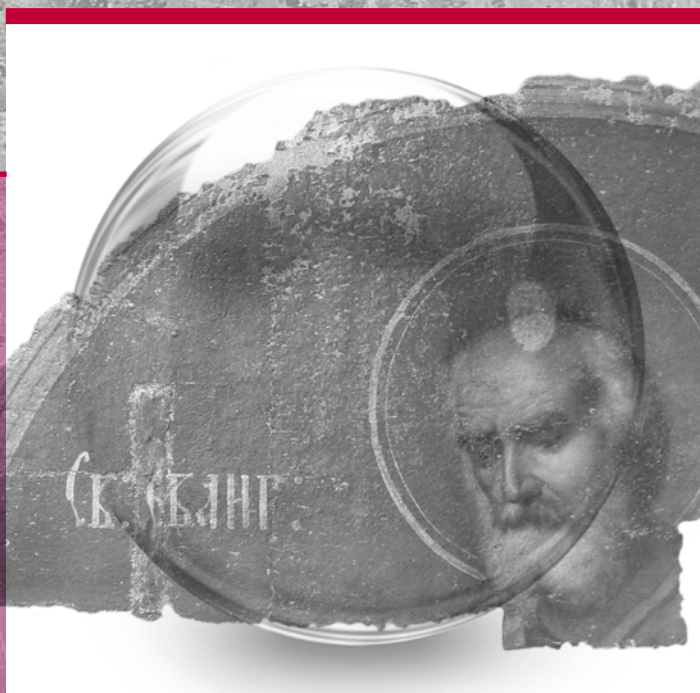


Научно-методическое обеспечение
реставрационной отрасли

Ю. В. Иванова
С. В. Филатов



Экстрим- реставрация монументальной живописи

Научное издание

Научно-методическое обеспечение реставрационной отрасли

ГОСНИИР

Проект

«Научно-методическое обеспечение реставрационной отрасли»

Серия № 1.

Издания, посвященные 65-летию
Государственного научно-исследовательского
института реставрации



Министерство культуры Российской Федерации
Государственный научно-исследовательский институт реставрации

Ю. В. Иванова
С. В. Филатов

ЭКСТРИМ-РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Научное издание



МОСКВА «ИНДРИК» 2023

Утверждено и рекомендовано к печати
Ученым советом
Федерального государственного бюджетного
научно-исследовательского учреждения
«Государственный научно-исследовательский
институт реставрации»

Издание осуществлено
при поддержке д-ра. биол. наук,
члена-корреспондента РАН Н.Б. Гусева
в рамках серии книг Проекта
«Научно-методическое обеспечение реставрационной отрасли»

Рецензенты:
Ю.Г. Бобров, д-р. искусствоведения, академик РАХ,
Ю.М. Кукс, технолог-реставратор высшей категории

Редактор: Г. И. Герасимова

Иванова Ю. В., Филатов С. В.
Экстрим-реставрация монументальной живописи.
Научное издание. — М.: Индрик, 2022. — 144 с.

ISBN 978-5-91674-683-9

Одной из древнейших и наиболее экстремальных операций в реставрации монументальной живописи является ее отделение от архитектурных поверхностей, которые она декорировала. В предлагаемой вниманию читателя книге описывается история появления и эволюция этого типа реставрационного вмешательства, его основные разновидности (включая расслоения разновременной стенописи), его потенциал и сопряженные с ним опасности. Кроме того, авторы рассматривают реставрационные задачи, непосредственно связанные с демонтажем настенной живописи, – переводы ранее снятых фрагментов на новые основания и возвращение таких произведений *in situ*.

Издание адресовано учащимся и практикующим реставраторам, историкам, искусствоведам, археологам, музейным работникам и всем читателям, интересующимся проблемами сохранения культурного наследия.

- © ФГБНИУ «ГосНИИР», 2022
- © Иванова Ю.В., Филатов С.В., 2022
- © ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 3 репродукции фотографий, 2022
- © ФГБУК «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева», 1 репродукция произведения собрания, 2022
- © ГБУК города Москвы «Музейное объединение «Музей Москвы», репродукция произведений собрания, 2022
- © ГБУК «Национальный музей Республики Северная Осетия – Алания», 1 репродукция произведения собрания, 2022
- © Анапский археологический музей-филиал ГБУК КК «Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник им. Е.Д. Фелицына», 3 репродукции произведений собрания, 2022

- © ГБУК Тверской области «Тверская областная картинная галерея» (ГБУК ТОКГ), 1 репродукция произведения собрания, 2022
- © Марфо-Мариинская обитель, 1 репродукция изображения, 2022
- © Анисимова Т.И., 2 репродукции фото из личного архива, 2022
- © Гребенщикова А.Б., 2 репродукции фото из личного архива, 2022
- © Протоиерей Андрей (Речицкий), 2 репродукции произведений из храма Пророка Божия Ильи на Новгородском подворье г. Москва, 2022
- © Чураков Д.С., 1 репродукция фото из личного архива, 2022
- © Издательство «Индрик», 2022

Содержание

Вступительное слово Д.Б. Антонова (ГОСНИИР)	7
Введение	9
ГЛАВА I. Демонтажи монументально-декоративной живописи: исторический экскурс	10
ГЛАВА II. Виды демонтажей стенописи	36
1. Демонтаж стенописи вместе с массивом кладки	36
2. Демонтаж стенописи методом страппо	48
3. Демонтаж стенописи методом дистакко	57
4. Демонтаж стенописи методом дистакко с разбором стены снаружи	68
5. Расслоение живописных слоев, лежащих на отдельных штукатурных основах	73
ГЛАВА III. Основы для демонтированной монументально-декоративной живописи	74
ГЛАВА IV. Повторные переводы снятой стенописи на новые основы	90
ГЛАВА V. Возвращения демонтированной стенописи <i>in situ</i>	96
А) «Подлинное» возвращение на стену	96
Б) Возвращения <i>in situ</i> стенописи, смонтированной на новые основы	101
ГЛАВА VI. Расслоения красочных слоев монументально-декоративной живописи	107
Заключение	117
Список сокращений	122
Использованные источники и литература	123
Архивные документы	123
Опубликованные источники	123
Литература	123
Географический указатель демонтажей стенописи, сохранившейся до настоящего времени	131
Указатель имен	140

Посвящается памяти
Антонины Васильевны Ивановной
и Виктора Васильевича Филатова

Дорогие друзья!

Данная книга подготовлена и издана в рамках проекта «Научно-методическое обеспечение реставрационной отрасли» и посвящена 65-летию Государственного научно-исследовательского института реставрации.

Книга, изданная ГОСНИИР, – научный труд, раскрывающий вопросы сохранения монументально-декоративной живописи, украшающей фасады или интерьеры храмов и светских зданий. Несмотря на очевидную уязвимость этого объекта культуры, стенопись зачастую находится в чрезвычайно сложных условиях: постоянно подвергается агрессивным природным, технологическим, антропоморфным воздействиям, и требует срочного спасения.

Сохранение такого вида искусства – важнейшая задача современной реставрации, которая требует современных подходов, применения новых научных и технических разработок, внедрения новых реставрационных методик и технологий, создания, применения ранее неизвестных материалов.

В издании рассматриваются все особенности наиболее экстремального метода сохранения монументально-декоративной живописи – ее демонтажа с архитектурных поверхностей, а также ряд проблем, связанных с демонтажем. О способах, материалах, применяемых инструментах реставрации стенописи узнавайте из нашей книги.

Книга предназначена для реставраторов, историков музейных работников, искусствоведов и для всех интересующихся сохранением памятников монументально-декоративной живописи.

Директор ГОСНИИР

Д.Б. Антонов

Введение

В настоящее время сохранение уникальных объектов культуры, находящихся в экстремальных условиях, подвергающихся агрессивным природным, технологическим, антропоморфным воздействиям, становится все более трудным. Это в полной мере касается и монументально-декоративной живописи, украшающей фасады или интерьеры светских зданий и храмов. Такие произведения нередко продолжают использовать в соответствии с их первоначальным предназначением, несмотря на то, что со временем их хрупкость и уязвимость возрастают. Их сохранение для последующих поколений – важнейшее направление современной реставрации, которое требует применения новейших достижений науки и техники, разработки новых реставрационных методов и методик, создания и внедрения новых материалов. Один из способов сохранения стенописи – снятие ее с оригинальных архитектурных поверхностей и перенос на искусственные основания с последующим помещением в безопасные условия хранения.

Этот вид вмешательства, бесспорно, является экстремальным – ошибка в выборе способа демонтажа, в материалах и инструментах чревата серьезным повреждением или даже полной утратой памятника. Именно поэтому к демонтажам стенописи ныне прибегают крайне редко. И все же они не полностью исчезли из арсенала реставраторов, а в некоторых случаях незаменимы.

Демонтажи монументально-декоративной живописи: исторический экскурс

История демонтажей монументально-декоративной живописи насчитывает более двух тысячелетий. Произведения стенописи оказывались отделенными от «родного» основания по разным причинам.

1. Стремление сохранить настенную роспись может быть продиктовано **религиозными соображениями**. Почитавшиеся священные образы, написанные фреской, при разрушениях или перестройках храмов демонтировали и перемещали на новое место, дабы не прервать традиции поклонения им верующих. Пример – «Мадонна с Младенцем» (вторая половина XIV века, пизанская школа, Национальный музей Сан-Маттео, Пиза, *ил. 1*) из церкви Сан-Франческо в Пизе. При обновлении интерьера храма этот чудотворный образ отделили от стены и поместили в другое место, окружив живописным табернаклем (1596) работы Доменико Пассиньяно.



Ил. 1. Мадонна с Младенцем. XIV в. Национальный музей Сан-Маттео, Пиза. – Из кн.: *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra* (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. I. P. 75

Еще один пример – судьба «Мадонны дель Рикамо» (1330–1340, Витале да Болонья, Музей истории Болоньи, Болонья, *ил. 2*) из церкви болонского монастыря Сан-Франческо. В 1801 году наполеоновские власти превратили эту обитель в таможню. Заботами благочестивой семьи Беккаделли чудотворный образ, написанный фреской с прописями темперой и маслом, был перенесен в ораторий Святейшего имени Марии при вилле Борра близ городка Монте-Сан-Пьетро¹.

В отечественной истории также известны случаи бережного отношения к произведениям стенописи на священный сюжет. Так каменный блок с изображением Спасителя (дати-

¹ D'Amico R. *Restauri di pitture murali del Trecento bolognese: nuovi contributi per un itinerario gotico* // *Itinerari*, 1986, 4. P. 31–86.

ровано рубежом XIV–XV вв.) включили в кладку стены над триумфальной аркой в новгородской церкви святых Бориса и Глеба, которую возвели в XVI веке². Можно вспомнить и историю бытования образа Спаса Нерукотворного, написанного на стене «над бывшими патриаршими воротами» в Московском Кремле. При перестройке ворот кирпичи кладки упали, но изображение удалось собрать, после чего его перенесли в кремлевский храм Двенадцати апостолов, где оно по-прежнему почиталось³.

2. Вторая причина демонстраций монументальной живописи – желание сохранить ее как произведение, принадлежащее кисти великого мастера. Показательна курьезная история фрагмента «Младенец Христос между дланей Мадонны» (1492–1493, фонд Гуильельмо Джордано, Перуджа, *ил. 3*). Он был частью компози-

ции «Мадонна с Младенцем на троне с папой Александром VI», написанной в Ватиканском дворце над дверью, ведущей из опочивальни Александра VI в гардеробную. На этой композиции Пинтуриккьо в образе Богоматери представил возлюбленную понтифика Джулию Фарнезе, поэтому между 1661 и 1667 годами при Александре VII (Киджи) scandalное произведение уничтожили. Однако из-за высоких достоинств живописи два фрагмента (лик Мадонны и фигуру Младенца) сохранили – они вошли в собрание Киджи.



Ил. 2. Мадонна дель Рикамо. Витале да Болонья. 1330–1340 гг. Музей истории Болоньи, Болонья. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i0nbfvBTZpU> (дата обращения: 10.08.2022)

² Фрагмент был обнаружен и раскрыт от побелки в 1980-е гг. Д.Г. Штендером (см.: Федоренко Т.К. Этические и эстетические проблемы реконструкции фрагментов древнерусской монументальной живописи // Новгород и Новгородская земля: Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2005. Вып. 1. С. 318–327).

