



П. И. ЗУБОВ

Зубов Петр Иванович

Преподаватель (иконопись)
кафедры рисунка,
живописи, композиции
и изящных искусств
Академии акварели и изящных
искусств Сергея Андрияки

117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
peterzubov@list.ru

Zubov Pyotr Ivanovich

Instructor (Icon Painting)
Department of Drawing,
Painting, Composition
and Fine Arts, Sergey
Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133

E-mail:
peterzubov@list.ru

ОПЫТ РАБОТЫ НАД ФРЕСКОВОЙ РОСПИСЬЮ ПОКРОВСКОГО ХРАМА МОСКОВСКОГО НОВОСПАССКОГО МОНАСТЫРЯ

ОПИСАННУЮ В ДАННОЙ СТАТЬЕ
ТЕХНОЛОГИЮ РАЗРАБОТАЛИ:

Д. В. БАСНИН, О. ПЕТР (ЕРЫШАЛОВ),
П. И. ЗУБОВ, Ю. А. КОШЕЛЕВА¹

Думается, каждый иконописец в своем творчестве должен органически дорасти до монументальной живописи, фреска и есть ее квинтэссенция. Фреска (от итал. *fresco* – свежий), аффреско (итал. *affresco*) – живопись по сырой штукатурке, одна из техник стеновых росписей, противоположность а секко (росписи по сухому)². Данную технику иногда называют буон фреска, или чистая фреска. В Древней Руси техника стеновой росписи в основном была смешанная: по сырому делали роскрышь (подмалевок), лики дописывали по сухой штукатурке на темперных и клеевых основах (яйце, казеине и растительных клеях³. В настоящее время фреской могут

называть любую стеновую живопись: а секко, темперу, живопись масляными, акриловыми красками и т. д.

ЛЕВКАС (ИЗВЕСТКОВАЯ ШТУКАТУРКА)

Технология фрески предполагает сохранность и долговечность живописи, равную сохранности стен расписываемого архитектурного сооружения. Поэтому крайне важно точно соблюдать рецептуру известкового раствора для приготовления левкаса, последовательность его нанесения на основание для живописи, не пренебрегать этапами подготовки стены и в особенности ее увлажнением.

¹ Фресковая роспись Покровского храма Новоспасского монастыря выполнялась с 2001 по 2008 г. (работа велась только летом).

² «Фреска как техника письма по сырому известковому основанию имеет многочисленные модификации и разновидности; меняя материалы, приемы работы и трактовку художественной формы, она только в одном, в своей сути, всегда оставалась неизменной: связующим ее красок и грунтов всегда был углекислый кальций.

Известняк (углекислый кальций, карбонат кальция), обожженный при температуре в 900–1100° С, преобразуется в безводную окись кальция (едкую, горькую, негашеную известь), которая, будучи залитой с избытком водой, гасится и превращается в известковое тесто (гидрат окиси кальция), являющееся основой, связующим как красок, так и грунтов фресок» (Комаров А. А. Технология стенописи материалов: учебное пособие. М., 1989. С. 49).

³ Н. В. Гусев (копиист средневековых стенописей, исследователь древнерусской живописи) в личной беседе рассказывал о русском максимализме в связи с техникой фрески. Известковое тесто для левкаса должно в течение двух лет выдерживаться в яме, промываться и вымораживаться, чтобы избавиться от лишней ямчуги. Но ведь русскому человеку надо выделить, сделать лучше, чем у «всех прочих», и некоторые иконописцы готовили известь лет по пять-шесть. В результате такой выдержки известковое тесто почти полностью избавлялось от гидрата окиси калия, становилось нестойким и разрушалось довольно быстро после окончания росписи.



Илл. 1.

Илл. 1. На фрагменте росписи с изображением жития великомученицы Варвары хорошо виден суровый шов. Сцены мучений необыкновенно сложно написать так, чтобы они выглядели не натуралистично, а условно, ведь речь идет о храмовой росписи, где изображение обнаженного женского тела не должно смущать прихожан. Это сложная задача для иконописца, как и изображение притчи о бревне в глазу (илл. 2). Как ее «сформулировать»? Как на стене написать бревно в глазу? Кстати, древнерусские иконописцы очень смешно изображали «скрежет зубный» — рисовали зубы.

Для фресковой росписи подходят сложенные на известковом растворе кирпичные и каменные сооружения⁴. Важно, чтобы стены не выделяли солей, не были заражены грибок. Фреску возможно использовать и для росписи современных железобетонных зданий, но это проблематично в силу сложных и затратных подготовительных работ. Для обеспечения сцепления железобетона с левкасом на него крепится сетка, на которую кладется известковый раствор для фрески. Но пластиковая сетка недостаточно прочна, а железная ржавеет. Кроме того, в современном бетоне много примесей, которые могут негативно повлиять на живопись.

