

Соколов

5

3

## **Монументальная живопись, ее виды. Исторический аспект. Техника выполнения, технология фиксации и хранения.**

**Монументальная живопись** – живопись, непосредственно связанная с архитектурой. Базой монументальной живописи служат плоские и сферические поверхности наружных и внутренних стен здания, потолков, сводов и других его частей. Живопись в данном случае носит подчиненный характер, служит для выявления архитектурных форм и их стиля.

**Основными видами** монументальной живописи являются: стенная роспись, панно, плафоны, мозаика.

**Стенные росписи** – являются областью монументального искусства, и представляют собой картины и орнаменты, исполненные красками непосредственно на оштукатуренных стенах, потолках или на холсте, бумаге и др. материалах, закрепленных на различных поверхностях архитектурных сооружений.

Стенные росписи выполняются преимущественно в технике масляной живописи, клеевой живописи, темперы, восковой живописи, фрески.

**Масляная живопись:** применение масляной краски для росписи стен имело место уже в XII в., но намного реже, чем в эпоху Ренессанса, когда появляются первые трактаты о живописи, и масляную краску для росписи стен используют Леонардо, Гирландайо, Андреа дель Кастаньо, бр. Полайоло и др. В Западной Европе масляная живопись применяется до XIX в., вплоть до нового всплеска интереса к фресковой живописи. В Россию этот способ монументальной живописи проникает в XVII в.

Связующее вещество красок в масляной живописи состоит главным образом из высыхающих жирных масел.

**Стены** под масляную живопись подготавливаются следующим образом: масляная живопись наносится непосредственно по штукатурке, нанесенной на каменную или кирпичную кладку стен. Наиболее пригодна – известковая штукатурка. Штукатурка должна быть сухая, выстоявшаяся, лишенная следов едкой извести; кроме того, в ее составе не должно быть щелочных и растворимых солей, т.к. они разлагают связующую красок.

**М.Ж. по штукатурке:** штукатурка после просушки пропитывается линоленовой кислотой, льняным маслом, раствором смолы, покрывают масляным грунтом, после чего уже следует живопись. Лучше вовсе не писать маслом по штукатурке, а изолировать слой живописи от стены путем применения плит из шифера и аспида, линолеумом, металлом и пр. Так, применяется такой метод: шифер нагревается, а затем натирается парафином, в результате он становится непроницаемым для воды. Сверху накладывается соответствующий грунт. При использовании металлических досок, предпочтение отдается олову, меди, алюминию. Линолеум (ткань, покрытая толстым слоем смеси из вареного льняного масла и измельченной в муку пробки) также не должен прикасаться к стене, поэтому его помещают в металлическую рамку – этот способ был предложен Оствальдом.

Масляные краски в чистом виде для росписи стен не применяются, обычно пишут красками, соединенными со значительным количеством воска и одним их летучих эфирных масел (скипидар, «глютень-элеми» - смесь воска, скипидара и бальзама элеми). Все соединения лишают М.Ж. блеска.

**Сохранность:** масл.ж. считается одним из самых непригодных способов для монументальной живописи, ибо 1) жирные масла разлагаются едкой известью и щелочными солями, содержащимися в стенах; 2) м.ж. имеет плотный непроницаемый слой красок, требует специальной подготовки стен, которая лишает стены вентиляции и сохранит ж. от воздействия сырости; 3) на открытом воздухе масла утрачивают молекулярную связь в связи с постоянным намоканием и высыханием; в интерьере главный враг м.ж. – сырость (осаждение паров воды); 4) м.ж. темнеет и желтеет на мало освещенных поверхностях

здания; 5) м.ж. имеет блестящую поверхность, поэтому неодинаково хорошо различима с различных т. зрения.

*Клеевая живопись:* является популярной техникой стенной росписи, благодаря простой технике и относительной дешевизны и красивого легкого тона живописи.