³ Рычин Ф.И. Путеводитель по московской святыне. М., 1887.



Ил. 3. Младенец Христос между дланей Мадонны. Фрагмент фрески. Пинтуриккьо, 1492–1493 гг. Фонд Гуильельмо Джордано, Перуджа; Копия фрески. Пьетро Факетти, 1612. Холст, масло. Частное собрание; Прорись композиции Пинтуриккьо «Мадонна с Младенцем и папой Александром IV» с обозначением сохранных фрагментов фрески. Из кн.: Nucciarelli F.I. Pituricchio; il Bambim Gesù delle Mani. Perugino, 2007

Другой пример: между 1708 и 1711 годами по приказу папы Климента XI фрагменты стенописи Мелоццо да Форли (1472–1475, ныне – Пинакотека музеев Ватикана) из предназначенной к разборке апсиды римской базилики Санти-Апостоли были сняты, а центральная часть «Христос, окруженный ангелами» смонтирована на парадной лестнице папской резиденции на Квиринальском холме.

В XIX веке известный литератор и историк Лючиано Скарабелли предлагал для сохранности снять все фрески Корреджо, имеющиеся в Парме⁴.

⁴ Scarabelli L. Alcuni quadri di Michelangelo Gualandi in Bologna. Piacenza, 1843. P. 46. – URL: http://badigit.comune.bologna.it/books/sol/59040_INV.pdf



Ил. 4. Апостолы Иоанн и Иаков Заведеев (?). Фрагмент композиции «Тайная вечеря». Г.И. Семирадский, 1879 г. Музей Москвы, Москва

В отечественной истории можно вспомнить демонтаж, осуществленный в конце 1890-х годов в московском храме Христа Спасителя, где от стены были отделены части исполненной маслом композиции «Тайная вечеря» Г.И. Семирадского (1879, ныне – Музей Москвы, Москва)⁵, начавшей разрушаться от сырости (ил. 4).

3. Еще одной причиной снятия может быть стремление спасти от гибели стенопись, обладающую **исторической ценностью**. Демонтажей, осуществленных по таким причинам за рубежом и в нашей стране, много. Упомянем два снятия, выполненные отечественными специалистами во второй половине XX века.

⁵ Генрих Семирадский / сост. Т.Л. Карпова. М., 2022. С. 117–119.



Ил. 5. Святая Варвара, XII в. Национальный музей Республики Северная Осетия-Алания, Владикавказ;

Александр Семенович Чепурной и Сергей Викторович Филатов снимают фреску «Святая Варвара» в храме Хозита Майрам (Северная Осетия), 1985 г. – Личный архив С.В. Филатова

В 1977 году в церкви Симеона Богоприимца Зверина монастыря в Новгороде была демонтирована «Настенная летопись собора», датированная XIX веком.

В 1985 году экспедиция, организованная С.В. Филатовым (А.С. Чепурной, Ю.В. Миронов, Н.Л. Петрова, А.И. Наумов), в храме Хозита Майрам (Северная Осетия) сняла с пилон южной стены плохо сохранившийся фрагмент росписи XII века, изображающей святую Варвару (ил. 5) (ныне – Национальный музей Республики Северная Осетия-Алания, Владикавказ). Это было необходимо, поскольку здание, стоящее на краю высокогорного Зругского ущелья, подмываемого рекой, постепенно обрушивалось в него.

4. Демонтажи стенописи стимулировал спрос среди коллекционеров на произведения такого рода. Для его удовлетворения фрагменты

монументальной живописи отделяли от архитектурных поверхностей, превращая в станковые картины. История операций, осуществленных с подобной целью, насчитывает более двух тысячелетий и начинается в античности – именно так римляне поступали с ценными росписями из храмов и дворцов завоеванных земель, например, Спарты и Сикиона.

Эту практику вспомнили в Италии в эпоху Возрождения. Античная композиция «Альдобрандинская свадьба» (ныне – Музеи Ватикана), обнаруженная в 1604–1605 годах и демонтированная по инициативе Федерико Цуккари, – известнейший пример снятия стенописи ради помещения ее в собрание.

В XVIII–XIX веках именно спрос на итальянскую монументальную живопись на антикварном рынке привел к широчайшему распространению ее переносов со стен на мобильные основы. В это время появились собиратели, подобные Луиджи Маласпина из Павии или болонцу Микеланджело Гуаланди⁶, которые специализировались на фресковых произведениях, и возникли коллекции такого рода живописи, среди которых «Галерея фресок» в миланской Пинакотеке Брера. В век Просвещения снятые фрески ценили не только за их художественно-историческую уникальность, но и как свидетельства «реставрационного гения» человека, вооруженного последними достижениями науки.

У подобного собирательства была негативная сторона – произведения стенописи, попавшие в частные руки, становились малодоступны для публики, а часто вообще покидали родину, перемещаясь в Англию, Германию, Францию, Испанию. Например, фрески Аннибале Карраччи, Франческо Альбани и Джованни Ланфранко из капеллы Эррера в церкви Сан-Джакомо-дельи-Спаньоли на площади Навона в Риме, снятые в 1833 году Пеллегринио Суччи (ок.1793 – после 1875), оказались в музее Прадо и Национальном музее искусства Каталонии в Барселоне (ил. 6)⁷.

Практика демонтажей получила столь широкое распространение, что уже к концу XVIII века стало ясно, что их надо как-то регулировать, а в 1825 году о «спекулянтах, которые продали бы за границу не только живопись, но даже гвозди Италии»⁸, эмоционально писал граф

⁶ Gualandi M. Pittura a buon fresco attribuita a Prospero Fontana bolognese, dipinta già sul muro nell'antica casa Bolognetti, e trasportata in tela da Alessandro Campagnoni, nel novembre 1839 // *Il Solerte*, 1839, 17. P. 379; Ciancabilla L. Collezioni e collezionisti di affreschi staccati in Romagna ed in Emilia fra Settecento e Ottocento // Ghelfi B., Orsi O. *Collezionismo d'arte in Romagna in Età Moderna*, Atti del convegno – Ravenna, DBC, marzo 2016. Bologna, 2018. P. 265–275.

⁷ Annibale Carracci – Los frescos de la capilla Herrera en Roma (Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Roma, Gallerie nazionali di arte antica – Palazzo Barberini). Madrid, 2022.

⁸ Cicognara L. Del distacco delle pitture a fresco // *Antologia Giornale di Scienze, Lettere e Arti*, 1825, Vol. XVIII, n. 51, Maggio, 1825. P. 1–19. – URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10610690?page=182,183>



Ил. 6. Успение Богоматери. Франческо Альбани, 1604–1604 гг. Национальный музей искусства Каталонии, Барселона. – URL: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/annibale-carracci-the-frescoes-from-the-herrera/260536d3-c1c2-8cb6-0c99-d8d5274123d2> (дата обращения: 15.08.2022)

Франческо Леопольдо Чиконьяра – президент (1808–1826) совета венецианской Академии изящных искусств⁹.

В 1839 году кардинал-камерарий Святого престола уведомил всех специалистов по снятиям стенописи о запрете демонтажей на территории папского государства без специальных разрешений, что, однако, не изменило ситуацию¹⁰. Например, в 1839–1840 годах крупнейший итальянский реставратор Джованни Риццоли (1799–1878) перевел на холст фрески Гверчино из каза Паннини в Ченто и плафонную роспись Гвидо Рени из болонского палаццо Дзани Паллавичини, вскоре оказавшуюся в Англии, а в 1852 году его коллега Алессандро Компаньони (упоминается с 30-х до 70-х годов XIX века) снял и перенес на холст фрески молодого Гвидо Рени из болонского палаццо Публико (ныне – Национальная пинаотека, Болонья).

Демонтажи осуществляли и в Тоскане. В 1850 году на вилле Кардуччи в Леньяйо Джованни Риццоли снял цикл «Знаменитых людей» кисти Андреа дель Кастаньо, обнаруженный под побелкой в 1847 году. Из-за опасения утратить единственный на тот момент образец монументальной живописи этого ренессансного мастера, заинтересовавший английских и немецких коллекционеров, фрески для Королевской галереи приобрел ее директор Лука Бурбон Дель Монте.

С 60-х годов XIX века от демонтажей серьезно страдали росписи вилл Венето. В новообразованной (1861) объединенной Италии виллы, расположенные по берегам Бренты, отнесли к предметам роскоши и обложили высокими налогами, поэтому владельцы начали превращать их в простые загородные дома или сносить, распродавая движимое имущество, в том числе, снятые фрески. Неразвитое законодательство не препятствовало этому. В 1893 году росписи Джованни Баттиста Тьеполо и Джироламо Менгоцци-Колонна из виллы Контарини Пизани деи Леони в Мира были сняты Джузеппе Стеффанони (1841–1902) и проданы в Париж (ныне – Музей Жакмара-Андре)¹¹, причем если демонтажи со стен удались хорошо, то снятия с потолка – с большими потерями красочного слоя. Росписи Джованни Баттиста Тьеполо с виллы Вольпато в Нервеза делла Баталья (Тревизо) попали в берлинские Музей Боде и Галерею искусств¹².

Показательна судьба фресок Боттичелли (1486), снятых в вилле Лемми Торнабуони. Их обнаружили в 1873 году. Хотя в 1879 году Министерство образования Италии ввело правило: демонтировать сте-

⁹ Ibid. P. 12.

¹⁰ Giacomini F. “Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa”: il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi // *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Firenze, 2007. P. 71–97.

¹¹ Gli affreschi nelle ville venete. Venezia, 2010. Vol. I. P. 386–393, n. 102.

¹² Ibid. 2011. Vol. II. P. 50–56, n. 122.

нопись только в случае крайней необходимости, это распоряжение исполнялось далеко не всегда. Фрески Боттичелли были сняты. В декабре 1881 года государство не дало разрешения на их вывоз за рубеж. Их приобрел известный коллекционер Стефано Бардини, который вскоре перепродал их члену банкирской семьи Шарлю Эфрусси, после чего в марте 1882 года они оказались в Лувре.

