторая» белильная моделировка. На самых светлых частях этот завершающий слой положен очень плотно. На больших по площади участках личного переход от желтой охры к белилам постепенный, границы слоев моделировки слегка ступенчаты. Левые скулы Богоматери и Младенца прелесированы белилами настолько тонко, что цвет желтой охры здесь преобладает, создавая плавный тональный переход от санкиря к «пробелам». Слой подрумянки отсутствует. Под микроскопом видны лишь разрозненные отдельные частицы киновари в составе санкиря. Отсутствуют и как таковые завершающие построение объема белильные движки. В конце делалась дополнительная опись личного либо более темным колером (контуры глаз, радужки, зрачки, верхние линии бровей, верхняя губа), либо более светлым, красноватым (контуры ликов, опись носов, нижних губ, контуры кистей рук, стоп, пальцев, ушей). Также на последнем этапе моделировки тонкой киноварной линией прописывались верхние губы Богоматери и Христа.

Описанный выше характерный прием в исполнении личного на русских иконах (первая моделировка по санкирю наносится чистыми белилами, затем полностью перекрывается охрой) упоминается в научной литературе лишь однажды в связи с исследованием произведения мастера Оружейной палаты. В статье, посвященной технико-технологическому анализу иконы «Богоматерь Казанская» 1720 г. Кирилла (Корнилия) Уланова (частная коллекция), В. В. Баранов, Д. С. Першин и Д. С. Першина выявляют стратиграфию личного: «Непосредственно по санкирю положены полупрозрачные

белильные мазки, намечающие места более ярких высветлений формы <...>. На лице Богоматери эти белильные мазки просматриваются на изображении носа, глаз, шеи слева. Они хорошо читаются на рентгенограмме, поскольку не совпадают полностью с дальнейшими высветлениями. Эти белильные мазки видны по кракелюру и на выпуклых участках лица Младенца (над бровями, на веках, над губой в центре, на изображении правой щеки, на шее) <...>. Белильные пятна затем были полностью перекрыты однородным плотным слоем охрений <...> теплого желтоватого оттенка» (Цит. по: [3, с. 18–19, ил. 9–10]). В немногочисленных опубликованных ныне результатах технико-технологических исследований иных икон мастеров Оружейной палаты такой прием в исполнении личного не отмечен. Наивно полагать, что Кирилл Уланов впервые применил данный прием моделировки. Выявить его вероятный художественный источник и проследить эволюцию — это задача отдельного исследования в рамках изучения исторических техник и технологий древнерусской живописи¹⁴. Однако в данной статье нам кажется целесообразным привести некоторые исторические факты.

В. И. Байдин, касаясь вопроса о первых иконописцах горнозаводского Урала, сообщает проверенные им документально результаты доклада 1923 г. краеведа С. Дюлонга, где говорится, что в числе первых малочисленных иконописцев-старообрядцев значился Григорий Андреевич Перетрутов (Седышев), «царский иконописец при Петре Первом» [2, с. 70–75]. По мнению В. И. Байдина, именно Г. А. Перетрутов мог быть автором «Богоматери Египетской». Выходец из Нижнего Новгорода, иконописец как минимум во втором поколении, привлекавшийся Оружейной палатой для работ в Москве, из-за усилившихся гонений на старообрядцев бежал на Урал, в Нижний Тагил, в 1733 г. С мнением историка соглашается и Ю. Л. Алферова в своем исследовании, посвященном истокам иконографии интересующей нас иконы [1]¹⁵.

В научной литературе уже были справедливо высказаны мнения о том, что невяньские иконы ощутили на себе влияния иконописных традиций Московской Оружейной палаты. Неоднократно в своих публикациях это отмечала Г. В. Голынец, касаясь вопроса о стилистических особенностях исследуемых памятников [5, с. 35; 6, с. 210]. Это отмечено в альбоме «Невяньская икона начала – середины XVIII века» [8, с. 22, 171]. Действительно, такие детали, как розовый фон «в растяжку» с облачками, применение цветных лаков, искусно орнаментированные картуши, выявленные нами лучи

¹⁴ В устной консультации С. В. Свердлова (старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства ГТГ), проводившая технико-технологический анализ икон Симона Ушакова, сообщила нам, что подобная стратиграфия личного на этих иконах не была зафиксирована. С. В. Свердлова предполагает, что такая система приемов восходит частично к более древней традиции (например, промежуточный белильный слой был обнаружен на иконе Дмитрий Солунский на троне конца XII – начала XIII вв. из собрания ГТГ в. Более подробно об этом говорилось в докладе Першиной Д. С. и Першина Д. С.) [Першина Д. С., Першин Д. С. Икона «Великомученик Димитрий Солунский на троне» начала XIII в. из собрания Третьяковской галереи. Состояние сохранности памятника и проблемы реконструкции его первоначального вида. Устный доклад. Третьяковские чтения. М.: ГТГ, 20.03.2019 г.]. В. В. Баранов (ведущий научный сотрудник Отдела реставрации темперной живописи ГосНИИР) в устной консультации отметил, что за многолетнюю экспертную практику подобный прием встречался ему неоднократно на иконах Оружейной палаты и ее круга последней четверти XVII – первого десятилетия XVIII вв. По его мнению, это прием высококлассных столичных иконописцев, который перенимали впоследствии региональные художники.