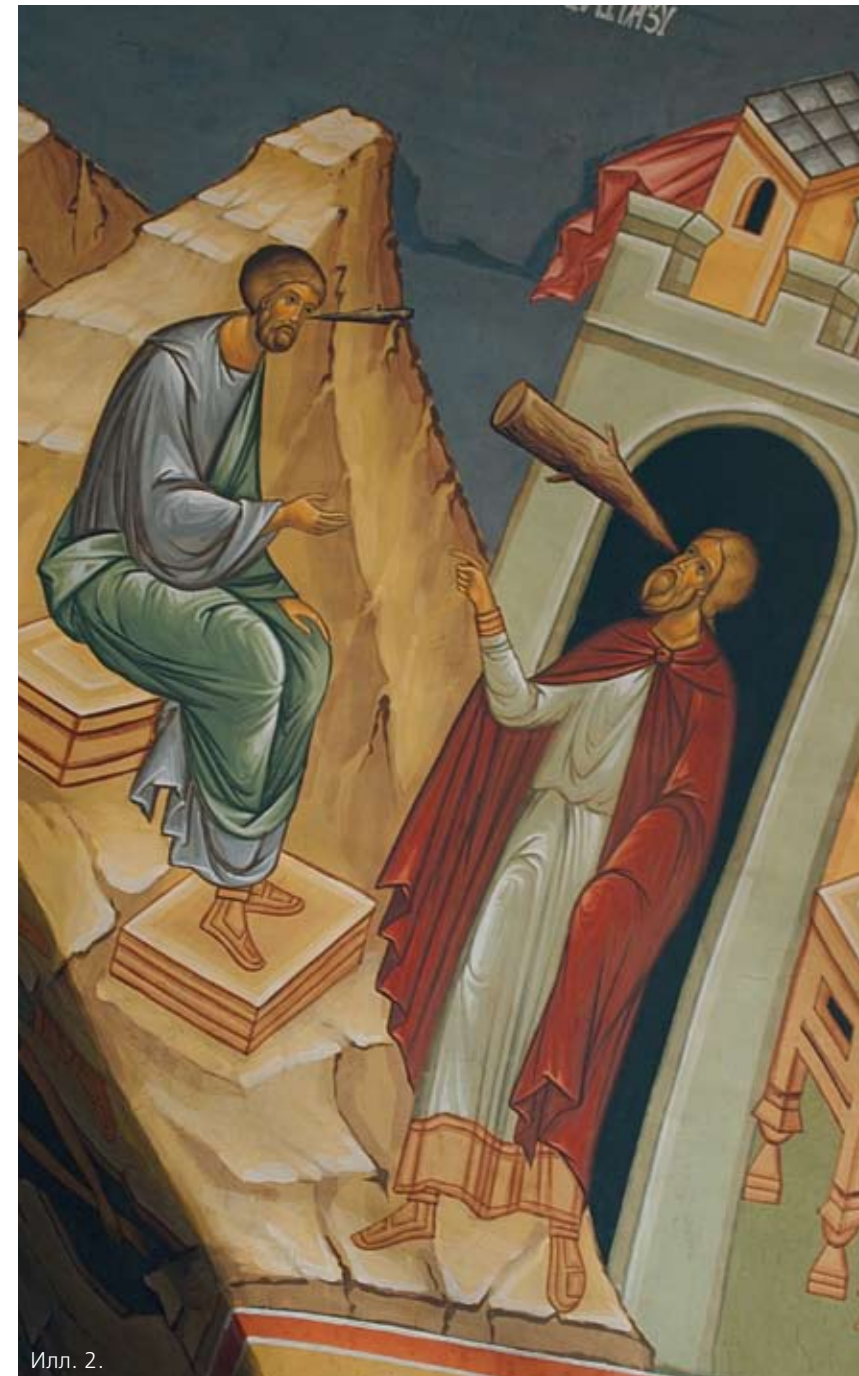
Главный ингредиент левкаса — известковое тесто⁵, которое выдерживается в специально подготовленной яме или коробе около двух лет. Известковое тесто необходимо

перемешивать, постоянно промывать водой, удаляя лишнюю ямчугу (углекислую известь)⁶.

Перед нанесением левкаса стена увлажняется при помощи распылителя до тех пор, пока кирпич не перестанет впитывать воду. Каждый слой левкаса перед нанесением следующего также увлажняется⁷.

Нижний слой укладывается непосредственно на кирпичную или каменную кладку. Смесь набирается мастерком, распределяется по поверхности в два слоя, чтобы постепенно выровнять стену. Состав: ведро⁸ извести, три ведра песка (речного, промытого и просеянного сквозь мелкое сито), ведро кирпичной муки (фракция до 1 мм), три горсти льняного волокна (длиной 1 см).

Средний слой набирается мастерком и наносится в один прием. Состав: ведро извести, два ведра хорошо промытого и



Илл. 2.

просеянного речного песка, полведра кирпичной муки (фракция до 1 мм), две горсти льняного волокна.

Финишный слой наносится шпателем и полируется до блеска мастихином. Состав: ведро извести, ведро мраморной муки (фракция до 1 мм), одна столовая ложка глицирина⁹.

Этот рецепт левкаса позволяет работать над фреской до двух суток¹⁰.

ПИГМЕНТЫ ДЛЯ ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Палитра фрески¹¹ ограничена: это в основном не вступающие в химическую реакцию с едкой известью природные и некоторые искусственные пигменты¹².