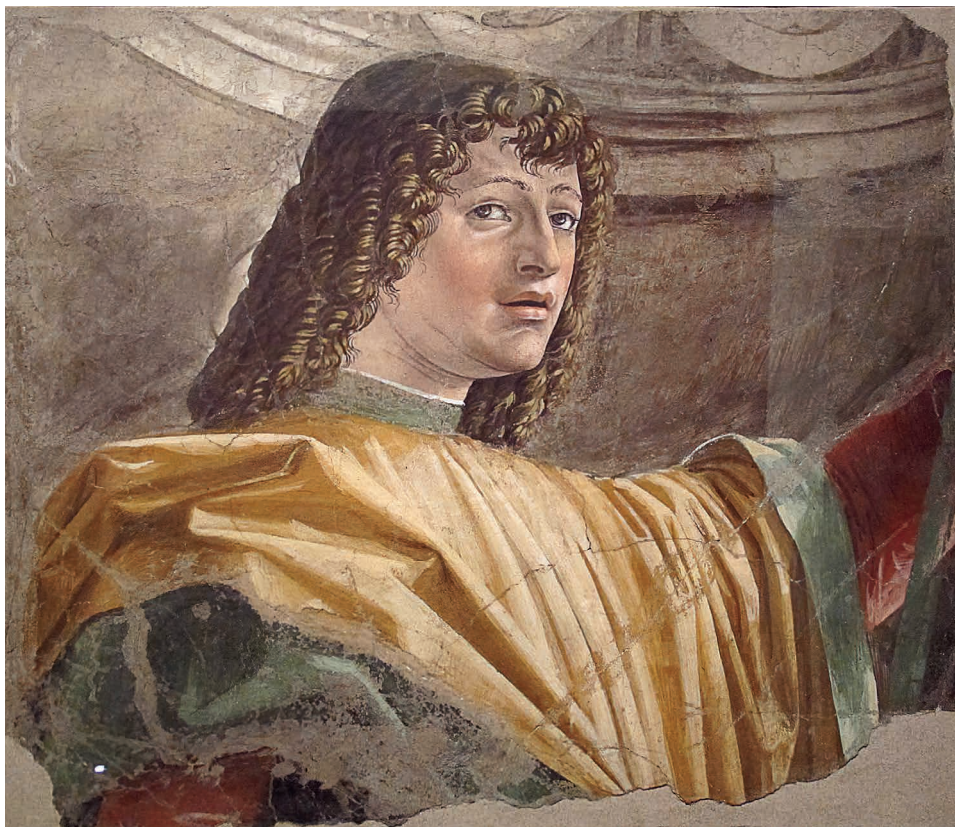
Парадоксально, но иногда именно спрос на антикварном рынке стимулировал демонтажи хорошо сохранившейся и прочно держащейся на стенах живописи... по заказу государственных институций. Здесь уместно вспомнить почти детективную историю, произошедшую в начале XX века в Каталонии. Интерес к средневековому искусству, связанный с возрождением национальной культуры и самобытности, проснулся у каталонцев в начале XX века. В 1907 году новообразованный Институт каталонских исследований, созданный для изучения и сохранения национального художественного наследия, организовал экспедицию в отдаленные районы Альта-Рибаторса и Валь д'Аран, которая открыла циклы романской настенной живописи. Росписи были опубликованы¹³. В 1915 году стало известно об интересе к этим фрескам среди американских коллекционеров, а в 1919-м при повторном посещении церкви Санта-Мария-де-Мур выяснилось, что росписи апсиды... исчезли. Оказалось, что торговец древностями Игнасио Поллак, агент коллекционера Луиса Пландиура-и-Поу (1882–1956), уплатил приходскому священнику 7500 песет и летом 1919 года пригласил известного итальянского специалиста по демонтажам фресок Франко Стеффанони (1870–1942), который и снял средневековую роспись, перекупленную Пландиурой-и-Поу за 100 000 песет и попавшую в Музей изящных искусств Бостона (США). Власти Каталонии не могли препятствовать сделке – она не нарушала законодательства тех лет. Разгорелась дискуссия, что лучше: оставить стенопись на месте или снять ее? Архитектор и историк искусства Хосеп Пуч-и-Кадафалк предлагал не трогать фресок и оказать приходам помощь в их сохранении, но был переубежден первым директором Каталонского музея искусства Хоакимом Фольч-и-Торресом, ратовавшим за демонтаж стенописи и включение ее в музейное собрание. В результате было принято единственно возможное на тот момент решение: с Франко Стеффанони и его помощниками заключили контракт на дальнейшее снятие росписей, но уже не для частных клиентов, а для барселонского музея (ил. 7). В кампанию снятий, осуществлявшихся по выбору музейных специалистов, попали храмы Сан-Кирзе-де-Педрет, Сан-Климен-де-Тауль, Санта-Мария-де-Тауль, Санта-Мария-де-Бохи, Санта-Мария-д'Анеу, Сан-Пере-дел-Бургал, Сан-Мигель-де-Сео-д'Уржелль (позднее Сан-Пере), Санта-Мария в Жинестарре, Сан-Пере-и-Сан-Пау в Эстерри-де-Кардос, Санта-Эулалия в Эстаоне. Знаменательно изменение списка в 1921 году. Вместо стенописи из храма Сан-Мигель-де-Энголастерс демон-

¹³ Les pintures murals catalanes. Barcelona, 1907.



Ил. 7. Артуро Чивидини (в белой рубашке) закатывает с помощью Артуро Далмати (в шляпе) один из фрагментов снятой росписи из церкви Санта-Мария-де-Тауль. Каталония, 1922 г. – URL: <https://patrimoni.gencat.cat/es/historias/la-gran-paradoja-del-romanico-catalan> (дата обращения: 10.08.2022)

тировали декорацию церкви Сан-Пере-дел-Бургал. Причиной было подержанное епископом нежелание приходского священника продавать фрески. Скорее всего, они уже были проданы другому поставщику Луиса Пландиуры-и-Поу – Хоану Мирамбелю. Демонтажи, размах которых был беспрецедентен, встречали препятствия со стороны местных жителей и священства. Например, в феврале 1920 года Стеффанони возвратился в Барселону без фресок, снятых в церкви Сан-Хуан-де-Бохи, которые ему пришлось упаковать и сдать на хранение на месте – приходский священник не доверял итальянцу и не позволил забрать их. Жители Тауля, уже видевшие опустошение церквей Санта-Мария и Сан-Климен, препятствовали работам, пока в январе 1920 года не вмешался губернатор Лериды, указавший, что живопись предназначена для музея Барселоны, который в итоге стал обладателем одной из лучших европейских коллекций романского и средневекового искусства.



Ил. 8. Мужчина с алебардой. Донато Браманте, 1486–1487 гг. Пинакотекa Брера, Милан. – URL: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/4669/> (дата обращения: 10.08.2022)

5. Еще одной причиной снятий стенописи, ныне вызывающей удивление, было желание исследовать ее.

Если в XIX веке бум демонтажей вызвали запросы частных коллекционеров, то в XX-м снятий (причем в значительно большем объеме) просили историки искусства и музеи. Первые были заинтересованы в исследовании синопий тех живописцев, от которых не сохранилось или сохранилось очень мало графического наследия; вторые – в размещении в экспозициях шедевров, ранее недоступных ни специалистам, ни публике.

В 1901–1903 годах крупнейший европейский мастер демонтажей Франко Стеффанони снял для Пинакотекы Брера фрески Донато Браманте из миланского палаццо Висконти-Панигарола (ил. 8). Директор Пинакотекы Корrado Риччи – заказчик этой операции – мотивировал

ее необходимость тем, что отсутствие в музее фресок этого важнейшего мастера делает собрание неполным. Вторым аргументом была труднодоступность росписей, находящихся в частном владении. Этот взгляд был полностью поддержан ведущими историками искусства и архитекторами – Камилло Бойто, Газтано Моретти, Лукой Бельтрами, Франческо Малагуцци Валери – и даже «королем реставраторов» Луиджи Кавенаги.

Позднее, после Второй мировой войны созрело убеждение, разделяемое подавляющим большинством реставраторов и искусствоведов (Роберто Лонги, Чезаре Бранди, Рануччо Бьянки Бандинелли, Лионелло Вентури, Уго Прокаччи), что демонтаж – единственный способ сохранения стенописи (особенно той, которая находится на открытом воздухе), что к нему следует прибегать даже превентивно. Под впечатлением от гибели таких шедевров, как пострадавшие в пожаре пизанского Кампосанто фрески Бонамико Буффальмакко; разрушенные росписи Андреа Мантеньи в капелле Оветари падуанской церкви дельи-Эремитани; поврежденные декорации Джованни Баттисты и Джандоменико Тьеполо на вилле Вальмарана-аи-Нани в Виченце, родилась мысль, что единственный способ предотвратить подобные катастрофы при очередном военном конфликте – перевести настенную живопись на мобильные основания, которые позволят транспортировать ее в безопасные хранилища так, как с 1940 года укрывали станковые произведения. Кроме того, распространилось мнение, что материалы фресок достигли максимальной степени физико-химического износа. Но к задачам сохранения монументальной живописи, пусть и решаемым столь своеобразным способом, присоединялись и другие мотивы.

Уже в 1934 году Роберто Лонги настаивал на демонтаже росписи Витале да Болонья и других мастеров болонской школы, украшавших маленькую церковь в Меццаратте. Снятия требовали и плохое состояние сохранности фресок, и желание крупнейшего историка искусства подробно изучить их. Этот замысел был осуществлен к выставке, посвященной живописи болонского треченто (1950)¹⁴, для которой реставратор Артуро Раффальдини (1899–1962) снял главный экспонат – композицию «Поклонение волхвов», а также сцену «Крещение Христа» и «Мадонну с Младенцем». Основная идея этой выставки – последовательно изучать творчество мастера не только картина за картиной, но и фреска за фреской – получила продолжение в 50-х годах XX века. Для выставки «Четыре маэстро Раннего Возрождения: Доменико Венециано, Андреа дель Кастаньо, Паоло Учелло, Пьеро делла Франческа»¹⁵ (1954) в Сан-Сеполькро была снята фреска Пьеро делла Франческа «Святой

¹⁴ Longhi R. Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento. Bologna, 1950.

¹⁵ Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento. (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile – 12 luglio 1954). Firenze, 1954.

Людовик Французский», а в трапезной флорентинского монастыря Сант-Аполлония – «Тайная вечеря» Андреа дель Кастаньо. Демонтаж композиции Андреа дель Кастаньо методом дистакко (о нем см. Главу II, раздел 3) и реставрация 1951–1953 годов осуществлены Леонетто Тинтори (1908–2000).

Впечатление от двух «Выставок демонтированных фресок» (1957, 1958)¹⁶, показавших публике последние работы видных итальянских специалистов (Дино Дини, Амедео и Чезаре Бенини, Леонетто Тинтори, Джузеппе Рози), осуществленные как ради сохранения, так и для изучения этих произведений и техники их исполнения, для их атрибуции, было столь велико, что возникла мысль создать музей фресок. Это казалось тем более естественным, что путь демонтированной стенописи был преимущественно в музей и лишь изредка – на изначальное место. В 1959 году прошла третья выставка снятых фресок¹⁷, на которой был показан живописный цикл Лоренцо и Якопо Салимбени из собора Санта-Мария-делле-Пьеве городка Сан-Северино, демонтированный по заказу Главного управления культурного наследия области Марке. Во флорентинской Бадии в 1958 году был обнаружен фрагмент сцены «Иоаким среди пастухов» (1315–1325, Джотто, ныне – Галерея Академии, Флоренция) (ил. 9), который демонтировали методом страппо (о методе см. Главу II, раздел 2) по заданию Главного управления культурного наследия Флоренции. Популярность снятий нарастала. Вплоть до 1970-х годов любая значительная выставка становилась поводом для новых демонстраций, показывая, как давно существует эта практика, насколько она усовершенствовалась со временем и какие блестящие перспективы имеет.

Итогом реставрации фресок пизанского Кампосанто, начавшейся сразу после Второй мировой войны, стала выставка синопий (1960)¹⁸. Отдельные попытки спасти такие памятники предпринимались уже в XIX – начале XX века. Три «Выставки снятых фресок» (1957, 1958, 1959) привлекли внимание к синопиям, раскрывавшим метод работы крупнейших художников. Но экспозиция в Кампосанто стала подлинным открытием. С нее началась так называемая эпоха «охоты за синопиями»¹⁹, которые стали объектом временных выставок и постоянных экспозиций. В конце 1950-х годов реставратор Отторино Нонфармале (1931–2020) снял последние сцены из церкви в Меццаратте в надежде обнаружить под ними синопии Якопо ди Паоло, Симоне деи Крочефисси, Якопо Аванци и сформировать из них отдельную экспозицию²⁰. Большое количе-

¹⁶ Mostra di affreschi staccato / a cura di U. Baldini, L. Berti. Firenze, 1957; II Mostra di affreschi staccati. Firenze, 1958.

¹⁷ III Mostra di affreschi staccati: aggiunte al catalogo della II Mostra del 1958. Firenze, 1959.

¹⁸ Camposanto Monumentale di Pisa: affreschi e sinope. Pisa, 1960.

¹⁹ Ciancabilla L. Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento // Volpe A. Mezzaratta: Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese. Bologna, 2005. P. 148, n. 48.

²⁰ Ibid. P. 144.



Ил. 9. Фрагмент фрески «Иоаким среди пастухов». Джотто, 1315–1325 гг. Галерея Академии, Флоренция. – URL: <https://www.arte.it/foto/itinerari-del-duecento-e-del-trecento-nel-patrimonio-artistico-delle-marche-169/11#> (дата обращения 15.08.2022)

ство шедевров было открыто в Тоскане, а затем в остальной Италии. В этот период в Вероне были найдены синопии Альтичьеро (ил. 10); в Верхней базилике в Ассизи – синопии Якопо Торрити, в том числе, обнаруженный под «Сотворением Адама» «Лик Спасителя» (ныне – Музей сокровищ базилики Сан-Франческо, Ассизи), снятый между 1956–1958 годами специалистами римского Центрального института реставрации (ICR) во время большой реставрационной компании в этом храме, в которой участвовали такие крупные мастера, как Паоло Мора и Джованни Урбани (ил. 11).