¹⁵ Исследовательница считает, что непосредственным иконографическим образцом для создания невяньской Богоматери Египетской послужила икона «Богоматерь Палестинская» начала XVII в., приписываемая строгановскому мастеру Семену Хрому (ГРМ), который входил когда-то в число кормовых мастеров «государевых мастерских». Вероятно, именно эта икона была увидена автором «Египетской» (возможно Г. А. Перетрутовым, как раз привлекавшимся к работам в Москве).

на нимбе Богородицы и проч. подчеркивают знакомство художника с произведениями «царских иконописцев». Стоит тем не менее привести объективное замечание И. Л. Бусевой-Давыдовой: «Иконники-старообрядцы начала XVIII в. учились писать во второй половине XVII в., когда практически вся русская иконопись испытала влияние “школы Оружейной палаты” — царских мастеров, возглавляемых Симоном Ушаковым <...>. Они [иконописцы] воспроизводили приметы искусства царских мастеров «вприглядку», в результате чего объем становился сглаженным, а живоподобие сводилось к нескольким несложным приемам» (Цит. по: [9, с. 11]). Таким образом, иконографические и стилистические черты произведений художников Оружейной палаты широко, часто, повсеместно воспроизводились, «тиражировались», практически во всей русской иконописи того времени.

Однако применение конкретного очень характерного приема в исполнении личнóго может, на наш взгляд, наталкивать на мысль о знакомстве друг с другом авторов разных произведений, написанных с небольшой разницей во времени. Достоверно известно, что «Богоматерь Казанская» была написана Кириллом Улановым в 1720 г.¹⁶ Авторы вышеуказанной статьи предполагают, что икона, вероятнее всего, была написана в Нижнем Новгороде, куда в 1719 г. переехал иконописец и работал там вплоть до 1723 г., исполнив ряд крупных заказов [8, с. 20]¹⁷. «Изучаемый образ — единственная из сохранившихся икон Казанской Богоматери в творчестве Уланова. С другой стороны, именно иконография Казанского образа Богоматери была широко известна в Нижнем Новгороде. Почитание Казанской иконы здесь зафиксировано еще в 20–30-е гг. XVII в. и связано с историей ополчения К. Минина и Д. М. Пожарского, святыней которого она была» (Цит. по: [8, с. 21]). Вместе с тем В. И. Байдин отмечает, что Г. А. Перетрутов в начале 1720-х гг. как раз живет и работает в Нижнем Новгороде. «В сводных ведомостях первой ревизии по Нижнему Новгороду, датируемых временем не ранее 1722 г., среди крестьян Благовещенской слободы отмечен Григорий Перетрутов» (Цит. по: [2, с. 74]).

Вопрос о том мог ли являться Г. А. Перетрутов автором «Богоматери Египетской» 1734 г. остается открытым. Можно предположить, что он был свидетелем процесса создания икон Кириллом Улановым, возможно работая с ним рядом, научился и характерному приему «построения» карнации и стал воспроизводить его в иконописи, не стараясь тем не менее строго «следовать образцу» и писать личнóе в живоподобной манере по «этическим соображениям»¹⁸. Еще раз подчеркнем, что это всего лишь осторожное предположение. Ведь нам пока неизвестны иконы нижегородского мастера Г. А. Перетрутова (Седышева). Выявление бóльшего числа близких по времени икон с вышеописанными стратиграфическими особенностями красочного слоя на личнóм могло бы пролить свет на поставленную проблему.

¹⁶ Надпись с точной датой была прочитана на нижнем поле иконы в УФ-лучах [8, ил. 14, 15].

¹⁷ О пребывании Кирилла Уланова в Нижнем Новгороде также см.: [11].