Связующее вещество клеевых красок состоит преимущественно из животного клея. Наиболее применимы те виды клея, которые до известной степени растворимы в холодной воде. Клеевые растворы, применяемые для растирания красок, различаются по степени насыщенности клеем. Чем меньше клея, тем красивее и звучнее краска. Насыщенность: от 6% (применяется в орнаментальной живописи) до 20% (для фигурной живописи).

Подготовка стен: штукатурка проклеивается раствором мыла и медного купороса в горячем виде (16 литров воды x 1 кг. мыла x 1200 гр. купороса. Поверх наносят белый грунт (1 часть клея x 80 частей тонкого мела x 120 частей водных частей квасцов). Или проклейка 5% раствором клея в соединении с квасцами (2 части x 10 частей); или берется вместо клея снятое молоко.

Для большей прочности клеевой живописи, ее выполняют на холсте, который затем прикрепляется с помощью клея на штукатуренную стену или потолок.

Сохранность: прочность клеевой живописи зависит от того, в каких условиях находится здание. К.ж. легко размывается и смывается водой. Помимо этого для к.ж. вреден влажный воздух и сырость помещения, т.к. клей при этом теряет свои связующие качества, разлагается. Для лучшей сохранности к.ж. необходимо сухое, хорошо отапливаемое зимой помещение.

*Темпера:* под темперой понимают краски, связующим веществом которых являются эмульсии различных происхождений (естественные и искусственные) и различных составов. Темперы, обладающие наибольшей прочностью - яичные и казеиновые темперы.

Т. пользовалась большой популярностью в срв. и Ренессансе в стенной живописи наряду с фреской, причем вследствие трудности последней нередко 2 способа соединялись в одном произведении. Темпера применялась в Зап. Евр., Византии, России (Ярославль, Москва, Кострома) в XV в., XVI в., XVII в. Постепенно Т. вытеснялась масл. живописью. В Зап. Евр. в XIX в., происходит возврат к технике темперы, но в модернизированном виде.

Живопись, исполненная на стене в технике темперы, имеет матовую поверхность. В зависимости от состава связующего вещества Т. имеет большую или меньшую плотность, в различной степени закрывает поры стены и имеет различный тон.

В стенной росписи применяется:

- яичная желтковая темпера (связующее вещество состоит из одного желтка в различных комбинациях с фиговым молоком, квасом и т.п.);
- темпера на цельном яйце (Т. из цельного яйца, т.е. желтка и белка, взятых в вместе, небольшое количество фигового молочного сока и разбавленного водой вина в равном объеме яйца). На сухой, невыстоявшейся штукатурке закрепляется скорее. Вследствие рыхлости, имеет малую кроющую силу; при высыхании краски значительно светлеют.
- яичная темпера с искусственной эмульсией (цельное яйцо – 1 объем, вареное масло ½ объема, уксус – ½ объема); яичная краска этого состава принадлежит к более плотным темперам.
- казеиновая темпера (Т. с эмульсией на казеине): 50 гр. казеина, 20 гр. буры/ 5 гр. соды/ 5 гр. углекислого аммония, 280 см<sup>3</sup> воды. Казеин образует с едкой известью нерастворимое соединение; закрепляется быстрее яичной темперы. К.Т имеет большую клеящую силу и способность крепко связываться с поверхностью мат-ла, поэтому требует плотного грунта и крепкой штукатурки.

Подготовка стены: базой для Т. на стене может служить обыкновенная известковая штукатурка. Также белый грунт – состоит из двух слоев: 1. крупный песок и известь; 2. по толщине подобен фресковой накладке. Цементные штукатурки обрабатываются под Т. теми же способами, что и под масляную живопись. Оштукатуренные стены для придания штукатурке однородной поверхности подвергается проклейке (снятое молоко в чистом виде

наносится кистью 1-2 раза; или штукатурку проходят жидким раствором скипидарного лака). Далее приступают к живописи.