Ил. 10. Фрагмент синопии с различными зарисовками, обнаруженный под композицией «Коронование Богоматери». Альтикьеро да Дзевиио и мастерская, 1385. Музей Кастельвеккьо, Верона. – Из кн.: *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra* (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. I. P. 237

В монографии, посвященной Андреа Мантенье, было опубликовано снятое в 1961 году в мантуанской церкви Сант-Андреа «Положение во гроб» Корреджо (около 1510–1511) и синопия этой композиции (ныне фреска и синопия хранятся в мантуанском Музее диоцеза). В 1961 году увидел свет монументальный труд Уго Прокаччи «Синопии и фрески»²¹. Открытые синопии привели к переосмыслению наследия отдельных живописцев и целых художественных эпох.

Демонтажи стенописи еще более распространились после наводнения во Флоренции в 1966 году. Фрески снимали тысячами квадратных метров, заполнив ими хранилища²². В 1968–1971 годах в Нью-Йорке, Амстердаме, Лондоне, Стокгольме, Брюсселе, Мюнхене, Копенгагене, Лугано, Париже и Милане прошла выставка «Великая эпоха фрески.

²¹ Procacci U. Sinopie e affreschi. Milano, 1961.

²² Paolucci A. Il Laboratorio del Restauro a Firenze. Torino, 1986. P. 139.



Ил. 11. Синопия «Пантократор». Якопо Торрити, ок. 1250 г. Музей сокровищ базилики Сан-Франческо, Ассизи. – URL: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jacopo-Torriti/760156/Salvator-Mundi-Salvador-do-Mundo,-um-1290.html> (дата обращения: 17.08.2022)

От Джотто до Понтормо: экспозиция настенной живописи и монументального рисунка»²³, на которой с огромным успехом были показаны результаты работы флорентинских специалистов демонтажей за последние 20 лет. Но именно после этой выставки отношение к отделению монументальной живописи от стен стало меняться. Если в указе Министерства образования Италии от 6 апреля 1972 года говорилось, что при необходимости демонтировать стенопись следует отдавать предпочтение методу страппо, так как он освобождает живопись от разрушившегося штукатурного слоя и позволяет открыть синопии²⁴, то к концу 1970-х годов тесное сотрудничество реставраторов и ученых привело к рождению совершенно нового взгляда на проблему.

Здесь представляется уместным сделать небольшое отступление. За время своего существования разные техники отделения монументально-декоративной живописи от архитектурных поверхностей совершенствовались, но происходило это в обстановке строгой секретности. Специалисты по демонтажам стенописи считались профессиональной элитой. Например, инспектор болонской Пинакотекы Гаэтано Джордани (1800–1873) прямо трактовал операцию снятия как вершину мастерства реставратора. Крупные кампании демонтажей были предметом гордости их исполнителей. Неслучайно когда в 1926 году в Италии стало известно о впечатляющих по размаху каталонских снятиях, один из их исполнителей – Артуро Чивидини (1892–1976) – амбициозно приписал эту работу себе²⁵.

Однако даже среди известнейших мастеров существовала конкуренция. Приведем несколько примеров. В 1864 году Антонио Дзанки (1826–1883), запросив существенно меньший гонорар (732 лиры), чем Алессандро Компаньони (2400 лир), получил от болонских властей заказ: снять в предназначенном к сносу палаццо Монтекальви плафонную фреску «Падение Фаэтона» (1605–1606, Людовико Карраччи, ныне – муниципальная библиотека Архигимназии, Болонья)²⁶. В 1877 году тот же Дзанки, оттеснив известнейших специалистов Джованни Риццоли и Филиппо Фискали, снял

²³ The great age of fresco: Giotto to Pontormo; an exhibition of mural paintings and monumental drawings at the Metropolitan Museum of Art, September 28 – November 19, 1968. Florence, 1968.

²⁴ Notiziario. Carta di restauro // Bollettino d'arte, 1972, 5 (2). P. 128. – URL: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1972&id_immagine=687787&id_periodico=3905&id_testata=4

²⁵ Giannini C. Arturo Cividini, un estrattista-restaurador a Catalunya // La Princesa Sàvia. Les Pintures de Santa Caterina de La Seu d'Urgell. Barcelona, 2009. P. 73. – URL: https://www.academia.edu/31048077/Arturo_Cividini_un_estrattista_restaurador_a_Catalunya_MNAC_2009_pdf

²⁶ Gandolfi G. Ludovico Carracci // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 196–197.

в болонской церкви Сан-Сеполькро фрески «Избиение младенцев» (около 1250–1260, Марко ди Берлингiero да Лукка) и «Святой Петроний с житием и сцены жития святого Стефана» (между 1425 и 1449, Микеле ди Маттео). В 1891 году в Вероне отдали предпочтение Антонио Бертолли – именно он, а не Джузеппе Стеффанони, жаждавший этого заказа, демонтировал знаменитую роспись Пизанелло «Святой Георгий и принцесса» (1436–1438) в церкви Сант-Анастасия.

Не удивительно, что в таких обстоятельствах секреты ремесла оберегали очень тщательно. На них зиждились и признание, и заработок. Артуро Чивидини, начинавший свой профессиональный путь в мастерской Франко Стеффанони, свидетельствовал: «Вы спрашиваете меня, с каким лицом Стеффанони выслушал просьбу научить меня технике страппо? <...> он ничему меня не научил, говоря «дорогой друг» и постоянно пожимая мне руку, он препятствовал мне во всем, пока они проводили операцию, но я очень рад сказать вам, что я знаю все, абсолютно все, <...> у меня есть образцы тканей, я зарисовал инструменты, я знаю ингредиенты, в общем, я освоил процедуру. <...> В первый раз, когда я увидел это, я шпионил – я вышел, простите, когда они спали, <...> взял и проверил образцы»²⁷.

Когда при демонтажах фресок в каталонской церкви Сан-Климен в 1922 году разрешили присутствовать фотографу Адольфу Масу, он зафиксировал условия работы (шаткие леса, отсутствие средств индивидуальной защиты – шлемов, перчаток, ремней безопасности) и ее этапы (предварительный осмотр, снятие фресок со стены, накатывание на валы), но не наклеивание ткани на стенопись. Лишь на одном снимке в кадр попала емкость, вероятно, содержащая клей (ил. 12). Франко Стеффанони и его помощники не желали делиться знаниями. Артуро Чивидини, прошедший путь от «соскребавшего» побелку до отвечающего за демонтаж (современник писал: «[Франко Стеффанони] – это тот, кто приехал в Каталонию, чтобы снять романские фрески в наших скромных пиренейских церквях. <...> после возвращения Стеффанони в Италию, его место занял ученик этой школы, сегодня настоящий мастер в своем искусстве, Артуро Чивидини»²⁸), надолго остался в Каталонии, занимая все более видные должности, однако неизменно уклонялся от попыток барселонского музея ввести его в штат для организации мастерской, где он преподавал бы свое искусство. Музей был вынужден отправить своего реставратора Манеля Грау на обучение в миланскую мастерскую Мауро Пелличчолли, которая до-

²⁷ Dols Gallardo M. El restaurador Arturo Cividini en la campanya d'arrencaments de les pintures murals romàniques dels Pirineus (1919–1923) // UNICUM. 2017, n. 16. P. 104. – URL: // raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/332759

²⁸ Folch i Torres J. Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella. I. Com s'han arrencat els frescos romànics // Gaset de les Arts, 1924, I, n. 4. P. 2.



Ил. 12. Эмили Гандиа (в центре) наблюдает за работой Артуро Чивидини в церкви Санта-Мария-де-Тауль, Каталония, 1922 г. – URL: <https://patrimoni.gencat.cat/es/historias/la-gran-paradoja-del-romanico-catalan> (дата обращения: 15.08.2022)

казывала явное превосходство итальянских методов демонтажей, особенно страппо, в первой половине XX века.

Не удивительно, что публикации о снятиях монументальной живописи, начавшие появляться в XIX веке, долгое время не содержали конкретных сведений о самой процедуре отделения произведения от стены. В 1825 году Франческо Леопольдо Чиконьяра (1767–1834) опубликовал статью о демонтажах фресок, коснувшись истории этой операции, отметив ее основные этапы, упомянув некоторые материалы и наиболее известных исполнителей²⁹. Однако в его публикации нет ни рецептов, ни методик. В 1840 году Джузеппе Дзени (1787–1845) издал книгу о демонтажах фресок³⁰, которыми успешно занимался, но собствен-

²⁹ *Cicognara L.* Del distacco delle pitture a fresco. P. 1–19.

³⁰ *Zeni G.* Sul distacco delle pitture a fresco. Padova, 1840.

ных секретов работы не раскрыл. Художник и реставратор Карло Руспи (1798–1863), отделивший от стен в 1820–1840 годах методом дистакко росписи этрусских гробниц, написал брошюру (опубликована в 1864 году) «Метод отделения фресок от стен и возврата их на полотно», в которой кратко описал лишь последовательность операций при демонтаже стенописи вместе с массивом кладки (о нем см. Главу II, раздел 1)³¹.

Впервые методики демонтажей монументальных росписей описал граф Джованни Секко Суардо (1798–1873), близко знакомый с такими видными специалистами по снятиям, как миланец Луиджи Кавенаги, бергамцы Бартоло и Джузеппе Фумагалли, брешианец Бернардо Галлициоли, болонец Джузеппе Гуидзарди. В середине XIX века сам Секко Суардо создал мастерскую, в которой экспериментировал, совершенствуя искусство снятий. Благодаря ему около 1860 года в центре Бергамо с древнего здания, предназначенного к сносу, был демонтирован методом страппо и переведен на холст рыцарский цикл (из него происходит сцена «Рыцарь спасает девушку из колодца», середина – третья четверть XIV века, мастер «Поклонения волхвов», ныне – частное собрание³²). В 1864 году Секко Суардо прочел серию лекций по реставрации, в том числе, о снятиях фресок, во флорентинской Академии изящных искусств. Среди его слушателей было много флорентинцев (Улисс Форни, Этторе Франки, Пьетро Пеццати, Джузеппе Танальи, Оресте Камби, Пьетро Гори), а также палермитанец Франческо Падовани, Серапионе Коломбини из Пармы, Эудженио Буччинелли из Турина, Антонио Дзанки из Бергамо, неаполитанцы Густаво Манчинелли и Раффаэлло Танкреди. В Тоскане в это время на новый метод страппо смотрели с опаской, поэтому он был продемонстрирован слушателям на практике, правда, не всегда успешно, как это случилось с фреской Аньоло Бронзино «Экстаз святого Бенедикта» из Кьостро дельи Аранчи флорентинской Бадии. Через два года Секко Суардо опубликовал фундаментальный для теории и практики демонтажей труд³³, многократно переиздававшийся (1894, 1918, 1927, 1979, 1988, 1993). При его подготовке граф основывался на изучении источников и практических наблюдениях, собрать которые было непросто из-за закрытости реставраторов (его консультировал Джузеппе Фумагалли, унаследовавший от отца активно работавшую мастерскую). Секко Суардо описал и собственную систему страппо, и перевод стенописи на холст.

³¹ Ruspi C. Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele. Roma, 1864.

³² Latini E. Maestro dell'Adorazione dei magi // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo (Milano), 2014, Vol. I, P. 194, n. 56.

³³ Secco Suardo G. Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti. Milano, 1866.

Целью своей публикации он считал сохранение живописи, поскольку «в эпоху, в которую мы живем, день ото дня растет необходимость спасти от разрушения с помощью перевода (со стены. – Ю.И., С.Ф.) большое количество фресок, написанных лучшими мастерами кисти». Второй целью публикации была защита живописи от неумелых вмешательств. Секко Суардо указывал на необходимость обучения коллег-реставраторов, которые не вызывали его доверия («к сожалению, есть много людей, которые, желая практиковать это искусство, никем не направляемые портят столько живописи, сколько попало в их руки»), подчеркивал важность правильного выбора того или иного способа демонтажа в каждом конкретном случае, настаивал на отказе от работы в традициях боттеги, без научной базы, и призывал коллег «быть порядочными даже ценой жертв». Рядом с ним сформировались два ведущих специалиста в этой области – Антонио Дзанки и Джузеппе Стеффанони. Последний создал мастерскую, действовавшую несколько поколений.