¹⁸ О нежелании воспроизводить «живоподобие» в личнóм у старообрядцев Горнозаводского Урала пишет Г. В. Гольнец: «Невьянцы, развив, условно скажем, реалистические завоевания XVII в. в пейзажных и интерьерных фонах, в личном отказались от этих завоеваний, словно вспоминая заветы протопопа Аввакума, обличающего жизнеподобие, “живство” икон Симона Ушакова. Таким образом, характерный для иконописи переходного периода компромисс между объемным ликом и плоскостным доличным оборачивается у невьянцев необычностью сочетания “темновидного” стилизованного лика со свободной постановкой фигур и глубиной фона. Естественно объяснить это тем, что в изображении лика мастер скован требованием старообрядческого эстетического и этического идеала, а в фоне проявляет художественную свободу, откликаясь на тенденции времени» (Цит. по: [6, с. 35–36]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Алферова Ю. Л.* Генеалогия образа Богоматери Египетской в контексте вопроса о «западных» источниках старообрядческой иконописи // Вестник музея «Невьянская икона». 2006. Вып. 2. С. 42–56.
- 2 *Байдин В. И.* Заметки об иконописцах-старообрядцах на горных заводах Урала в первой половине – середине XVIII в.: новые имена и новое об известных мастерах (к вопросу об источниках и времени складывания невьянской иконописной школы) // Вестник музея «Невьянская икона». 2002. Вып. 1. С. 58–81.
- 3 *Баранов В. В., Першин Д. С., Першина Д. С.* Исследование иконы Кирилла (Корнилия) Уланова «Богоматерь Казанская» 1720 г. // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. 2013. № 26. С. 14–26.
- 4 *Бусева-Давыдова И. Л.* «Романовское» направление в старообрядческой иконописи горнозаводского Урала (к вопросу о «невьянской школе») // Золотаревские чтения, XIII: мат. научн. конф. (26 октября 2010 г.) / под ред. А. М. Селиванова. Рыбинск: Изд-во Рыбинского музея-заповедника, 2010. Т. 1. С. 143–154.
- 5 *Голынец Г. В.* Невьянская икона: традиции Древней Руси и контекст Нового времени // Невьянская икона: альбом / под ред. Г. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1997. С. 208–214.
- 6 *Голынец Г. В.* Невьянская иконописная школа XVIII–XIX вв. и ее стилистические особенности // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов / под ред. О. А. Уроженко. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1988. С. 31–44.
- 7 *Красилин М. М., Наумова М. М., Данченко Е. А.* Об одной группе невьянских икон // Искусство христианского мира. 2007. № 10. С. 404–416.
- 8 Невьянская икона начала – середины XVIII века: альбом / авт.-сост. Е. В. Ройзман, М. В. Ратковский, И. В. Байдин. Екатеринбург: Изд-во Музея «Невьянская икона», 2014. 224 с.
- 9 Невьянского письма благая весть. Невьянская икона в церковных и частных собраниях / вступит. ст. И. Л. Бусевой-Давыдовой. Екатеринбург: ОМТА-пресс, 2009. 312 с.
- 10 *Рязанов Ю. М., Рязанова Л. Д.* Невьянская икона: от истоков к закату // Уральский следопыт. 1999. № 2. С. 62–68.
- 11 Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. 1104 с. URL: http://rusico.indrik.ru/artists/u/ulanov_ki/index.shtml (дата обращения: 01.06.2020).

© 2020. *Elena V. Lavrentyeva*
Moscow, Russia

**VIRGIN OF EGYPT OF 1734:
TECHNOLOGICAL FEATURE
OF THE EARLIEST DATED NEV'JANSK ICON**

Acknowledgments: Research of the State Research Institute for Restoration.

Abstract: This study provides the results of microscopic analysis on the icon — radiography, ultraviolet and infrared photography, chemical analysis of pigments and

levkas (gesso). All late restoration interventions are listed; the technique and technology of the icon are described in detail. The icon, “Virgin of Egypt”, (E. Roizman collection, Ekaterinburg) is in good condition despite just a few restoration interventions. In the course of research the author was able to prove the authenticity of the inscription on the icon's lower field specifying the date of its creation. This allows us to claim that icon painting in Nev’jansk existed as early as the 1730s. The painting technique, technology and pigments used for making paints are chronologically identified and generally correspond to the technology of Russian icon painting in the period 1700 to 1735. Thus, synthetic azurite, indigo, cinnabar, red lead, ocher, white lead and red organic pigment were used for the manufacture of paints. The work also included a so-called “double (dvoynik)” — a thin leaf of silver fused with a thin leaf of gold. The paper revealed a number of peculiarities of the stratigraphy of facial painting (“lichnoe”), allowing us to cautiously assume that the author of Virgin of Egypt was familiar with the technique of facial painting known and used among icon painters in the Capital. A similar stratigraphy was identified on the icon, “Our Lady of Kazan”, by Kirill Ulanov (dated 1720), which was also examined at the State Research Institute for Restoration in 2013.

Keywords: Nev’jansk icons, icons technique, icons technology, Old Believer icon, icons attribution.