*Фресковая живопись* является основной техникой стеной росписи. Ф. была распространена уже в эгейском искусстве (2 тыс. до н.э.); большое распространение получила в античной художественной культуре, где использовались многослойные шлифованные грунты (до 7 слоев) с добавлением мраморной пыли. Античные мастера заканчивали Ф. по-сухому с помощью темперы. Этот прием был хар-н и в срв. для иск-ва Византии, Др. Руси, Грузии, Италии, Болгарии, Сербии, Германии). С XVI в. В Италии распространяется техника «чистой» Ф. (*buon fresco*) без применения темперы. С 18 в. постепенно эта техника превращается в казеиново-известковую живопись по свежей штукатурке. Применение техники заканчивается в конце 18 в. В XIX в. – попытка возродить Ф. в Англии, Германии (открытие Помпей и Геркуланума) – неудачно.

Штукатурка (грунт) составляется обычно из 1 части гашеной извести, 2 частей минеральных наполнителей (кварцевый песок, порошок известняка, дробленый кирпич), иногда – органических добавок (солома, пенька, лен) – предохраняющих грунт от растрескивания.

Краски: гл. образом применяются земляные натуральные пигменты (охры, умбры), а также марсы, кобальт синий и зеленый, киноварь, краски медного происхождения. Иные и черные краски наносятся на сухую штукатурку

«А buon fresco» (живопись по свежей штукатурке): грунт состоит из трех слоев – два подготовительных (2 слоя «арричиато» или «опрыск» - известковый раствор, набрасываемый на смоченную водой стену) и слой, на который будет наноситься живопись («интонако» или «накрывка»). С картона снимается калька, разбивается на квадраты и (перед нанесением последнего слоя штукатурки) переносится на грунт путем передавливания рис., «припорохом» (контуры рис. прокалываются, рис. прикладывается к стене и по нему проходятся тампоном с угольной пылью), или прорезанием. ~~Затем наносится слой «интонако» (которому придают после затвердения шероховатость войлоком или теркой) – это «накладка» из штукатурки, на которую переносится часть рисунка с кальки, и пишут.~~

Живопись ведется 2 способами: - красками, разведенными только водой;

- с примесью активной гашеной извести почти во все краски; при этом способе краски более прочно скрепляются и наносятся более толстым слоем.

Связующее вещ-во – известь, которая находится в штукатурке. Ж. выполняется частями, каждый день. Края каждого «куска» смачиваются на след. день водой. Применение лессировок; тональная живопись. Но высыхая – краски бледнеют. Кисти: мягкие с длинным волосом; щетинистые кисти, богатые волосом; кисти из коровьей шерсти с острым концом, а также все остальные кисти, имеющие упругий мягкий волос.

Сохранность: Ф. разрушаются по причине воздействия атмосферных осадков, воздействие воздуха больших городов; в закрытых помещениях причина разрушения – пыление, копоть. Закопченные Ф. промывают метиловым или нашатырным спиртом. Для защиты Ф. покрывают раствором воска в скипидаре, парафина в бензине; также укрепляют – пропитывают жидким раствором стекла.

«Fresco a secco» (живопись по сухой штукатурке) – 2 слоя штукатурки, причем последний слой наносится не частями, а на всю поверхность сразу и оставляется до полного высыхания, после чего ее протирают куском пемзы (для пористости и хорошего закрепления краски). Поверхность промывается водой. Рис. наносится или прямо на стену или делается отдельно и припорошивается потом. Накануне исполнения Ж. место смачивается водой (чистой, известковой, баритовой) в несколько приемов. Перед работой снова смачивают и пишут. Начатый рис. заканчивают в тот же день и более к нему не возвращаются.

Казеиново-известковая живопись схожа с Ф. и по связующему веществу, и по технике. Связующее вещ-во состоит из казеина и извести. Краски те же, что и для Ф.