Для данной фрески использовались охры (светлая, желтая, золотистая, красная,

⁴ Подробнее см.: Крестов М. А. Техника фрески: Мат-лы по тех. подготовке стенной росписи фреской: штукатурка и краски. М., 1940.

⁵ «Известковое тесто — основной элемент и часть известкового раствора (грунта фресок), в который кроме него, как правило, еще входят различного рода наполнители. Гидрат окиси кальция, содержащийся в известковом тесте и, следовательно, в известковом растворе (и нередко и в самих красках фрески), является основой (основным элементом) связующего этой техники (материала), который, вступая в химическую реакцию с углекислым газом воздуха, образует углекислый кальций — прозрачную стекловидную структуру, которая, пронизывая весь слой грунта и красок и образуя на их поверхности тонкую прозрачную пленочку, закрепляет (цементирует) как весь грунт, так и красочный слой фрески, который она еще и предохраняет от атмосферных воздействий» (Комаров А. А. Технология стенописи материалов: учебное пособие. М., 1989. С. 49).

⁶ Технически сложный, трудоемкий процесс.

⁷ При разработке технологии штукатурки изучались: Виннер А. В. Фресковая и темперная живопись. М.; Л., 1948; глава «Стенное письмо» в: Щавинский В. А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. М.; Л., 1935. С. 66–80.

⁸ Ведро десятилитровое здесь и везде ниже.

⁹ То есть у левкаса белый слой — только верхний, два нижних — с кирпичной пудрой. Левкас обязательно должен быть одинаковой толщины, чтобы он высыхал одновременно.

¹⁰ «О времени, в течение которого сырой левкас годится для письма, мнения очень расходятся, его определяют от половины рабочего дня до трех с половиною суток» (Щавинский В. А. Указ. соч. С. 70). О. Петр (Ерышалов) прописывал охрой лики на третьи сутки, и они «встали».

Просохшая фреска дорабатывалась по сухому сначала на клеювом связующем из белка; о. Петр писал по методу Н. В. Гусева на казеиновой эмульсии. Но в результате было решено править живопись силикатными красками.

¹¹ При разработке перечня пигментов были изучены: Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. СПб., 1995; Щавинский В. А. Указ. соч.

¹² Минералы закупались у геологов (кроме красной охры, поставщик которой — «Черная Речка»).



Илл. 3.

Илл. 3. Спас Эммануил в окружении серафимов – упрощенный вариант образа Спас в силах. Нужно было найти композиционное решение сложного по архитектуре потолка, не перегрузив его изображениями. Участвовавшая в последнее время проблема: исполнители боятся, что недоработают, а заказчики хотят, чтобы храм был расписан как можно сложнее и богаче. Но если расписывать как можно сложнее и богаче, то возникает ощущение, что потолок давит на голову, становится ниже. Такая роспись нарушает архитектуру памятника.

зеленая и др.); сиена натуральная и жженая; умбра натуральная, коричневая и жженая; гематит; мумия (красная, коричневая); малахит; лазурит¹³; азурит; шунгит; сажа газовая; также окись хрома и марсы различных цветов¹⁴.

Киноварь не применялась, так как, реагируя с известью, она чернеет (особенно в фасадных росписях).

Синие лазурит и азурит плохо ложатся на известковый левкас. Старые мастера писали ими в основном после высыхания фрески, потому что эти кристаллические минералы после растирания сохраняют довольно крупную фракцию. Синие традиционно исполняли по подкладке: на сырой левкас клали смесь белого с черным (рефть), после ее высыхания писали азуритом или лазуритом на клеевых основах¹⁵.

Длительные эксперименты позволили выработать способ использования лазурита в росписи по сырому: первый слой выкрашивается традиционной чистой рефтью. Затем составляется колер из рефти и лазурита, им выкрашивается второй слой. Делать это нужно в самом начале работы, в первую очередь. Если же синий занимает большую площадь, то лучше выполнять его одним куском, иначе колер с лазуритом может не «схватиться» и после высыхания будет выбеливаться или мазаться.

В качестве белил для фрески обычно применяют известь. Однако известь неоднородна и непредсказуема, поскольку на сырой стене она не дает белого цвета, а после полного высыхания может неожиданно «выстрелить» слишком светлым пятном или, наоборот, «пропасть». Поэтому удобнее

использовать смесь мела с титановыми белилами: в мокрых красках титановые белила дают нужный цвет, а после высыхания, реагируя с известью, «исчезают». Мел, наоборот, в сыром виде не белый, но проявляется белым цветом при высыхании фрески.

Перед началом росписи готовится палитра: участок стены покрывают известковым левкасом, на котором делают выкраски колеров, отдельных пигментов, и полностью просушивают¹⁶. Это необходимо, так как в процессе высыхания краски значительно изменяются, что следует учитывать в живописи. Например, холодный глауконит (темный колер зеленого цвета) становится светлым и приобретает голубоватый оттенок.

