

*Скворцов Александр Игнатьевич*

заслуженный деятель искусств РФ, канд. искусствоведения, профессор  
ФГБОУ ВО «Владимирский государственный  
университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых»  
г. Владимир, Владимирская область

## **ПУБЛИКАЦИЯ ПАМЯТНИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В КОНТЕКСТЕ ЕГО РЕАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ: ПОСТФАКТУМ**

*Аннотация:* ставятся и рассматриваются проблемные вопросы цветовой альбомной публикации уникальных древнерусских росписей в Успенском соборе Княгинина монастыря во Владимире, впервые представляемых широкому читателю. Вместе с тем констатируется крайне аварийное состояние живописи в храме и, как следствие этого, отсутствие в ее цветовом воспроизведении оригинального вида. На обсуждение выносится также вопрос об отношении к публикации росписей в сложившейся ситуации автора книги, ее издателей и самого монастыря как основного хранителя памятника. Резюмируется, что традиционно сложившиеся этические и эстетические нормы общественной презентации художественного памятника оказались несовместимыми с ее высокими просветительскими целями.

*Ключевые слова:* древнерусская живопись, фрески, Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире, первая цветная публикация памятника.

Поясним, что повышенный интерес к изданию уникальных фресок Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (рис. 1, 2), написанных артелью московских иконописцев во главе с Марком Матвеевым в 1647–1648 годах по заказу патриарха Иосифа, продиктован не столько самим фактом их первой и полной публикации, что, конечно, само по себе должно стать заметным культурным событием и делать их представление «широкому кругу» весьма желанным, сколь с обстоятельствами, непосредственно вытекающими из этого. Остановимся на некоторых из них, наиболее показательных.