Живопись ведется различными приемами: 1) подготовка стены под жив. так же как под Ф. по свежей штукатурке. Рис. переводится по фресковому способу, тут же поверхность покрывается известковым молоком из свежей гашеной извести; потом живопись; краски накладываются свободно, даже пастозно; 2) с известковой штукатурки снимают верхнюю корку, промывают и сильно мочат. Затем пространство, которое предполагают записать, покрывают известковым молоком, наносят рис. «припорохом» и пишут; 3) пишут прямо по сухой штукатурке, предварительно проклеив ее казеиново-известковым клеем. Ж. Считается очень прочной и может применяться на фасадах, что исключено для фрески.

*Восковая живопись* (энкаустика) – техника не часто применяемая в стенной росписи. Краски делаются жидкими при помощи нагрева; количество сухой краски обратно пропорционально количеству связующего вещества. Нагревается также материал под живопись; ж. Выполняется щетинистыми кистями. Поверхность после окончания для придания гладкости и блеска обрабатывается огнем, который подносится к живописи.

С начала XIX в. возрождается интерес к монументальной живописи, к технике. Поиски нового способа живописи, более легкого, но не уступающего в прочности. Открыто новое связующее – растворимое стекло (сплав щелочи с кремнеземом), - что положило начало дальнейшим экспериментам в области техники монументальной живописи, поискам новых красок. Так появляется «силикатная живопись», стереохромия, минеральная живопись.

**Панно** – является одним из видов монументальной живописи, и представляет собой либо часть стены, выделенную обрамлением (лепная рама, лента орнамента) и заполненную живописным (/скульптурным) изображением, либо картину, исполненную маслом, темперой и т.д., предназначенную для постоянного или временного заполнения определенного участка стены. По технике выполнения панно бывают мозаичными, живописными, резными, керамическими и т.д.

**Плафон** – произведение монументальной живописи, сюжетное или орнаментальное. Живописный плафон может быть исполнен: - непосредственно на штукатурке, используя технику фрески, масляной /силикатной живописи; - на прикрепляемом к потолку холсте (панно); - мозаикой и др. способами.

**Мозаика** – вид монументальной живописи. Выполняется путем набора из кусочков смальты, стекла, канторели, камешков, эмали. Смальта отливается небольшими плитками, которые специальными инструментами режется на куски 10x10 x8 мм. Работа проводится обычно двумя способами: 1) «прямой набор» - плоскость покрывают цементным раствором или пастой, накладывается рис., по которому набирается мозаика, целиком или частями в виде армированных плит; 2) «обратный набор» - куски смальты кладутся всухую на лист бумаги с нанесенным рисунком в натуральную величину. По верху набора наклеивают лист бумаги. Затем набор переносится на подготовленную плоскость и вдавливается в раствор валиком. После затвердевания, бумагу смачивают и снимают.

Канторель - прозрачная стеклянная пластина, обратная сторона которой представляет непрозрачный фон с металлизированной поверхностью.

По месту расположения мозаика различается – напольная и настенная. Особым видом мозаики является инкрустация.

## Пигменты древнерусской стенописи.

Материалы и техника древнерусской живописи всегда привлекали внимание исследователей. В качестве первоисточника сведений о технологии древнерусской живописи, начиная с 19в., служили рукописные книги - иконописные подлинники, маршвенники и.п. Специалисты, в той или иной степени касавшиеся материальных аспектов при изучении древнерусской живописи, черпали всю информацию из письменных источников и практики иконописцев 19в. Однако эта информация не была однозначной, т.к. содержание рецептов интерпретировалось, а следовательно, носило субъективный характер. Такое положение вещей сохранялось до тех пор, пока не стало очевидным, что без применения современных естественнонаучных методов исследования невозможно решить насущные проблемы как в области реставрации, так и в области теории искусства, атрибуции, экспертизы и, тем более, в области истории технологии живописи.