Растертые краски и колера нужно хранить в стеклянных или пластиковых банках с плотно закрывающимися крышками. Известь в них добавлять нельзя – только мел и белила, иначе они быстро портятся.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ

Рисунок фрески (картон) выполняется на кальке¹⁷, предварительно размеченной по форме композиции на стене. Удобно рисовать непрессованным углем на составленных в ряд планшетах¹⁸. Скольжение угля по кальке близко к скольжению кисти по левкасу – его штрих имеет «протяженность» в отличие от штриха графитового карандаша¹⁹. Карандашом уточняются только мелкие детали²⁰.

Большие по площади композиции анализируют на предмет разметки суточных швов, которые должны проходить по краю архитектуры, горок или фигур²¹. Это не всегда возможно, но надо учитывать, что швы, особенно на фоне или поземе, будут заметны после высыхания, а графика их скроет (см. илл. 1, 8). Перед началом работы кальку разрезают ножницами по суточным швам для удобства перенесения на стену.



Илл. 4.

Илл. 4. Для перенесения на стену готового рисунка можно использовать затупленное шило или какой-либо другой инструмент, например зубо-врачебный. Приспособление для установки циркуля на мягкий известковый левкас легко сделать из толстого оргалита.

Илл. 5. Инструмент для разметки филёнок и нимбов.



Илл. 5.

- ¹³ Лазурит афганский и байкальский, около 8 кг.
- ¹⁴ Азурит применялся в ряде композиций для живописи фигур, но не фонов: их имеет смысл писать или только лазуритом, или только азуритом. Для фонов использовался лазурит – мощный пигмент, который многое «диктует». Гематит быстро «встает», не «принимается», поэтому помимо гематита использовалась гематитовая охра. Она намного более теплая, не дает в разбеле холодных сиреневых оттенков. Что касается зеленых охр, то мы старались подбирать те, которые при высыхании не выбеливаются.
- ¹⁵ Первоначально мы делали рефть, покрывая ее лазуритом, но лазурит ложился неравномерно, пятнами, поэтому пришлось переписывать многие фоны.
- ¹⁶ Подробнее см.: Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси: материалы к изучению древнерусских фресок. М., 1954.
- ¹⁷ Не глянцевого, так как на глянцевой кальке невозможно рисовать углем или карандашом.
- ¹⁸ Размер каждого планшета – 3 м в высоту и 2 м в ширину.
- ¹⁹ А. Н. Овчинников в статье «Общность принципов письма в средневековых восточнохристианских фресках и миниатюрах» пишет: «...одна из причин сходства миниатюрной и фресковой живописи... – это скоропись, которую необходимо развивать как в миниатюре, так и настенном письме. Невозможность исправлять ошибки на влажной штукатурке и книжном листе понуждала к четкой и строго отработанной системе письма и жесткой выверенности знаков и техники» (Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. М., 1999. С. 434).
- ²⁰ Рисунки на кальках закрепляются лаком для волос, чтобы не обводили их, поскольку на обводку уходит много времени. Художник, который берется расписывать стену, должен уметь рисовать «с ходу» – времени на размышления нет.
- ²¹ При разработке композиций постоянно изучались образцы древнерусских храмовых росписей: Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990; Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979; Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973; Гусев Н. В. О начальных этапах работы мастеров ферапонтовской росписи // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М., 1989. С. 69–73; Сквозь пелену пяти веков: сокровенная встреча с фресками Дионисия Мудрого: альбом / фотографии Ю. Холдина; текст, комм. Е. Даниловой. [Б. м.], 2002.



Илл. 6. Фон фрески с изображением Николы Чудотворца на фасаде храма написан лазуритом. Киноварный серафим почернел, поэтому был сбит и переписан охрой красной.

Рисунок на кальке крепится к левкасу кнопками и аккуратно передавливается с помощью затупленного шила или другого приспособления. Сильно давить нельзя: образуются глубокие борозды, которые придется выравнивать. Надо стараться не прорвать кальку. Если поверхность левкаса поцарапали или «сковырнули», перед началом работы над росписью необходимо восстановить ее с помощью мастихина и готового раствора.

РАСТИРАНИЕ КРАСОК

Для растирания красок на воде используется курант из твердых пород камня или стекла и большое толстое притертое стекло²², реже – мраморная плита. Лучше иметь два стекла:

для теплых и холодных тонов²³. Пигмент смешивается с чистой, лучше фильтрованной водой²⁴, после этого составляются нужные для живописи колера, причем колеров и красок должно быть с избытком, чтобы во время работы ничто не отвлекало художника. Для их хранения удобно использовать трехлитровые стеклянные банки с крышками, из которых иконописцы набирают нужное для работы количество пигмента в отдельные баночки меньшего размера. При выполнении фрески важно использовать фарфоровую или стеклянную посуду удобной для удерживания в руке формы. Для колеров оптимальны белые пиалы, их нужно много, около двадцати штук на каждого художника.