В один год с публикацией Секко Суардо увидел свет «Учебник художника-реставратора» Улисса Форни³⁴ – первая попытка превратить реставратора в современного независимого профессионала, принципиально отличного от распространенного в XVIII веке художника-реставратора-фальсификатора.

Время показало, насколько необходимы такие руководства. Например, когда в 1883 году в Тревизо в церкви Санта-Маргарита были обнаружены забеленные сцены «Жития святой Урсулы» кисти Томмазо да Модена (1360–1366), скульптору Антонио Карлини и декоратору Джироламо Боттеру поручили запечатлеть их в акварелях, а затем демонтировать, так как храм предполагали снести. Демонтировать нужно было спешно, а исполнители не имели опыта. Вначале они обратились к учебнику Секко Суардо, желая применить метод страппо. Пробы оказались неудачны. Тогда, опираясь на публикацию Улисса Форни, они применили метод дистакко, который удался. В результате 75 м² стенописи были сняты целыми композициями, без разрезания на фрагменты³⁵ (ил. 13).

Сведения о технике снятий собирали и в начале XX века. В 1921 году при работах в церкви Сан-Мигель-де-Сео-д'Уржел по договоренности между каталонскими заказчиками и итальянскими реставраторами, демонтировавшими стенопись, методы работы приезжих специалистов изучил Эмили Гандия-и-Ортега, написавший иллюстрированный текст (сохранился частично) с описанием процедур и инструментов.

³⁴ *Forni U. Manuale del pittore restauratore. Firenze, 1866.*

³⁵ *Bigolin A. L'intervento di restauro // Orsola svelata: il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena / a cura di M.E. Gerhardinger, E. Lippi. Vicenza, 2009. P. 59.*



Ил. 13. Цикл жития св. Урсулы. Томмазо да Модена, 1360–1366 гг. Музей церкви Санта-Катерина – Городской музей им. Луиджи Байло, Тревизо. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cHuSHLNv1b4> (дата обращения: 17.08.2022)

И все же демонтажи стенописи становились научной, высококвалифицированной операцией медленно. Ими занимались не только художники и реставраторы, но и знакомые с химией и физикой любители-дилетанты, экспериментировавшие в этой занимательной области. Граф Филиппо Бальби (известен в 1775–1819 гг.), интересовавшийся химией и механикой, в 1816–1817 годах принял участие в снятии 156 фрагментов фресок Паоло Веронезе (1551) в предназначенной к сносу вилле Соранцо в Тревилле близ городка Кастельфранко-Венето. Бальби использовал свои знания химии и механики, опирался на методы Антонио Контри, усовершенствованные Пьетро Пальмароли (о них см. ниже) и им самим. Ему удалось целиком демонтировать крупные фрагменты. Некоторые фрески были подарены городскому собору Кастельфранко, но большая часть оказалась рассеянной по итальянским и европейским частным и государственным коллекциям.

Другой дилетант – фармацевт Джузеппе Дзени, обучавшийся в падуанском университете, заинтересовался демонтажами и был так

a)



b)



c)



Ил. 14. а) Рыцарский цикл; б) Рыцарский цикл, синопия; с) Фрагмент синопии рыцарского цикла. Пизанелло, 1430–1433. *Палаццо Дукале, Мантуя*. – Из кн.: *L'Occaso* S. Museo di palazzo Ducale di Mantova. Mantova, 2011. P. 452, tav. XII-31; P. 453, XIII; P. 454, tav. XIV-33; *Pisanello il tumulto del mondo* (Mantova, Palazzo Ducale, 7 ottobre 2022 – 8 gennaio 2023), cat. della mostra a cura di S. L'Occaso. Milano, 2022

успешен в них, что в 1818 году получил от городских властей Падуи серебряную медаль за успешные снятия фресок, осуществленные с применением химии. Среди его работ в Падуе – несколько фресок Гуариенто из церкви Сант-Агостино; части композиции «Мученичество святого Себастьяна» (мастер круга Мантеньи, ораторий Санти-Марко-э-Себастьяно); росписи Парентино из кьостро бенедектинского аббатства Санта-Джустина, вскоре попавшие на антикварный рынок. В Вероне в 1835 году он снял «Мадонну с Младенцем» кисти Паоло Фаринати, помещавшуюся над входом в церковь Капуцинов. Дзени тянулся к научному сообществу и хотел легализовать свою деятельность, поэтому подарил одну из снятых им фресок падуанскому университету.

Брешианский художник Джамбаттиста Спери (1787–1844), который известен переносом на холст фресок кисти Джироламо ди Романо (Романино), украшавших палаццо Орсини в Кьеди, и тем, что применял при демонтажах некие маслянистые составы (со временем они сделали фрески похожими на живопись маслом), также подарил Академии наук, литературы и искусств родного города фреску «Два путто» кисти местного мастера Латтанцио Гамбара, снятую им в 1834 году в каза Кривелли.

В мастерской Спери учился Бернардо Галлициоли (1796–1867), которого Секко Суардо высоко ценил за то, что при снятиях он исповедовал фундаментальный принцип: заклеивать живопись на водорастворимый клей, но монтировать ее на новую основу с помощью водонерастворимого клея. Галлициоли в 1844 году снял обширный цикл кисти Флориано Феррамолы в палаццо Боргондио-Калини в Брешии (ныне – пинакотека Тозио Мартиненго, Брешия; музей Виктории и Альберта, Лондон; частное собрание, Рим). За снятых в 1853–1855 годах «Пророков» кисти Алессандро Бонвичино (Моретто) из палаццо Мартиненго Чезареско Новарино в Брешии он получил на Первой национальной художественно-промышленной выставке во Флоренции (1861) премию Секции химии в номинации «Специальные процессы». Эту премию он разделил с Джованни Риццоли, которого отметили за снятия 142 фрагментов фресок Гверчино в каза Паннини (Ченто). Риццоли, которому довелось демонтировать произведения прослав-

ленных мастеров – Андреа дель Кастаньо, Паоло Учелло, Доменико Венециано, Перуджино – известен отказом от покрытия снятых фресок составами, содержащими лаки, и применением разведенного в воде меда или яичных белков для «оживления» цвета стенописи³⁶. Эти примеры доказывают, что усилия реставраторов и ученых в течение трех веков были направлены на совершенствование техники демонтажей, улучшение клеев, подбор новых основ для снятой стенописи. Лишь к 70-м годам XX века цель усилий радикально изменилась. К этому моменту наука предложила консерваторам методы, позволявшие осуществлять более специфические вмешательства, эффективно укреплять монументальную живопись *in loco*, контролировать физико-химические процессы реставрации. В результате изменились и практика, и взгляды на оправданность демонтажа.

Снятия монументально-декоративной живописи начали терять очарование. Их не отвергли, но заметили их негативные стороны. Было снято слишком много. В некоторых случаях это было необходимо, но часто операции проводили слишком спешно как с точки зрения исполнения, так и с точки зрения взвешенности доводов «за» и «против» столь радикального вмешательства. После размышлений о том, что выбрать: уже известный путь демонтажей (в этом случае следовало снять такие шедевры, как «Историю святого Креста» Пьеро делла Франческа в церкви Сан-Франческо в Ареццо, фрески Джотто во флорентинской базилике Санта-Кроче и Лоренцетти в сиенском палаццо Пубблико) или изменение концепции, возобладало решение об изменении концепции. Демонтажи стали расценивать не как инструмент изучения стенописи и ее превентивного сохранения, а исключительно как противоаварийное, экстремальное мероприятие. Таким оно было после разрушительных землетрясений в Тускании (1971) и Фриули (1976), когда пришлось срочно снимать сотни квадратных метров монументальной живописи. Но общее направление реставрационных усилий изменилось. На выставке «Флоренция реставрирует» (1972) 22 зала были посвящены снятиям³⁷. Зрители увидели их проиллюстрированную историю, оценили, что великая эпоха демонтажей спасла многие произведения, но также осознали, что снятия вошли в конфликт с теорией и методологией как современной реставрации, так и (в еще большей степени) будущей.

И все же от снятий монументально-декоративной живописи отказывались медленно. Поэтому в 1965–1972 годах были освобождены от позднейших записей (фриз с портретами членов семьи Гонзага, созданный

³⁶ Roversi L. Andrea di Bartolo di Simone, detto Andrea del Castagno // L'incanto dell'affresco. Vol. I. P. 182, n. 52.

³⁷ Firenze restaura: il Laboratorio nel suo quarantennio; mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie / a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto. Firenze, 1972.

в XVIII веке) 53 м² живописных сцен и снят (с установкой на сотовые панели) 71 м² синопий рыцарского цикла (около 1430–1433) Пизанелло в мантуанском палаццо Дукале, что открыло миру этого мастера (ил. 14). Недостатка в снятиях не было и в начале 1980-х годов. Например, в 1984–1985 годах в палаццо Фава в Болонье Отторино Нонфармале демонтировал фрески (1585–1587) кисти Людовико и Аннибале Карраччи.

Ныне демонтажи редки, однако эта операция не полностью исчезла из практики реставраторов.

Виды демонтажей стенописи

Существуют три основных техники снятия монументальной живописи: демонтаж вместе с массивом стены, демонтаж лишь красочного слоя (страппо / *strappo*) и демонтаж красочного слоя со штукатурным грунтом (дистакко / *distacco*).

1. Демонтаж стенописи вместе с массивом кладки

Наиболее древняя техника демонтажа – СНЯТИЕ ВМЕСТЕ С МАССИВОМ СТЕНЫ. Она предполагает спиливание красочного слоя вместе со штукатуркой и частью кладки (или с изъятием полных блоков/кирпичей)³⁸. Очевидно, что фрагменты, демонтированные таким способом, получают достаточно массивными. Примерами могут служить вышеупомянутая «Мадонна с Младенцем» из пизанского музея Сан-Маттео, толщина блока которой более 32 см, или фрагмент «Тезей-освободитель» из Геркуланума (60–79 гг. н. э., ныне – Национальный археологический музей, Неаполь), демонтированный в 1739 году, толщина которого составляет 37 см.

Снятия с массивом кладки были известны уже в Древнем Риме. О них пишет Витрувий: «В Лакедемонне из некоторых стен, путем выпиливания кирпичей была выломана даже живопись, которая была вставлена затем в деревянные рамы и отправлена на Комиций»³⁹. При раскопках в Помпеях открыли фрески в деревянных рамах, перемещенные с оригинальных стен⁴⁰.

В эпоху Возрождения, ознаменованную интересом к текстам античных авторов, такая техника демонтажей вновь была взята на вооружение. Джорджо Вазари схематично описал этот метод: «Во Флоренции, в церкви Онъисанти, он (Доменико Гирландайо. – Ю.И., С.Ф.), соревнуясь с Сандро Боттичелли, написал фреской св. Иеронима, того, что ныне возле двери, ведущей к хору <...>. По случаю переноса монахами хора на другое место, фреска эта, так же как и фреска Сандро Боттичелли, была перевязана железными полосами и перенесена без повреждений на середину церкви в те самые дни, когда жизнеописания эти печатались во второй раз (в 1564 году. – Ю.И., С.Ф.)»⁴¹ (ил. 15).