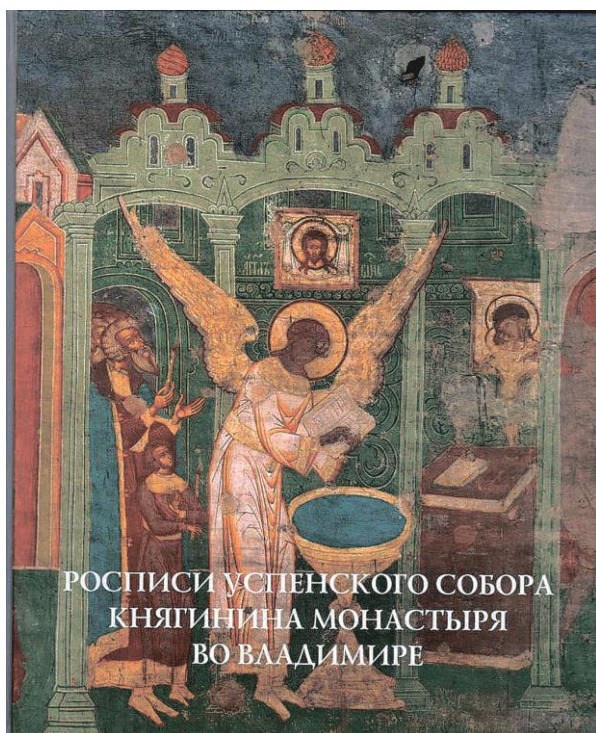


Рис. 1. Обложка

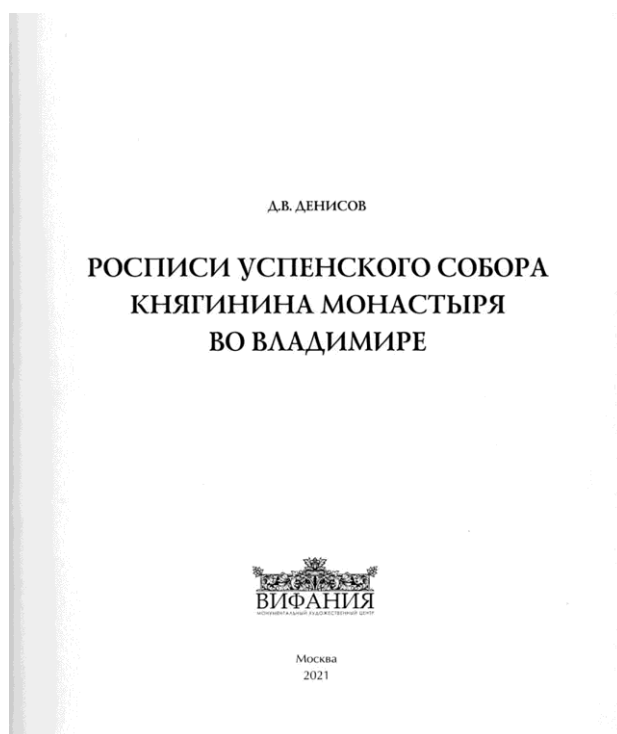


Рис. 2. Шмуцтитул

Во-первых, аннотация, предпосланная книге, сообщает, что «к данному изданию впервые проведена специальная и столь масштабная фотосъемка всего ансамбля фресок и архивных материалов. В книге можно увидеть и фрески, находящиеся в недоступных для свободного обозрения местах. Фотографии крупных фрагментов дают возможность рассмотреть художественный почерк мастеров» [2, с. 6].

Действительно, цветные иллюстрации с исчерпывающей полнотой отражают представляемые фрески. Но, к сожалению, не более. В них нет самого основного – подлинного цвета, или хотя бы приближенного к подлинному. Здесь не могли, конечно, помочь достаточно высокий профессиональный уровень фотосъемки и даже специальная цветокоррекция изображений, обязательная, как правило, в подобного рода изданиях. Причина – крайне тяжелое техническое состояние живописи, находящейся в процессе заметного разрушения. Поверхность покрыта плотным слоем грязно-серого налета из засмолившейся копоти и грязи и находится под сплошной вуалью сажи и пыли, нивелирующей все цвета. Поэтому говорить о достоинствах фресок и «художественном почерке» ее мастеров весьма затруднительно, несмотря на заверения автора о «хорошей сохранности

фресок» [2, с. 301]. Особенно это касается таких самых крупных «ключевых» живописных композиций, как «Господь Вседержитель» в куполе (ил. 104, 106), «Успение Богородицы» в восточном люнете (ил. 133), «Рождество Христово» в южном (ил. 119), «Вход в Иерусалим» (ил. 125) и «Рождество Богородицы» в западном люнете (ил. 153) и многих других. При этом в общем состоянии фресок наблюдается определенная закономерность. Копоть и запыления наиболее плотно отложились на сводах и примыкающих к ним верхних частях стен. В средней зоне храма характер их оседания на стенах и подкупольных столпах несколько иной – он рельефно выявляет неровности кирпичной кладки и штукатурки, придавая живописным композициям резко очерченные грязевые горизонтальные полосы и локальные «западания» (ил. 154–157). Последние подчас принимают вид густых точечных скоплений или свисающей сажевой бахромы и изъятий (ил. 81–84, 123, 124, 289–290).

Еще более серьезный нюанс в цветовое восприятие композиций вносят так называемые «кракелюры» – трещины в штукатурке, обильно покрывающие ныне всю живопись. Грязевые образования, глубоко проникшие внутрь некогда цельной структуры росписей и разрывающие ее цветовое единство хаотичной сеткой, создали мелкие и крупные разрывы красочного слоя, деформировав тем самым изобразительные формы (ил. 112, 114). В этом же плане резко обозначились и высветления штукатурных заделок, тонированных при реставрации.

Второй негативный момент, наглядно проявившийся при укрупнении изображений, связан уже не столько с их «потухшим» цветом, сколько с физическим его сохранением, связанным с бурно развившимся на красочном слое живописи процессом его биологического разрушения. Он отчетливо виден в так называемых «застойных зонах» храмового пространства: вверху – в куполе и на сводах, внизу – в подольной части, на высоте двух-трех метров от уровня пола, выше человеческого роста. В том и другом случае это связано с наличием в указанных зонах повышенной влажности каменной кладки и образованием там конденсата как следствия плохой проветриваемости помещения. Для большей убедительности приведем наглядные примеры. В куполе барабана, например, где изображен

Господь Вседержитель, фреска покрыта столь обильным слоем плесени, что буквально «процвела», покрыв красочный слой поверхности общим грязно-бурым цветом, резко обозначив места прежних реставрационных заделок от левкасных гвоздей, штукатурных выпадов и «отстрелов» краски, нивелированных при реставрации акварельными тонировками (ил. 104, 106, 230). В нижней зоне, на уровне порталов, особенно на подкупольных столпах с изображениями мучеников и князей, плесень буквально «съела» цвет до кирпичной кладки, оставив на ее поверхности лишь белесый налет и бесформенные пятна сгнившей краски болотного цвета, как, например, на разрушениях с изображением великого благоверного владимирского князя Георгия Всеволодовича (ил. 6, 282).