Сопоставление рецептов и идентифицированных в произведениях живописи пигментов показало, что изучение одних только письменных источников не позволяет составить представление обо всем многообразии материалов живописи. Но и одного экспериментального воспроизведения старых рецептов для этого недостаточно. Только комплексное исследование, включая анализ образцов пигментов, взятых непосредственно из красочного слоя, дает основание для достоверных выводов о составе материалов живописи и ее технологии.

Исследование большого числа произведений древнерусской живописи выявило не известное ранее разнообразие медных пигментов, способы получения которых не нашли отражения в дошедших до нас письменных источниках. так, помимо использовавшихся в живописи таких натуральных материалов, как азурит и малахит, впервые был установлен факт использования

других медных минералов - калюметита, псевдомалахита, а также искусственных медных пигментов - азурита, малахита, атакамита и познякита.

Одновременно экспериментально подтвердилась гипотеза об искусственном происхождении целого ряда медных пигментов. Синтезирование искусственных малахита, атакамита и познякита привело к образованию соединений, абсолютно идентичных пигментам, обнаруживаемым при исследовании конкретных красочных слоев произведений древнерусской живописи. Выяснилось, что постепенное изменение цвета, широко использовавшегося в настенной живописи азурита (переход в зеленый цвет) происходит только с искусственным пигментом, что связано с технологией его получения.

Одним из основных синих пигментов средневековой западноевропейской живописи был минерал синего цвета азурит. В определении даты наиболее раннего применения этого пигмента данные разных исследователей расходятся с 8 по 13 в. В европейских источниках 14-16вв. этот минерал часто фигурирует под названием "немецкой" или "венгерской" синей (до середины 17в. основным местом получения этого минерала была Венгрия).

Азурит чрезвычайно широко применялся в древнерусской живописи. Однако в русских источниках синий пигмент обычно фигурирует под названием "лазурь" или реже - "голубец".

Наряду с природным азуритом в станковой живописи 17в. Северной Европы и Италии использовался его искусственный аналог. Установлено, что в 17в. этот искусственный пигмент применялся и в русской стенописи и иконописи. В манускрипте Амплониуса, датируемом 13-14вв., приводится ряд рецептов получения синего пигмента в процессе воздействия на медь и серебро слабых органических кислот. Искусственный азурит получил широкое распространение. Эта краска, применение которой в русской живописи не подлежит сомнению, упоминалась под названием "лазури". Существовал еще синий пигмент смальта - калийное стекло, окрашенное в процессе производства

в синий цвет ионами кобальта. В древнерусской живописи самое раннее применение этого пигмента относят к 15-16 вв. повсеместно смальта стала применяться в настенных росписях 17 и рубежа 17-18 вв. Четвертым натуральным синим пигментом был индиго, получаемый из индигоносных растений.

Самым распространенным зеленым пигментом, встречающимся во всех видах западноевропейской и русской живописи был минерал глауконит, относящийся к группе слоистых силикатов. Часто этот пигмент называли "зеленая земля". Цвет этого пигмента зависит от месторождения и варьируется от оливково-зеленого до изумрудно-зеленого, по яркости уступая другому натуральному пигменту - малахиту.

Малахит - медный минерал, часто залегающий вместе с азуриком, также издавна использовался как пигмент. Хотя малахит был достаточно хорошо знаком русским живописцам, упоминания его в письменных источниках до конца 17 в. не встречаются.

Для малахита существовал и искусственный аналог, который использовался в древнерусской живописи и западноевропейских миниатюрах. Самая ранняя дата применения искусственного малахита - 14 в. к 18 в. искусственный малахит перестает применяться.

Существовал еще и искусственно получаемый медный пигмент уксуснокислая медь, или ярь-медянка, широко применявшаяся в живописной практике вплоть до 19 в. При взаимодействии ярь-медянки со смолами получали органическое соединение меди - медный резинат, представляющий собой прозрачный зеленый лак (по данным Кюна с 13 до сер. 16 в. ярь-медянку, смешанную со свинцовым белилами или со свинцовой оловянистой желтой, использовали как кроющую краску. В 17-18 вв. ее использовали в основном как прозрачную лессировочную краску).