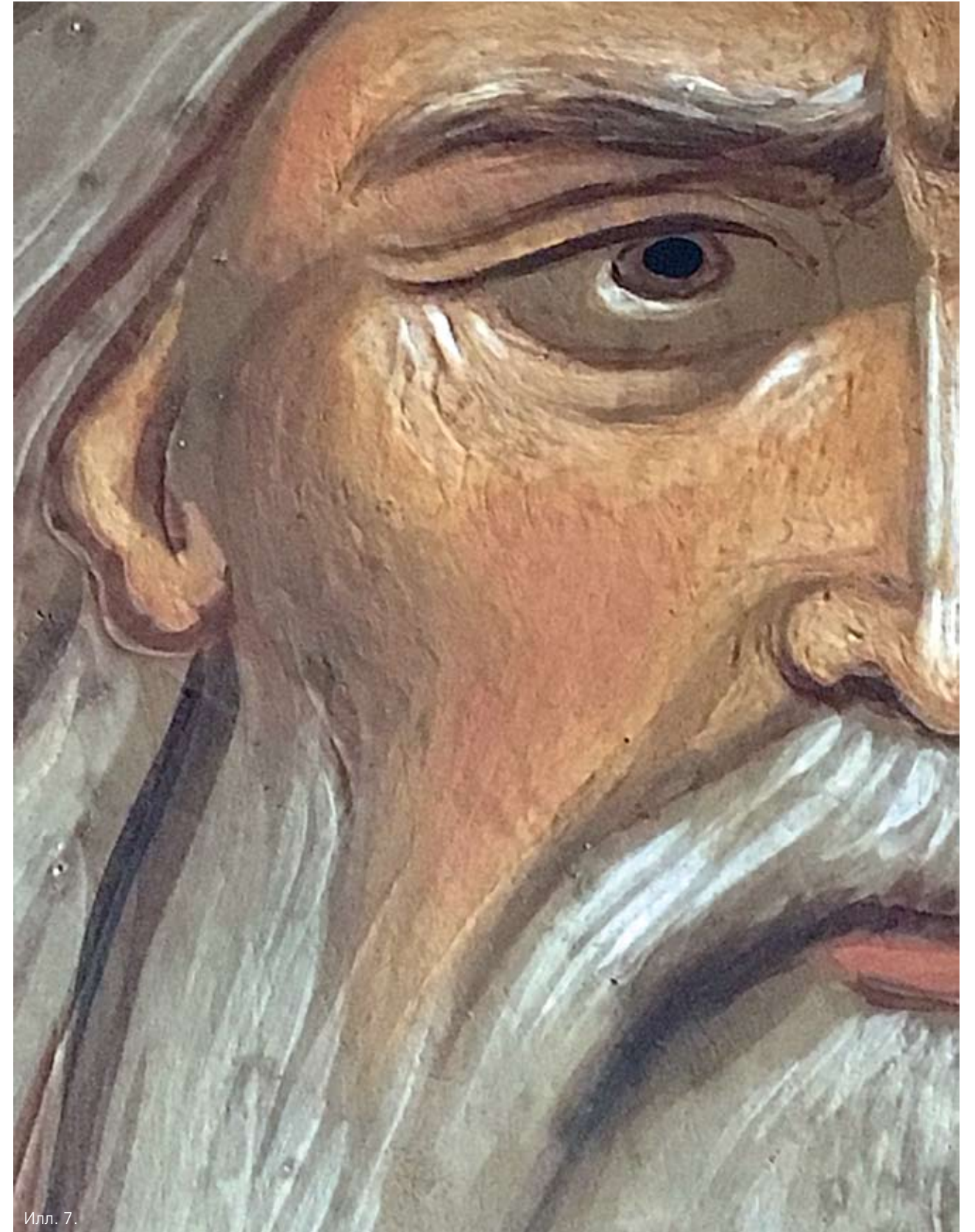
ОСВЕЩЕНИЕ

Необходимо продумать и систему освещения рабочих мест. Это непростая задача, поскольку стены и леса, с которых ведется роспись, имеют сложную конфигурацию. Надо использовать как подвесные лампы, так и устанавливаемые на треноги или на пол регулируемые прожекторы. Светодиодное освещение лучше, потому что при одновременном включении всех осветительных приборов в ограниченное число розеток в храме может выбить пробки.

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Кисти для фрески должны быть достаточно мягкими – жесткий волос повреждает левкас и смешивает извесь с красочным слоем. Можно использовать кисти из волоса куницы, соболя, колонка и пони – и круглые, и флейцы различных размеров²⁵. Беличьи кисти слишком быстро снашиваются и теряют упругость.

Потолок храма – небо, синий фон фрески (рефть с лазуритом). Работа началась именно с фонов, поскольку синие пигменты плохо «принимаются» и быстро «схватываются». Небо выполнялось в первую очередь, затем к синему пристыковывались композиции с фигурами. Это довольно сложно, потому что необходимо точно угадать уровень фигур и архитектуры с горками, чтобы отрезать лишний фон, пока левкас мягкий, сырой. Затем выкрашивались синие колера на облачениях и архитектуре. Следующий этап роскрыши – гематитовые одежды. Последовательность раскрытия других цветов определял художник²⁶, учитывая, что дольше всех пигментов «работают» охры. Сырой левкас постоянно