³⁸ Mora P. e L., Philippot P. La conservazione delle pitture murali. Milano, 1999. – URL: www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/1999_mora_pitture_murali_ita_71682_light.pdf

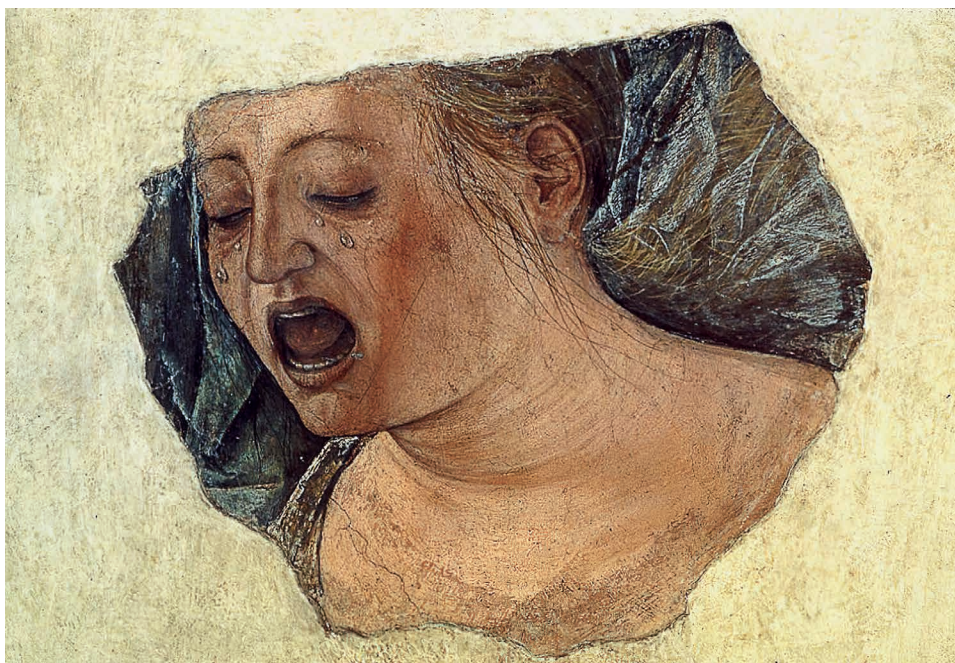
³⁹ Витрувий. Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского. М., 1936. Кн. II. Гл. VIII. С. 52.

⁴⁰ Maiuri A. Picturae Ligneis Formis Inclusae. Note sulla tecnica della Pittura Campana // Accademia dei Lincei, fase. 7–10, Adunanza del 15/2/1940, XVIII. P. 138–160.

⁴¹ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. А.Г. Габричевского и А.И. Бенедиктова. М., 2008. – URL: https://royallib.com/read/dgordgo_vazari/gizneopisaniya_naibol



Ил. 15. Святой Иероним в келье. Доменико Гирландайо, ок. 1480 г. Церковь Оньиссанти, Флоренция. – URL: <https://www.artesvelata.it/ghirlandaio/> (дата обращения: 17.08.2022)



Ил. 16. Рыдающая Мария Магдалина. Фрагмент росписи. Эрколе Роберти, 1478–1486 гг. Национальная пинакотекка. Болонья. – URL: <https://restaurars.altervista.org/wp-content/uploads/2015/02/05-Ercole-de-Robertim-1170x802.jpg> (дата обращения: 15.08.2022)

С XVI века демонтировали небольшие по площади фрагменты. Таков «Лик Спасителя» (Фра Анджелико, 1446, Национальный музей Палаццо Венеция, Рим) – часть исполненной для папы Евгения IV росписи в капелле Святых Таинств в Ватиканском дворце, которая была уничтожена в 1538 году при перестройке здания по проекту Джулиано да Сангалло Младшего. Описываемый фрагмент был снят, по-видимому, неумелым мастером – будучи невелик (37×29 см), он все же раскололся на несколько кусков. Еще один из ранних примеров – демонтированная в 1605 году «Рыдающая Мария Магдалина» (Эрколе Роберти, 1478–1486, ныне – Национальная пинакотекка, Болонья, 24×18 см) – единственное свидетельство живописного убранства капеллы Гарганелли,

ее_znamenitih_givopistsev_vayateley_i_zodchih.html#2327365 . – См. также: Procacci U. The Technique of Mural Paintings and their Detachment // Frescoes from Florence: an exhibition organized by the Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze e Pistoia; Hayward Gallery, London, 3 April to 15 June 1969. L., 1969. P. 31–43.

разобранной при радикальной перестройке болонской базилики Сан-Пьетро (1598–1605) (ил. 16).

В XVIII веке с массивом были демонтированы «Голова мужчины в красном берете» (Гаудиенцио Феррари, начало XVI века, ныне – Пинакотека, Варалло) из монастыря Санта-Мария-делле-Грации в Варалло и «Бюст старца» (Бернардино Луини, около 1515–1520, ныне – Национальный музей науки и технологии им. Леонардо да Винчи, Милан) из палаццо Рабиа в Милане.

Демонтажи вместе с кладкой медленны и трудоемки, снятые фрагменты тяжелы, однако для живописи именно этот способ наиболее щадящий (неслучайно в 1825 году Франческо Леопольдо Чиконьяра называл его оптимальным для сохранности произведений⁴²). Это доказывает написанный темперой по сухой штукатурке вышеупомянутый фрагмент «Младенец Христос между дланей Мадонны» – его удалось демонтировать, не повредив ни верхних живописных слоев, исполненных красным лаком, ни рельефных декоративных деталей из воска, покрытых позолотой. Еще одно достоинство снятий с массивом кладки – возможность не повредить авторские подготовительные слои, в том числе, синопии.

Наибольшего блеска эта техника достигла в Риме, где Никола Дзабалья в 1727–1736 годах успешно снимал крупноформатные росписи, применяя, по выражению современника, «удивительные машины и устройства»⁴³ (ил. 17). В 1735 году он снял крупный заалтарный образ «Мученичество св. Себастьяна» в соборе святого Петра, написанный Доменикино маслом по штукатурке. Демонтаж требовался, поскольку произведение нужно было перенести в мозаичную мастерскую, где с него выполнили копию, после чего оригинал переместили в римскую церковь Санта-Мария-дельи-Анджели. Однако даже у признанного специалиста Дзабальи случались неудачи. Так произошло в 1750 году при демонтаже росписи Симона Вуэ в Капелле хора в соборе святого Петра в Риме. Исполнители ослушались приказа не проводить работ в отсутствии маэстро, и крупная роспись обрушилась и разбилась на мелкие куски.

В XIX веке снятия с массивом стены продолжались. В 1806 году около сорока образов Мадонн, большей частью средневековых, были демонтированы с кладкой из разных храмов Болоньи и перенесены в Чертозо

⁴² *Cicognara L.* Del distacco delle pitture a fresco. P. 17–18.

⁴³ *Zabaglia N.* Castelli, e ponti di maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco Vaticano, e di altri del Cavaliere Domenico Fontana. Roma, 1743; *Bettinelli S.* Del risorgimento d'Italia negli studj, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille. Bassano, 1775. Vol. II. P. 198.



Ил. 17. Демонтаж образа «Мученичество святого Себастьяна» Доменикино в соборе святого Петра в Риме. Гравюра;

Мученичество святого Себастьяна. Доменикино, между 1625 и 1631 гг. Церковь Санта-Мария-дельи-Анджели, Рим. – URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zabaglia1743/0029/image.info> (дата обращения: 10.08.2022) ; <https://www.aboutartonline.com/il-martirio-di-san-sebastiano-il-racconto-iconografico-del-terzo-patrono-di-roma-nel-corso-dei-secoli/> (дата обращения: 17.08.2022)

Сан-Джироламо-ди-Казаро, в 1801 году превращенную наполеоновскими властями в городское кладбище. Снятие образов именно с массивом кладки отражало взгляд на них как на священный объект – в них дорожили и штукатуркой, на которой они были написаны, и даже несущей их стеной⁴⁴.

В 1808 году с массивом демонтировали «Мадонну с Младенцем между двумя ангелами» из Нотариального архива Милана⁴⁵, а в 1812–1813 годах Алессандро Кьеза снял в миланской церкви Санта-Марта росписи Бернардино Луини (ныне – в церкви Санта-Марта-ди-Пьяцца

⁴⁴ Massa I. Le Madonne della Certosa di Bologna // *Strenna storica bolognese*, 1970, 20. P. 127–157.

⁴⁵ Bramantino a Milano, in occasione della mostra “Bramantino a Milano”, Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta, Sala del Tesoro, Sala della Balla, 16 maggio – 25 settembre 2012 / a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi. Milano, 2012. P. 262–271, n. 24.

в Бусто-Арсицио и в Пинакотеке Брера) и Бернардино Ланино (ныне – в Национальном музее науки и технологии им. Лонардо да Винчи, Милан)⁴⁶, а также живопись Луини в церкви Санта-Мария-делле-Ветери (Милан). Архивные документы сохранили имя плотника, делавшего укрепляющие рамы для фрагментов, отделенных от стен, – Карло Ольджати⁴⁷.

Широкое распространение снятий с массивом кладки и сложение в XIX веке своего рода «стандарта» этой техники связано с Неаполитанским королевством. Причиной стало открытие настенной живописи в Геркулануме и Помпеях (первый расписанный фриз был обнаружен 23 июня 1739 г.). Желание быть единственным обладателем произведений античных авторов и не допустить их на антикварный рынок подвигло короля Карла VII Бурбона (1734–1759) в 1739 году поручить наблюдение за снятиями стенописи в этих археологических зонах скульптору Жозефу Канарту (1713–1791). То, что за демонтажем живописи поручили наблюдать скульптору, не удивительно. Архитекторы и скульпторы руководили подобными работами в силу радикальности вмешательства⁴⁸. Обобщенные описания операций в Геркулануме приводили наблюдатели и путешественники, а более подробные сведения содержатся в учебнике Улисса Форни (1866)⁴⁹, где подчеркнуто, что эта работа носит механический характер и не требует привлечения компетентного реставратора (только с середины 1760-х гг., когда приступили к демонтажам в Помпеях, стенопись начали снимать лишь со штукатурным слоем, что доказывают фрагменты росписей, сохранившиеся *in situ*). Именно поэтому в начале своей деятельности в Геркулануме Канарт привлекал к демонтажам каменотесов, обрабатывавших мрамор для его собственных статуй. Форни указывал также, что до начала работ необходимо соорудить разгрузочную арку, предохраняющую стену от обрушения, которое может произойти при выемке ее части. Вокруг предназначенного для снятия фрагмента вырубали глубокую и широкую борозду (при этом утрачивались прилегающие участки росписи), в которую вводили прочные деревянные бруски, образующие своего рода раму для поддержания той части стены, которую планировали извлечь⁵⁰. С лицевой стороны стенопись поддерживали деревянным щитом. После отделения фрагмента, массив кладки утоньшали, а затем монтировали на шиферные плиты на гипсовую заливку и помещали в ящики из дерева, служившие дополни-

⁴⁶ Autelli F. Pitture murali a Brera: la rimozione, notizie storiche e fortuna critica, catalogo ragionato. Bergamo, 1989. P. 22–26.

⁴⁷ Ibid. P. 15–22.

⁴⁸ Lanfranchi M.R., Mariotti P.I. Il distacco delle pitture murali: metodi e materiali // L'incanto dell'affresco. Vol. II. P. 97.

⁴⁹ Forni U. Op. cit. P. 46–47.

⁵⁰ Prisco G. Filologia dei materiali e trasmissione al futuro: indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Roma, 2009.

тельной опорой. Большинство фрагментов имели небольшие размеры как из-за их тяжести, так и потому, что раскопки велись интрузивным способом – выносить крупные предметы по подземным ходам было затруднительно (правда, в 1803 г. Гаэтано Д'Анкаона сообщал, что фрески снимали с большим мастерством, а размер некоторых фрагментов достигал 16×12 ладоней⁵¹). Желание короля не допустить уникальные античные произведения на рынок, привело, во-первых, к демонстрациям только тех сцен, которые могли существовать как самостоятельные картины, а во-вторых, к изданию в 1757 году приказа уродовать и уничтожать те части, которые не попали в кампанию снятий. Изъятые из стен фрагменты окружали золочеными рамами, а позднее стали защищать стеклом. В результате настенные росписи становились похожи на станковую живопись. Этому сходству способствовало еще одно обстоятельство.