Подобные примеры можно, конечно, множить и далее, что, естественно, подводит к мысли о полном забвении росписей сегодня и их трагическом состоянии, на фоне которых презентация фресок в цвете звучит не только двусмысленно, но и совершенно беспрецедентно. Поэтому наш реставрационный подход к теме направлен, скорее, на выявление причин отсутствия цвета в цветном воспроизведении фресок и на саму целесообразность показа их «широкой публике» в подобном виде.

Здесь необходимо, видимо, напомнить, что восстановление росписей шло долго и трудно, с большими перерывами, продолжаясь почти полвека – с послевоенных 1940-х годов и почти до конца XX столетия. Последние реставрационные работы на памятнике проводились в 1996 году, уже после передачи храма монастырю [8, с. 14, 18]. Тогда же, как защитная мера от разрушения живописи, в окнах барабана собора были установлены специальные жалюзийные решетки, так называемые «хлопушки», через которые под действием внутреннего давления воздуха автоматически осуществлялось проветривание всего объема храма. Для удаления же из воздуха излишней влажности использовали по рекомендации специализированной фирмы «Темус» две влагоудаляющие установки с автоматическим устройством, что эффективно способствовало созданию в памятнике оптимального температурно-влажностного режима, необходимого для сохранения фресок. Но то было 25 лет назад. Так называемые «хлопушки», знаменитое

изобретение владимирского реставратора А.П. Некрасова, давно уже бездействуют по причине якобы создаваемых ими в храме сквозняков, исчезли и влагоудаляющие установки, тоже в силу неудобства их церковной эксплуатации. Первый весьма тревожный сигнал о неблагополучии дел с сохранением памятника федерального значения прозвучал еще в 2009 году, когда Владимиро-Суздальскому музею-заповеднику в срочном порядке пришлось изымать из храма находившуюся там реликвию XII века – знаменитую икону Боголюбской Богоматери, тоже по идентичной причине – разгерметизации камеры, в которой она хранилась. Но икона – музейный предмет, по которому могут быть приняты меры сохранения более оперативно, нежели по монументальной живописи, неразрывно связанной как с архитектурой «недвижимого» памятника, так и с самим функциональным назначением объекта.

Подобное слабое оправдание сегодняшнего тяжелого состояния фресок в соборе никак, конечно, не снимает ответственности за это ни с государственных органов охраны памятников (федеральных и региональных), так и с самой религиозной организации, эксплуатирующей сооружение. В нашем случае те 25 лет, которые фрески прожили после их реставрации, – срок совершенно короткий. Те превентивные меры, которые были предусмотрены в свое время реставраторами, обеспечивали бы им надежную жизнь и дальше. Во всяком случае цветовая презентация фресок могла бы состояться. Сегодня же это выглядит как нонсенс. Презентация состоялась, заведомо не достигнув конечной цели, поскольку были нарушены сами границы «жанра», в которые изначально пытались вписывать издание. Во-первых, небольшая текстовая часть альбома посвящена сугубо иконографии росписей и практически не затрагивает их художественных особенностей, в то время как иллюстрации занимают основной объем книги. Во-вторых, вопреки «жанру» издания фрески опубликованы в их современном дореставрационном состоянии, о чем уже говорилось выше.

Здесь, видимо, следует оговорить, что сам жанр искусствоведческих публикаций художественных памятников после их реставрации не нов. Дорогу ему дал еще И.Э. Грабарь, опубликовавший в 1920-е годы результаты научных

раскрытий древнерусских икон и фресок, правда, еще в черно-белом воспроизведении, но с высокой степенью достоверности. Особый подъем интереса к послереставрационной публикации памятников наблюдался в 1960–1980-е годы. Начало положило ленинградское издательство «Аврора», выпускавшее с конца 1960-х годов широкоформатные цветные альбомы в серии «Публикация одного памятника». Тогда впервые в цвете была осуществлено издание фресок Дмитриевского собора XII века во Владимире (1974) [5]. Особо заметным явлением стало появление в 1987 году фундаментального труда Л.И. Лифшица «Монумен- тальная живопись Новгорода XIV-XV веков», во многом определившего мето- дические основы публикации стенописей [4]. С годами росло и качество изданий, особенно цветное воспроизведение икон и фресок. Особой полиграфической культурой были отмечены альбомы Г.В. Попова «Андрей Рублев» [6] и «Феофан Грек» [7], вышедшие в серии «Золотая галерея русской живописи» издательства «Арт-Родник» (2002). Совершенно сенсационным событием стало появление велико- лепно изданного юбилейного фолианта «Андрей Рублев. Подвиг иконопи- сания», подготовленного издательством «Красная площадь» и приуроченного к 650-летию великого художника (2010) [1].