Илл. 7. Живопись лика исполнена охрами по санкирю оливкового цвета, составленному из охры светлой, охры красной и шунгита. Цвет и тон санкиря хорошо просматриваются в теневой зоне глаза и других темных участках. Колер для охренного лика: смесь белил, охры светлой и охры красной. Лики писали только на красной охре, так как английская красная дает малиновый оттенок и поэтому не вполне подходит для личного письма. Графика лика – мумия и шунгит. Пробела на бороде: рефть (белила с шунгитом) и охра светлая с белилами. Первые движки широкие и более длинные – охра с белилами (см. под глазом и у носа). Оживки – чистые белила. Подрумянка исполнена колером, в состав которого входят те же пигменты, что и в колер для охрения, но в подрумянке соотношение охры светлой и охры красной склоняется к охре красной. Единственные чисто черные колера и во фреске, и в иконе – зрачки глаз. Зрачок и радужка обязательно должны быть овальными, это особенно важно относительно радужной оболочки (причем овал – только горизонтальный). В современной иконе встречается и круглая «радужка».

²² Непритертое стекло имеет неровную скользкую поверхность, на которой курант проскальзывает, краски не растираются, – поэтому на курант «натягивают» наждак и круговыми движениями притирают стекло. Можно и отпескоструить стекло, что хуже.

²³ Растирание красок – длительный процесс, поэтому целесообразно нанимать краскотера.

²⁴ Соотношение предварительно приготовленного для живописи пигмента и воды – примерно 1:3.

Далее по мере необходимости в ходе работы над фреской художник разбавляет пигменты водой.

²⁵ Для фонов закупались чрезвычайно дорогие флейцы из волоса куницы.

²⁶ См.: Бетин Л. В. К вопросу об организации работ древнерусских живописцев // Средневековая Русь. М., 1976. С. 278–283; Кочетков Н. А. Наблюдения над техникой ферапонтовских росписей // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. М., 1985. С. 10–133.



Илл. 8.

Илл. 8. Фреска с изображением Царской семьи написана за два дня автором данной статьи и Юлией Анатольевной Кошелевой. В композиции использованы: две красные охры (теплая красная алая светлая и холодная английская красная, см., например, плащ Владимира Мономаха); желтые, зеленые, гематитовые охры; умбра; холодный и болотный глаукониты; лазурит; мумия; шунгит.

Хорошо видны суточные швы: левый – по синему фону, потом по нимбу и правому плечу царевны Ольги; правый – по фону, затем по левому плечу Татьяны.

Размеры композиций снимаются с еще неподготовленной стены. После нанесения трех слоев левкаса они не всегда совпадают, поэтому угадать абрис рисунка сложно, что и видно в данной многофигурной композиции – внизу слева суточный шов прошел не по нижней одежде князя Владимира, а по позему.

Основная проблема при организации работы на стене – даже не леса, хотя очень непросто угадать, какова их оптимальная высота для написания каждой конкретной композиции. Главная проблема в том, что приходится очень сильно мочить стену, поэтому необходимо тщательно укрывать полы. В нашем случае это был паркет.

До установки лесов паркет был застелен двумя слоями широкого толстого полиэтилена, закрыт оргалитом, на который был положен еще один слой склеенного скотчем полиэтилена. Это важный момент, о котором обычно забывают в храмах. Даже каменный пол можно повредить: на него падают левкас и ведра с краской, железные леса оставляют царапины и борозды. Пока идет подготовительная работа по полу и лесам, художники делают рисунок, краски, колера.

«отдает» ямчугу, но как только ямчуга перестает выходить на поверхность, левкас «встает», то есть прекращает «принимать» краску. Крупнозернистые синие пигменты перестают «работать» первыми. Мелкодисперсными желтыми и красными охрами даже на третьи сутки можно дописывать лики²⁷.

После окончания работы над роскрышкой (подмалевком) фреску необходимо вести, не оставляя вниманием ни одного ее фрагмента, – если долго не писать какую-либо часть композиции, она может «схватиться», что не позволит продолжить работу над ней.

Когда колер перестает впитываться и начинает как бы «намазываться»²⁸ на левкас, работу следует заканчивать, так как красочный слой уже не закрепится.

После завершения работы надлежит отрезать лишний левкас острым ножом с коротким лезвием по намеченному суточному шву под углом сорок пять градусов до предыдущего слоя и счистить его со стены шпателем²⁹. Левкас для следующей части композиции аккуратно накладывается впритык к предшествующему суточному шву, и роспись продолжается в той же последовательности.

Фреска позволяет набирать цвет и тон в полную силу, довольно плотно. После высыхания колера светлеют, становятся более прозрачными – это объединяет живопись, делает ее сдержанной, светоносной и легкой.

Фресковая роспись не ломает геометрию и ритмы архитектуры, не мешает ее свободному визуальному взаимодействию со зрителем. Грамотно спроектированная, профессионально выполненная фреска позволяет в полной мере проявиться архитектурному ансамблю, ненавязчиво являя себя в нем, тогда как живопись по сухой стене вызывает ощущение «наклеенности», искусственности. Художнику, пишущему по сухой штукатурке, приходится постоянно бороться с этой проблемой, добиваясь впечатления, что живопись является стеной, а не «висит» на стене.