Принципиальное отличие русских рецептов по изготовлению искусственных красителей состоит в практически полном отсутствии указаний

на использование уксуса. Объяснение этому следует искать в том, что на Руси не было дешевого уксуса. Не имея уксуса в достаточном количестве, но будучи знакомыми с действием слабых органических кислот на медь, русские мастера использовали вместо него молочнокислые продукты: молоко, творог, а также дрожжи. Все многообразие русских рецептов можно свести к следующим основным комбинациям главных реагентов, действующих на медь:

1. творог, соль, мед.
2. кислое молоко, творог, свинцовые белила.
3. дрожжи и мед.
4. пресное молоко, медный купорос.
5. уксус.
6. кислое молоко, творог.
7. кислое молоко, творог, винный уксус.
8. нашатырь.
9. моченый горох.

Большое разнообразие русских наставлений с указаниями, как приготовить "яри", казалось бы, могло свидетельствовать о разнообразии медных пигментов. Однако моделирование рецептов позволило выяснить, что во всех случаях получалось только два основных соединения - ацетат меди и хлорид меди т.е. ярь медянка и атакамит. При этом оказалось, что большинство вариантов получения "ярей", предлагающих в качестве исходных реагентов молочные продукты, приводят в итоге к образованию не молочнокислой, а уксуснокислой меди, причем загрязненной большим количеством побочных продуктов.

Более совершенный способ получения этого пигмента, представленный всего лишь 4-мя рецептами, - использование не молочных продуктов, но смеси дрожжей с медом. Он позволяет получить чистый ацетат меди - ярь медянку, ничем не отличающуюся от пигмента, изготовленного по западноевропейской рецептуре.



Вполне вероятно, что несмотря на обилие рецептов, способ получения ярь-медянки из молока не нашел практического применения. Аналитические данные подтверждают это предположение: ярь-медянка до 17в. довольно редко применялась в станковой живописи (иконописи) и, вопреки существующей т.з., никогда не применялась в настенной росписи. Использование этого пигмента в книжной миниатюре отрицательно повлияло на сохранность ее основы (бумаги, пергамента). В иконописи 17-18 вв. ярь-медянка и медный резинат получили уже значительное распространение. Это особенно характерно для медного резината - зеленого лака, который наносился по золотой и серебряной подготовке.

В качестве примера применения различных пигментов в средневековой русской стенописи можно привести росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Данная система выразительных средств выкристаллизовывается в живописи Византии в первой трети XII века и к моменту создания фресок собора Мирожского монастыря уже обретает практически идеальную меру совершенства и отточенности художественных форм.

В настоящее время фрески полностью раскрыты из-под поздних поновлений только в северной части собора, а также частично на западной стене и в алтаре, но и эти участки представляют собой достаточный материал для исчерпывающей характеристики художественных особенностей этого искусства.

Начальным этапом росписи явилась разметка живописи, сначала непосредственно по кладке, где широкими черными линиями была расчерчена вся поярусная разбивка будущей фресковой декорации. Работа над компоновкой сцены, уже по слою фресковой штукатурки, также начиналась с общей разметки, которая хорошо видна в утратах живописи "Распятия" на западном склоне северного свода. Сцена элементарно делится горизонталями и вертикалями, намечаются основные оси композиции, после чего художник

приступает к предварительному рисунку. Рисунок выполняется разными красками - это желтая охра, сильно разбеленная рефть (т. е. смесь известковых белил и черной сажи, в результате дающая серо-синюю краску различной интенсивности), иногда рефть в своем чистом виде, особенно в тех случаях, когда рисуемая деталь в дальнейшем будет окружена фоном.