Очень быстро было замечено, что стенопись, имевшая яркие цвета при обнаружении, быстро тускнела на воздухе, когда покрывавшие ее высолы высыхали и белели. Поэтому король выбрал из нескольких лаков, предложенных разными лицами, один, рекомендованный артиллерийским капитаном Стефано Морикони. Морикони интересовался химией. Он держал рецепт своего лака, возвращавшего колориту яркость, в секрете. Платежные документы позволяют понять, что лак включал спирт, копал, янтарь, сандрок, смолу элеме (дерево *Canarium luzonicum*)⁵². Видимо, этот лак напоминал очень востребованный в XVIII веке состав, имитирующий китайские лаки⁵³. К несчастью, предложение дилетанта, не имевшего опыта обращения с археологической живописью, было принято без критики. Покрывать лаком продолжались более двадцати пяти лет, не прекратившись даже после смерти Морикони (†1750), поскольку его вдова продала рецепт за крупное вознаграждение. Лишь к 1766 году заметили, что лак не только пожелтел, изменив колорит живописи, но и растрескался, спровоцировав осыпи красочного слоя. От лака Морикони отказались, перейдя на покрытия другим, столь же секретным составом, предложенным хранителем королевского музея в Портичи Камилло Падерни. Во всех этих случаях технику вновь открытой живописи не изучали, определив ее «на глаз» как темперную и предположив, что лишь некоторые сцены написаны фреской.

⁵¹ Размер неаполитанской ладони составлял чуть более 26 см (D'Ancora G. *Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e di Pompei e dell'antico e presente stato del Vesuvio: Per guida de' forestieri*. Napoli, 1803. P. 52–53).

⁵² Cagiano de Azevedo M. *Vernici settecenteschi sulle pitture di Ercolano e Pompei* // *Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro*. 1950, 1. P. 40–41.

⁵³ Arrighi C., Laino A. *Una vernice alla cinese di Stefano Moriconi sui dipinti di Ercolano e Pompei*. Fonti, lessico, e sperimentazioni // *Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro*. 2007, nuova serie, n. 15, Luglio-Dicembre. P. 70–108.

В третьей четверти XIX века по заказу Алессандро Раффаэле Торлония реставратор Пеллегрино Суччи снял с массивом стены росписи этрусской Гробницы Франсуа (IV в. до н.э) в Вульчи⁵⁴; Освальдо Монти в 1883 году – фрагмент «Голова самаритянки» (Городской музей, Беллуно) (ил. 18) из епископской виллы Бельведер в Беллуно, которую в 1717–1720 годах расписали Себастьяно и Марко Риччи⁵⁵.

В XX веке снятия с массивом стали редки, но все же не полностью исчезли. В 1906 году Ф. Лукарини снял древнеегипетскую живопись для музея Турина. Так после Второй мировой войны снимали, разделяя на сегменты, росписи этрусских гробниц в Тарквинии (снятия в Гробнице Колесниц

осуществили в 1949 г. Аугусто Чеккони Принчипе и Луиджи Пигаццини) и Орвьето. В этом случае после отделения массив кладки существенно утоньшали с оборота. В комментарии к выставке этрусской живописи (1951), прошедшей в флорентинском палаццо Давандзати, Рануччо Бианки Бандинелли указывал, что демонтаж был единственным способом спасти эту стенопись. Кроме того, эта операция сделала этрусские росписи доступными для широкой публики и исследователей, дала возможность изучать их с комфортом, без необходимости проникать по неудобным спускам в тесные сырые склепы, лишённые света. Задача спасения гибнущих произведений совпала с целями исследователей, а то, что живопись покинула «родное» место, казалось несущественным. Выставка сопровождалась фотодокументацией этапов де-



Ил. 18. Самаритянка. Фрагмент росписи. Себастьяно Риччи, 1717–1720 гг. Городской музей, Беллуно. – URL: <https://artsupp.com/en/artists/sebastiano-ricci/testa-della-samaritana> (дата обращения: 15.08.2022)

⁵⁴ *Buranelli F.* Il distacco delle pitture // *La tomba François di Vulci: mostra organizzata in occasione del centocinquantenario della fondazione del Museo Gregoriano Etrusco (1837–1987).* Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 20 marzo – 17 maggio, 1987. Roma, 1987. P. 183 sq.

⁵⁵ *Lucchese E.* Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento / a cura di G. Pavanello. Venezia, 2010. Vol. I. P. 105–109.

монтажа – своего рода иллюстрацией истории техники снятий, позволившей сравнить разные школы и способы этой операции⁵⁶.

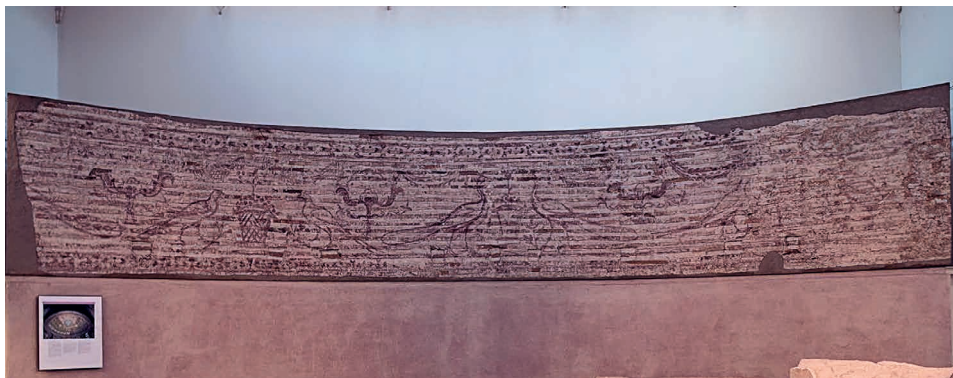
В 1950-х годах в криптах Апулии прошла большая кампания по снятию средневековых декораций. В церкви Санта-Мария-дельи-Анджели в Поджардо росписи XI–XII веков из-за постоянного поступления воды из туфа, в котором была высечена крипта, покрылись кальцийсодержащими высолами, которые столь прочно спаяли интонако со скальной породой, что попытки отделить живопись методами дистакко или страппо были безуспешны. В 1955 году разработали технику, напоминающую снятие с массивом туфа. Сырую стенопись заклеивали тканью на шеллак, а сверху – слоем промасленной бумаги на клей ПВА. Этот бумажный слой обезопасил поверхность от прилипания к контрформе, которая была необходима для поддержания каменного свода во время демонтажа. Контрформа состояла из гипсовой заливки, армированной деревом и укрепленной полосами железа. Такая методика позволяла сохранить оригинальную кривизну поверхности и все ее неровности. С пиластр росписи снимали, спиливая туф вручную.

В скальной крипте Сан-Вито-Веккьо в Гравине работали в 1957 году. Здесь туф был более твердым, пилить его было труднее, но зато утоньшать снятые фрагменты, датированные рубежом XIII–XIV веков, можно было на месте, не опасаясь, что они расколются. Описываемая кампания снятий охватила и пещерную церковь Деисуса (Бога Всевышнего) в Гравине.

Апулийскую стенопись перевезли в Центральный институт реставрации (ICR) в Риме для дальнейшей реставрации, по окончании которой, прежде чем передать ее в местные музеи, продемонстрировали на выставке (Брюссель, 1958, Рим, 1959), прославившей ICR.

В 1970-х годах при реставрации мозаики в конхе апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе (Равенна) обнаружили синопсию, набросанную от руки непосредственно на кирпичной кладке. На фризе шириной около 1,5 м были представлены крест с павлинами и другими птицами, корзины фруктов, цветы и гирлянды. Особенный интерес эта синопсия вызвала потому, что она не была воплощена в мозаике – в окончательном варианте декорации на этом месте выложили 12 агнцев, символизирующих апостолов. Находка синопсии доказала радикальное изменение иконографии, относящееся к середине VI века; причем принятый заказчиком вариант – представление апостолов в виде агнцев – в дальнейшем стал канонической схемой для подобных сюжетов в апсидах. Часть обнаруженного фриза с синопсией сняли вместе с массивом кладки, смонтировали на основание из профилированного алюминия, по-

⁵⁶ Bianchi Bandinelli R. La mostra di pittura etrusca a Firenze // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1951, 5/6. P. 104.

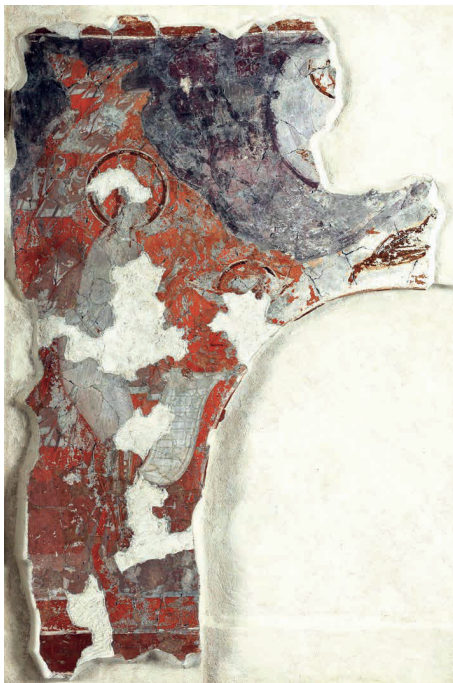


Ил. 19. Синопия, обнаруженная под мозаикой в конхе апсиды в базилике Сант-Аполлинаре-ин-Классе. VI в. Национальный музей, Равенна. – Из. кн.: *Marini M.G. Sant'Apollinare. Guida iconografica per il patrono di Ravenna. Ravenna, 2014. P. 34, 35*

вторяющее кривизну апсиды, и включили в постоянную экспозицию Национального музея Равенны (ил. 19), а лежавший поверх нее мозаичный фриз с агнцами возвратили *in situ*⁵⁷.

В современных описаниях техники снятия с массивом стены указывается, что один из важнейших этапов операций – удаление с живописи всех наслоений, которые могли бы помешать надежному приклеиванию к ней временной заклейки из трех слоев холста и слоя пластика, изолирующего лицевую сторону. В качестве клея рекомендуются растворы синтетических смол в соответствующих растворителях. Перед спиливанием предлагается ввести вглубь штукатурки и кладки штыри (из неокисляемого металла) диаметром около 1 мм. Во время спиливания эти штыри, заглубленные на 2–5 см, служат своего рода ограничивающими «маячками», которые указывают, на какое минимальное безопасное расстояние спиливающий инструмент может приблизиться к живописи. Удачным для техники снятий с массивом кладки стало изготовление основ из современных материалов – легких и повторяющих кривизну стен, позволяющих экспонировать росписи, не выпрямляя их

⁵⁷ *Ranaldi A. Tra privazione e salvezza. Il disincanto degli affreschi staccati // L'incanto dell'affresco. Vol. II. P. 135; Rizzardi C. Il programma iconografico absidale di Sant'Apollinare in Classe fra sinopie e mosaici: antiche e nuove interpretazioni // OCNUS Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici. Bologna, 2017, 25. P. 185–196; Idem. Dalla sinopia al mosaico. La "rivoluzione" del programma decorativo absidale di Sant'Apollinare in Classe fra antiche e nuove interpretazioni // Monsignor Mario Mazzotti e Ravenna / a cura di L. Kniffitz e C. Pausini. Ravenna, 2019. P. 33–48.*



Ил. 20. Фрагмент росписи (между 1413 и 1425 гг.) из подклета храма Рождества Богородицы, село Городня, Тверская область. *Тверская областная картинная галерея, Тверь*. – URL: <https://tvernews.ru/news/198213/> (дата обращения: 15.08.2022).

(одной из первых таким образом экспонировали стенопись этрусских гробниц из Тарквинии, демонтированную в 1949 г.).

В нашей стране снятия с массивом стены редки. В 1968 году Ю.А. Рузавин, И.Я. Соколов и С.В. Филатов таким способом демонтировали фреску (между 1413 и 1425 гг.). Она находилась в подклете, который служил хранилищем княжеской казны, в храме Рождества Богородицы села Городня Тверской области. Фреска описана в источниках: «в погребке образ чудотворца Николая настенное письмо, строенья великих князей Тверских князя Ивана Михайловича и сына ево князя Александра Ивановича»⁵⁸ (ил. 20). Фрагмент был отреставрирован в Отделе реставрации монументальной живописи ВЦНИЛКР Г.Г. Донским, а затем передан на хранение в Тверскую областную картинную галерею.