К сожалению, сегодня немногие иконописцы расписывают храмы в технике аффреско, что связано с повсеместным распространением современных строительных технологий и материалов, не позволяющих использовать эту замечательную и поистине монументальную технологию³⁰. Редкость фрески связана и с трудоемкостью процесса, сложностью и длительностью подготовительных работ.

Автор выражает благодарность владыке Алексию (Фролову), игумену Петру (Ерышалоу) и Д. В. Баснину за консультации и многолетнюю помощь в разработке рецептуры и освоении технологии фресковой живописи.

²⁷ Но на «голом» левкасе это невозможно, обязательно должны быть красочные слои.

²⁸ Сначала левкас принимает краску: она впитывается в него, как в промокашку. Когда же левкас заканчивает «работать», краска уже не впитывается, но ложится слоем поверх него.

²⁹ Свежий левкас легко счищается.

³⁰ Примеры выполненных автором статьи росписей силикатными красками по сухой стене см. в: Радуйся, Благая Вратарница: фотоальбом. Самара, 2012; Художники-педагоги и студенты: альбом. Серия: Продолжая традиции. М., 2017. С. 34–35.

П. И. Zubov.

**Опыт работы над фресковой росписью
Покровского храма московского
Новоспасского монастыря**

Аннотация. В статье описан опыт работы над фресковой росписью Покровского храма московского Новоспасского монастыря по технологии, разработанной Д. В. Басниным, о. Петром (Ерышаловым), П. И. Zubовым, Ю. А. Кошелевой. Подобный опыт представляется важным прежде всего для художников-практиков. Фреска – трудоемкое, технически сложное искусство, которое постепенно вытесняется более простыми техниками живописи по сухой стене, в связи с чем немногие современные художники имеют навык работы над фреской. Постепенный отказ от фресковой живописи связан также с внедрением новых технологий строительства и применением материалов, которые не дают надежного сцепления с известковым левкасом (штукатуркой), являющимся основой данной техники.

Представлены основные этапы выполнения фрески: изготовление картонов, подбор пигментов, нанесение трехслойного левкаса, последовательное послойное ведение живописи с использованием колеров. Раскрыты особенности работы пигментами с крупным и мелким зерном.

Приводятся рецептура левкаса, перечень необходимых инструментов и материалов. Описаны приемы грамотного планирования и осуществления росписи, перечислены основные трудности, возникающие в ходе создания произведений монументальной живописи на сырой известковой штукатурке в строго ограниченные сроки. Дано описание преимуществ фресковой живописи по сравнению с другими техниками настенных росписей.

Материал подан с точки зрения художника-практика, что позволяет использовать его всем живописцам, которые осваивают искусство фрески или желают его освоить. Изложенные в статье сведения могут быть полезны и всем, кто планирует украсить храм монументальными росписями, а также историкам искусства, интересующимся практическими аспектами создания фрески.

Ключевые слова: фреска, техника фрески, технология фрески, фресковая живопись, известковый левкас, пигменты для фрески, ямчуга, монументальная живопись.

1. Бетин Л. В. К вопросу об организации работ древнерусских живописцев // Средневековая Русь. М.: Наука, 1976. С. 278–283.
2. Виннер А. В. Фресковая и темперная живопись. М.; Л.: Искусство, 1948. 68 с. 3. Гусев Н. В. О начальных этапах работы мастеров ферапонтовской росписи // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М., 1989. С. 69–73. 4. Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М.: Искусство, 1990. 385 с. 5. Комаров А. А. Технология стенописи материалов: учебное пособие. М.: Изобразительное искусство, 1989. 240 с. 6. Кочетков Н. А. Наблюдения над техникой ферапонтовских росписей // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. М.: Советский художник, 1985. С. 10–133.
7. Крестов М. А. Техника фрески: Мат-лы по тех. подготовке стенной росписи фреской: штукатурка и краски / М. А. Крестов, П. Л. Пшеницын, К. И. Толстихина; Акад. архитектуры СССР, Лаборатория отделоч. работ. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1940. 132 с. 8. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М.: Искусство, 1973. 456 с. 9. Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л.: Аврора, 1968. 256 с. 10. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. 520 с. 11. Радуйся, Благая Вратарница: фотоальбом. Самара: Иверский женский монастырь, 2012. 176 с. 12. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. 443 с. 13. Сквозь пелену пяти веков: сокровенная встреча с фресками Дионисия Мудрого: альбом / фотографии Ю. Холдина; текст, комм. Е. Даниловой. [Б. м.], 2002. 420 с. 14. Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М.: Искусство, 1979. 179 с. 15. Художники-педагоги и студенты: альбом. Серия: Продолжая традиции. М.: Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, 2017. 103 с. 16. Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси: материалы к изучению древнерусских фресок. М.: Искусство, 1954. 64 с. 17. Щавинский В. А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1935. 158 с.



Илл. 9.

Илл. 9. Сергей Радонежский написан со знаменитого покрыва XV в., являющегося его наиболее вероятным портретным изображением (см.: Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968. С. 112–113). По крайней мере, есть шанс, что работавший над покрывом художник видел сам или имел возможность общаться с видевшими Сергия, потому что эта «раскосость» – очевидно, не ошибка художника, но характерная особенность лица преподобного.