Мирожские мастера используют богатую палитру, в которой казалось бы присутствуют все цвета средневековой живописи. Основу колорита составляет сочетание плотного и холодного ярко-голубого фона, а также малахитового позема, на которых яркими светлыми пятнами и контурами смотрятся изображения, написанные сильно разбеленными красками самых различных оттенков, в которых также абсолютно преобладают холодные тона. В написании одежд преобладают сильно разделенные светло-фиолетовые, вишневые и лиловые, салатные и светло-изумрудные, серо-голубые и ярко-голубые цвета, поверх которых чистыми белилами проложены высветления складок. Эти светящиеся цвета иногда чередуются с темными коричневыми и синими драпировками, поверх которых жидким лазуритом написаны тонкие складки. Подобные изысканные цветовые сочетания дополнены яркими желтыми нимбами, которые также приобретают холодное звучание за счет общей цветовой гаммы росписей. Желтая охра - к слову сказать, единственная в мирожской палитре краска природного теплого тона - используется не только для раскраски нимбов, но и в живописи ликов, хотя редко в открытом виде. В отдельных случаях, при написании одежд, охра разбелена, приобретая совсем холодный тон. В целом желтая охра, столь широко применяемая в других ансамблях этого времени, в соборе Мирожского монастыря используется достаточно ограниченно, но ей все же принадлежит определяющая роль в построении колорита. Примечательно, что красная охра, обычно составляющая основу колорита древнерусских фресок, как правило, сдвигающегося в сторону теплых тонов, в Мирожских росписях вообще отсутствует.

Все вариации красных, лиловых, розовых и фиолетовых тонов, занимающие существенное место в палитре Мирожских росписей, являются результатом сложного смешения красок, причем эти смеси оказываются строго регламентированными и неизменными для всего объема декорации. Среди них преобладает вишневый цвет, видимо, являющийся смесью киновари и красной охры с небольшим добавлением синего пигмента. Им написаны многие одежды святых, пророки. Иногда этот цвет приобретает более насыщенное красное звучание за счет увеличения объема киновари. Эта же смесь, но в сильном разбеле известью, дает холодный розовый тон. Она же лежит в основе темно-лилового цвета, который получается благодаря добавке лазурита и известкового разбела. Наконец, тот же лиловый тон, но сильно разбеленный известью, редко используется для написания некоторых одежд или горок. Темно-фиолетовая краска, или то, что в более поздней традиции называется баканом, в основном используется для одежд Богоматери и одной из жен мироносиц.

Основными тонами мирожских росписей, как уже говорилось, являются вариации синей и зеленой красок. В основе градаций каждого цвета лежит использование двух пигментов. Так, синий - это, прежде всего, лазурит, которым раскрашивается фон, положенный, согласно традиции, на подготовку из темно-серой рефты. Лазурит используется также и в написании одежд, но как вспомогательный цвет, о чем будет сказано чуть ниже. Второй вариант синего - это собственно рефта, то есть смесь черной сажи и известковых белил. В мирожских фресках эта смесь, помимо подкладочного слоя под голубой фон, имеет много градаций, которые создаются сильным разбелом краски и добавлениями лазурита или других цветов, что в результате дает самые разнообразные вариации сине-серого цвета. Зеленая краска, также преобладающая в палитре мирожских мастеров, тоже имеет две минеральные природы - малахит и глауконит. Малахит, обладающий изумрудным цветом, используется для расцветки поземов, где он, в соответствии с

распространенной традицией, кладется на подкладку из темной, почти черной рефти, а также для написания многих одежд и деталей изображения, где он предварительно сильно разбеливается известью. Глауконит обладает теплым оливковым оттенком, и используется как в чистом виде, в основном для горок, так и в разбеленном варианте, но его применение значительно скромнее, чем малахита. В выборе зеленых тонов, как и в остальном, приоритет мирожских художников отдается холодным и ярким тонам.