Information about author: Elena V. Lavrentyeva — PhD in Art, State Research Institute for Restoration, Gastello St., 44, build. 1, 107014 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3486-4862>. E-mail: Lavrentyeva_Elena@mail.ru

Received: May 19, 2020

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Lavrentyeva E. V. Virgin of Egypt of 1734: technological features of the earliest dated Nev’jansk icon. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 232–245. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-232-245>

REFERENCES

- 1 Alferova Iu. L. Genealogiia obraza Bogomateri Egipetskoj v kontekste voprosa o “zapadnykh” istochnikakh staroobriadcheskoj ikonopisi [Genealogy of the image of the mother of God of Egypt in the context of the issue of “Western” sources of old believer iconography]. *Vestnik muzeia “Nev'ianskaia ikona”*, 2006, vol. 2, pp. 42–56. (In Russian)
- 2 Baidin V. I. Zametki ob ikonopistsakh-staroobriadtsakh na gornykh zavodakh Urala v pervoi polovine – seredine XVIII v.: novye imena i novoe ob izvestnykh masterakh (k voprosu ob istochnikakh i vremeni skladyvaniia nev'ianskoj ikonopisnoj shkoly) [Notes on icon painters-old believers in the mining factories of the Urals in the first half-middle of the 18th century.: new names and new about famous masters (on the sources and time of establishing of the Nevyansk icon painting school)]. *Vestnik muzeia “Nev'ianskaia ikona”*, 2002, vol. 1, pp. 58–81. (In Russian)
- 3 Baranov V. V., Pershin D. S., Pershina D. S. Issledovanie ikony Kirilla (Korniliia) Ulanova “Bogomater' Kazanskaia” 1720 g. [Study of the icon by Cyril (Cornelius) Ulanov “Our lady of Kazan” 1720]. *Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie. Issledovanie. Restavratsiia*, 2013, no 26, pp. 14–26. (In Russian)
- 4 Buseva-Davydova I. L. “Romanovskoe” napravlenie v staroobriadcheskoj ikonopisi gornozavodskogo Urala (k voprosu o “nev'ianskoj shkole”) [“Romanov” direction in the old believers' iconography of the Gornozavodsky Urals (on the “Nevyansk

- school”). In: *Zolotarevskie chteniia, XIII: materialy nauchnoi konferentsii (26 oktiabria 2010 g.)* [Zolotarevsky readings, XIII: proceedings of the scientific conference (October 26, 2010)], edited by A. M. Selivanov. Rybinsk, Izdatel'stvo Rybinskogo muzeia-zapovednika Publ., 2010, vol. 1, pp. 143–154. (In Russian)
- 5 Golynets G. V. Nev'ianskaia ikona: traditsii Drevnei Rusi i kontekst Novogo vremeni [Nevyanskaya icon: traditions of Ancient Russia and the context of Modern times]. In: *Nev'ianskaia ikona: al'bom* [Nevyanskaya icon: album], edited by G. V. Golynet. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta Publ., 1997, pp. 208–214. (In Russian)
- 6 Golynets G. V. Nev'ianskaia ikonopisnaia shkola XVIII–XIX vv. i ee stilisticheskie osobennosti [Nevyansk iconographic school of the 18th–19th centuries and its stylistic features]. In: *Iz istorii khudozhestvennoi kul'tury Urala: sbornik nauchnykh trudov* [From the history of artistic culture of the Urals: collection of scientific works], edited by O. A. Urozhenko. Sverdlovsk, Izdatel'stvo UrGU Publ., 1988, pp. 31–44. (In Russian)
- 7 Krasilin M. M., Naumova M. M., Danchenko E. A. Ob odnoi gruppe nev'ianskikh ikon [About a group of Nevyansk icons]. *Iskusstvo khristianskogo mira*, 2007, no 10, pp. 404–416. (In Russian)
- 8 *Nev'ianskaia ikona nachala–serediny XVIII veka: al'bom* [Nevyanskaya icon of the beginning-mid-18th century: album], author-compilers E. V. Roizman, M. V. Ratkovskii, I. V. Baidin. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Muzeia “Nev'ianskaia ikona” Publ., 2014. 224 p. (In Russian)
- 9 *Nev'ianskogo pis'ma blagaia vest'. Nev'ianskaia ikona v tserkovnykh i chastnykh sobraniiaakh* [Nevyansk letter good news. Nevyansk icon in Church and private collections], introductory article by I. L. Busevoi-Davydovoi. Ekaterinburg, OMTA-press Publ., 2009. 312 p. (In Russian)
- 10 Riazanov Iu. M., Riazanova L. D. Nev'ianskaia ikona: ot istokov k zakatu [Nevyansk icon: from the origins to the decline]. *Ural'skii sledopyt*, 1999, no 2, pp. 62–68. (In Russian)
- 11 *Slovar' russkikh ikonopistsev XI–XVII vekov* [Dictionary of Russian icon painters of the 11th–17th centuries], editor-compiler I. A. Kochetkov. Moscow, Indrik Publ., 2009. 1104 p. Available at: http://rusico.indrik.ru/artists/u/ulanov_ki/index.shtml (accessed 01 June 2020). (In Russian)