P. I. Zubov.

**Working on Fresco Wall Paintings
of the Pokrovsky Church
of the Novospassky Monastery in Moscow**

Abstract. The author reflects on his experience of working on frescoes in Pokrovsky Church of the Moscow Novospassky Monastery using the technology developed by D. V. Basnin, reverend father Petr (Eryshalov), P. I. Zubov, J. A. Kosheleva. Such an experience appears to be of particular interest primarily for practicing artists given that fresco is a technically complex and labor-consuming technique. As it has gradually been replaced by simpler drywall painting methods, only a handful of contemporary artists have acquired first-hand knowledge and expertise in the art of fresco. Furthermore, the continuous decline of fresco painting has been attributed to the appearance of new construction technologies and utilization of materials that do not secure good adhesion of levkas (gesso), which serves as the basis of the technique.

The article delineates main stages of working on a fresco: creation of cartoons, selection of pigments, application of a three-layer levkas, sequential layer-by-layer execution of the painting with the usage of coloration. Likewise, peculiarities of working with roughly and finely grounded pigments are revealed.

The author provides a recipe for levkas, the list of necessary instruments and materials. He outlines methods of correct planning and work process explaining key difficulties that arise when one sets out to execute a piece of monumental art upon wet lime plaster in a strictly limited time. Finally, he touches upon the advantages of fresco painting as compared with other techniques of mural painting.

The material is written from the point of view of a practicing artist which allows it to be used by all painters who are studying the technique and who aspire to master it. The information presented in the article can also be useful for everyone intending to decorate churches with monumental murals, as well as for art historians who are interested in practical aspects of fresco painting.

***Keywords:** fresco, fresco technique, fresco technology, fresco painting, levkas, gesso, fresco pigments, saltpeter, monumental painting.*

1. Betin L. V. "K voprosu ob organizatsii rabot drevnerusskikh zhivopistsev", *Srednevekovaya Rus'* (M.: Nauka, 1976), pp. 278–283.
2. Chernyshev N. M. *Iskusstvo freski v Drevnej Rusi: materialy k izucheniyu drevnerusskikh fresok*. M.: Iskusstvo, 1954. 64 p.
3. Gusev N. V. "O nachal'nykh etapakh raboty masterov ferapon-tovskoy rospisi", *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naya zhivopis' XI–XVII vv.* (M.: Nauka, 1980), pp. 317–323.
4. Kachalova I. Ya., Mayasova N. A., Shhennikova L. A. *Blagoveshhenskiy sobor Moskovskogo Kremlya*. M.: Iskusstvo, 1990. 385 p.
5. *Khudozhniki-pedagogi i studenty: al'bom. Seriya: Prodolzhatel'stvo traditsii*. M.: Akademiya akvareli i izyashnykh iskusstv Sergeya Andriyaki, 2017. 103 p.
6. Kochetkov N. A. "Nablyudeniya nad tekhnikoj ferapontovskikh rospisej", *Ferapontovskij sbornik Vyp. 1* (M.: Sovetskij khudozhnik, 1985), pp. 10–133.
7. Komarov A. A. *Tekhnologiya stenopisi materialov: uchebnoe posobie*. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. 240 p.
8. Krestov M. A. *Tekhnika freski: Mat-ly po tekhn. podgotovke stennoj rospisi freskoj: Shtukaturka i kraski* / M. A. Krestov, P. L. Pshenitsyn, K. I. Tolstikhina; Akad. arkhitektury SSSR, Laboratoriya otdeloch. rabot. M.: Izd-vo Akad. arkhitektury SSSR, 1940. 132 p.
9. Lazarev V. N. *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.* M.: Iskusstvo, 1973. 456 p.
10. Nikolaeva T. V. *Sobranie drevnerusskogo iskusstva v Zagorskom muzee*. L.: Avrora, 1968. 256 p.
11. Ovchinnikov A. N. *Simvolika khristianskogo iskusstva*. M.: Rodnik, 1999. 520 p.
12. Raduj'sya, *Blagaya Vratarnitsa: fotoal'bom*. Samara: Iverskiy zhenskij monastyr', 2012. 176 p.
13. Shhavinskiy V. A. *Ocherki po istorii tekhniki zhivopisi i tekhnologii krasok v Drevnej Rusi*. M., L.: Gos. sots.-ehkon. izd-vo, 1935. 158 p.
14. *Skvoz' pelenu pyati vekov: sokrovennaya vstrecha s freskami Dionisiya Mudrogo: al'bom / fotografii Yu. Kholdina; tekst, komm. E. Danilovoj*. [S. n.], 2002. 420 p.
15. *Svod pis'mennykh istochnikov po tekhnike drevnerusskoj zhivopisi, knizhnogo dela i khudozhestvennogo remesla v spiskakh XV–XIX vv.* SPb.: Pushkinskiy fond, 1995. 443 p.
16. *Tolstaya T. V. Uspenskiy sobor Moskovskogo Kremlya*. M.: Iskusstvo, 1979. 179 p.
17. Vinner A. V. *Freskovaya i tempernaya zhivopis'*. M., L.: Iskusstvo, 1948. 68 p.