Близким к теме и блестящим примером для монографического издания средневековых фресок, созданных почти в одно время с владимирскими в Кня- гинине монастыре, может служить альбом-двухтомник «Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря» О.С. Куколевской [3], вышедший в 2008 году в том же издательстве «Северный паломник», в котором вышло и рассматривае- мое нами издание.

Следует все-таки признать, что определяющим моментом в появлении на свет некачественной публикации памятника, несмотря на все возможные стече- ния обстоятельств, должна была оставаться авторская позиция исследователя, подчиняющего своей воле все проявления волонтаризма со стороны остальных участников издания – самого Княгинина монастыря как непосредственного хра- нителя росписей, спонсоров (монументальный художественный центра «Вифа- ния»), авторов специальной фотосъемки (Д.Т. Лифанов, О.Д. Лифанов,

Д.В. Денисов), самого издательства, давно зарекомендовавшего себя достаточно ответственным подходом к научному изданию памятников и взявшего на себя труд представить «широкой публике» и уникальные фрески во Владимире.

Надо полагать, что упомянутый выше двухтомник по стенописям Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме, действительно, следует считать хорошим образцом для подобного рода изданий по всем их практическим измерениям: росписи созданы почти одновременно с владимирскими (середина XVII века), прошли многотрудную реставрацию в 1960–1980-е годы, тоже посвящены исследованию их иконографической программы и тоже опубликованы после их реставрации в условиях действующего храма со всеми, казалось бы, вытекающими отсюда последствиями. Но результат показателен: есть цвет фресок, их незамутненная чистота, в которую можно верить, восхищаясь гармонией целого.

Конечно, в успешном издании владимирских фресок, как панацея от всего высказанного, могла бы стать их «внеочередная» реставрация. Но подобная мысль весьма чревата последствиями. Во-первых, это дорогостоящее мероприятие может стать фактом практического признания позволительности бесконтрольного хранения фресок в перспективе («всегда сделаем лучше, чем было»). Во-вторых, «небрежение» фресками заведомо допускает возможность утраты их в ходе эксплуатации помещения. В-третьих, превентивные меры сохранения всегда предпочтительней реставрационным, болезненно сказывающимся на состоянии живописи и не всегда проходящими без нарушения ее сложившейся структуры.

Думается, несмотря на заверения автора, говорить об «изысканности художественного языка» и «красоте живописи» [1, с. 301] пока преждевременно. Убеждать в этом «широкого читателя», конечно, можно. Но высокая просветительская миссия издания состояла, скорее, в том, чтобы приобщить того же «широкого читателя» не только к тайнам богословской программы росписей, но и к эстетической достоверности их восприятия. Иначе теряется смысл просвещения.

### *Список литературы*

1. Андрей Рублев. Подвиг иконописания: альбом-каталог / сост. Г.В. Попов, Б.Н. Дудочкин, Н.Н. Шередега. – М.: Красная площадь, 2010. – 624 с.
2. Денисов Д.В. Росписи Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире / Д.В. Денисов. – М.: Северный паломник, 2021. – 320 с.
3. Куколевская О.С. Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Т. 1–2 / О.С. Куколевская. – М.: Северный паломник, 2008. – 720 с.
4. Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков / Л.И. Лифшиц. – М.: Искусство, 1987. – 528 с.
5. Плугин В. Фрески Дмитриевского собора / В. Плугин. – Л.: Аврора, 1974. – 44 с.
6. Попов Г.В. Андрей Рублев / Г.В. Попов. – М.: Арт-Родник, 2002. – 72 с.
7. Попов Г.В. Феофан Грек / Г.В. Попов. – М.: Арт-Родник, 2002. – 72 с.
8. Скворцов А.И. Спасенные шедевры / А.И. Скворцов. – Владимир: Реко, 1997. – 55 с.