Другой пример снятия с частью стены – декорации II–III веков из склепа Геракла, обнаружен-

ного в Анапе (1975) экспедицией Института археологии АН СССР⁵⁹. В связи с угрозой затопления склепа грунтовыми водами, он был исследован, разобран на блоки и вывезен из котлована, а 158 фрагментов стенописи, выполненной в технике фрески и покрывшейся коркой водонерастворимых солей, спилили вместе с тонким слоем камня и отправили в Московский областной институт археологии. В 1984 году сотрудник объединения «Росреставрация» Г.С. Батхель⁶⁰ начал реставрацию этих фрагментов, сопровождавшуюся исследованиями, которые пока-

⁵⁸ Описная книга 1667 года // Хозяйство крупного феодала-крепостника XVII века. Л., 1933. Т. 1. С. 230–231.

⁵⁹ Алексеева Е.М. Античный город Горгиппия. М., 1997. С. 188.

⁶⁰ Алексеева Е.М. Сокровища анапской земли // Наука и жизнь. 1976. № 1. С. 120–124.



Ил. 21. Фрагмент декораии склепа Геракла после реставрации. II–III вв. Анапский археологический музей, Анапа;

Фрагмент блока кладки с живописной декорацией до реставрации. II–III вв. Склеп Геракла. Анапа;

Фрагмент сцены «Геракл похищает коров Гериона и укрощает Цербера». II–III вв. Анапский археологический музей, Анапа. – URL: <https://disk.yandex.ru/a/y5BUMNGZ3WBJqj/5affd43abe780cd33f01a825> (дата обращения 15.08.2022); Фото из архива МНРХУ (Инв № 77005/37 – 01 г.); URL: <https://anapacity.com/anapa-proshloe-nastoyashee/sklep-gerakla.html> (дата обращения: 15.08.2022)

зали, что штукатурка состоит из смеси извести и крупно измельченных раковин моллюсков, а сама живопись лежит на тонкой известковой затирке, затворенной с добавлением восковой мыльной эмульсии⁶¹. К 2020 году были отреставрированы девять фрагментов, хранящихся в Археологическом музее-заповеднике Анапы (ул. 21) и в Краснодарском историко-археологическом музее-заповеднике имени Е.Д. Фелицына.

2. Демонтаж стенописи методом страппо

Второй способ демонтажа стенописи с архитектурной поверхности – СТРАППО (*strappo*, от итальянского *strappare* – сдирать) – предполагает снятие лишь красочного слоя, без штукатурки. Способ был открыт в первой половине XVIII века. Одно из первых сообщений о демонтаже стенописи без кладки связано с Алессандро Майелло, который в 1720 году снял живопись Дж.Б. Караччоло (1578–1635) из люнета неаполитанской церкви Сан-Джузеппе и перевел ее на деревянную основу⁶². Эта живопись была выполнена в технике *al secco*. В том же Неаполе Изидоро Фрецца и Николо ди Симоне удавалось снимать масляную живопись со штукатуркой⁶³. Однако «отцом» метода страппо считают феррарского проектировщика орнаментов и живописца Антонио Контри (ок. 1680–1731), который в молодости, в бытность в Париже занимался парфюмерным делом и эмпирически освоил некоторые разделы физики и химии⁶⁴. Узнав о достижениях неаполитанцев⁶⁵, он начал экспериментировать в этой области⁶⁶. В 1726 году Контри демонтировал роспись в каза Лоди в Кремоне, однако не сумел перевести ее на новое основание. Первым его действительным успехом стал перенос фриза с батальными сценами из палаццо Скинкинелли Манфреди в Кремоне на холст, причем и тканевая заклейка лицевой поверхности стенописи перед отделением от стены, и приклеивание демонтированного фрагмента на новую основу (холст) осуществлялись особыми составами – «мастикой» или «битумом»⁶⁷. Среди компонентов этого «битума» были ореховое масло, сало, мед и терпентин. Вероятно, именно этот состав через неко-

⁶¹ Кукс Ю.М. Отчет по физико-химическим исследованиям материалов живописи «Склепа Геракла». М., 1984.

⁶² Baruffaldi G. Vita di Antonio Contri, Ferrarese Pittore e Rilevatore de Pitture dai Muri. Venezia, 1834.

⁶³ Panza P. Antichità e restauro nell'Italia del settecento. Milano, 1990. P. 69.

⁶⁴ Lanzi L. Storia pittorica dell'Italia (1789). Bassano, 1809. Vol. V. P. 276–277.

⁶⁵ Hoeniger C.S. The Art Requisitions by the French under Napoléon and the Detachment of Frescoes in Rome, with an Emphasis on Raphael // *CeROArt*. 2012, 8. P. 1–41. – URL: doi.org/10.4000/ceroart.2367

⁶⁶ Marocchi G. Protagonisti in Lombardia. Dall'eredità di Antonio Contri al primato della scuola bergamasca // *L'incanto dell'affresco*. Vol. II. P. 161.

⁶⁷ Baruffaldi G. *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*. Ferrara, 1846. Vol. II. P. 350–351.

торое время разрушил фрески, снятые Контри, – ни одна из них не сохранилась до настоящего времени⁶⁸. Известно, что ему удалось демонтировать в Кремоне стенопись Бернардино Кампи (находилась над камином в резиденции Именико Павези) и сцену «Бегство Энея и Анхиза из Трои» из каза Бертуцци, а в Мантуе по заказу правителя Филиппа Гессен-Дармштадтского (1671–1736) – фрески Джулио Романо из палаццо Дукале, предназначавшиеся для отправки в Вену императору Карлу VI Габсбургу (операция удалась лишь частично).

Новый вид снятия подразумевал приклеивание холста к живописной поверхности водорастворимым клеем, а по высыхании клея – отрыв холста от стены вместе с красочным слоем (иногда для отделения красочного слоя от штукатурки было достаточно усадки ткани, происходившей при высыхании). Демонтажи методом страппо были травматичны – они изменяли тональность живописи, при них не всегда удавалось снять все живописные слои (порой с тканевой заклейкой отрывался лишь верхний слой, исполненный по-сухому, а фресковые подмалевки оставались на стене). Демонтаж с массивом кладки был безопаснее, но способ страппо был менее трудоемким, позволял быстро снимать крупные композиции и выносить их из помещений, имевших небольшие проемы дверей и окон. Снятые росписи были легки, поэтому их можно было без труда транспортировать и поставлять на антикварный рынок наравне со станковыми произведениями. Кроме того, страппо позволял сохранить на стене слой арриччо с синопией (это оценили во второй половине XX в., когда синопии привлекли всеобщее внимание).

Антонио Контри держал свои составы в строгом секрете. Хотя он передал рецептуру сыновьям, они не смогли повторить его успеха.

Робер Пиколь занимался подобными опытами во Франции: в 1744–1745 годах он демонтировал росписи стен в залах святого Людовика в Фонтенбло. В Италии же после смерти Контри († 1731) сообщения об успешных снятиях живописи, не затрагивающих кладки, появились лишь в 70-х годах XVIII века.

В Кремоне это удалось хирургу Джузеппе Мария Сончису (1737–1808), чей дядя Джованни Сончис – врач, коллекционер произведений искусства и философ – был близко знаком с Контри и знал его практику снятий. Дж.М. Сончис в 1776 году демонтировал и перенес на холст два фрагмента с изображением путти (1534, Джулио Кампи, ныне – Городской музей им. Джузеппе Сиджизмондо Ала Понцони, Кремона)⁶⁹ из внутреннего двора палаццо Трекки. К сожалению, в конце 70-х годов XX века,

⁶⁸ Rinaldi S. Fonti sulle tecniche di strappo e stacco tra Settecento e Ottocento // L'incanto dell'affresco. Vol. II. P. 22.

⁶⁹ Bellingeri L. Estrattisti a Cremona fra Settecento e Novecento // Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona. 1994 (1996), 45. P. 20–21.

Ил. 22. Мадонна с Младенцем.
Фрагмент. Ченнино Ченнини. *Галерея Уффици, Флоренция*. – Из кн.: *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. I. P. 113*



когда история снятий еще не стала предметом специальных исследований, один из фрагментов, на обороте которого имелась собственноручная запись Сончиса о демонтаже, был сдублирован, поэтому ныне от автографа осталась лишь черно-белая фотография⁷⁰.

Художник Санте Пачини, обучавшийся демонтажам в Милане, в 1787 году перенес методом страппо на холст «Мадонну с Младенцем» кисти Ченнино Ченнини из лоджии больницы Бонифачио во Флоренции (ныне – в галерее Уффици), правда, с существенными утратами красочного слоя⁷¹ (ил. 22).

Крупнейшая фигура в переводах методом страппо – художник из Имолы Джакомо Суччи († 1809). В 1774 и 1775 годах по заказу архитектора Козимо Морелли он перенес на холст росписи Бартоломео Чези

⁷⁰ Marubbi M. Giulio Campi // *L'incanto dell'affresco*. Vol. I. P. 110.

⁷¹ Cicognara L. *Del distacco delle pitture a fresco*. P. 9.

из нефа городского собора Имолы, разделив живопись на фрагменты разных размеров. Один из фрагментов Морелли продемонстрировал Антону Рафаэлю Менгсу. После этого Суччи был приглашен в Рим. Там под надзором Менгса и реставратора Никола Ла Пиккола, желавшего освоить неизвестную в Риме технику, между 1777 и 1779 годами он блестяще перевел на холст фрески Аннибале Карраччи из палаццо Барберини. В последующие 20 лет маэстро провел многочисленные демонтажи, сохраняя свой метод в секрете, известном лишь его помощнику Джироламо Кассиано Контоли (1736–1804). Контоли в 1795 году снял фреску «Беллерофонт, убивающий химеру» (первая половина XVII в., Дж.Ф. Джесси, Городской музей искусства Сан-Доменико, Имола) из каза Кавалька в Болонье.

Страппо, исполненные Суччи, давали тонкие, легкие и гибкие фрагменты стенописи⁷². В 1796 году папа Пий VI пожаловал ему придворную должность «Извлекателя живописи [*estrattista delle pitture*] святого Апостольского дворца», предполагавшую ежегодное содержание⁷³. Впечатление от его работ было столь велико, что некоторые горячие головы предлагали снять такие знаменитые произведения, как «Тайная вечеря» Леонардо, росписи Лоджий Рафаэля и даже «Афинскую школу»⁷⁴. Однако к концу XVIII века стало очевидным, что чрезмерное распространение снятий чревато повреждениями красочного слоя и распылением произведений, за которыми охотились торговцы древностями. Например, венецианский антиквар Джованни Антонио Армато раскрыл большую часть секретов Суччи в результате множества экспериментальных снятий, которые он провел в 1790-х годах в Болонье, желая обогатиться путем поставки на рынок ранее недоступных покупателям произведений знаменитых мастеров. Именно поэтому придворная должность Суччи, обязывавшая его на территории папского государства демонтировать стенопись под контролем официальных лиц и лишь при угрозе ее дальнейшему существованию, после его смерти на тех же условиях была передана его сыну Пеллегрино. Не удивительно, что при таких обстоятельствах прибывшие в Рим сыновья Антонио Контри не нашли поля деятельности как специалисты в демонтажах фресок и сменили профессию, став бухгалтерами Святого престола.

В 1808 году Пеллегрино Суччи успешно перевел со стен на холсты 29 частей росписи покинутого монастыря бенедиктинцев-оливетанцев Сан-Джорджо близ Феррары. Однако при попытках демонтировать живопись, исполненную в необычной технике, его методы не давали ре-

⁷² Secco Suardo G. Op. cit. P. 230.

⁷³ Due lettere critiche nell'opuscolo "Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna" Dal Monte Casoni e Compagno. Imola, 1816. P. 14; Ciancabilla L. Stacchi e strappi di affreschi tra settecento e ottocento: antologia dei testi fondamentali. Firenze, 2009. P. 26.

⁷⁴ Hoeniger C.S. Art, science and painting restoration in Napoleonic Italy, 1796–98 // Conservation in the nineteenth century. London, 2013. P. 22.



Ил. 23. Сикст IV назначает Бартоломео Платину префектом Ватиканской библиотеки. Мелоццо да Форли, ок. 1477 г. Пинакотекa музеев Ватикана. – URL: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-iv---secolo-xv-xvi/melozzo-da-forli-sisto-iv-nomina-bartolomeo-platina-prefetto-de.html#&gid=1&pid=1> (дата обращения: 10.08.2022)

зультата. Например, ему не удалось демонтировать роспись Джакомо Каведони в монастыре Сан-Микеле-ин-Боско в Болонье, написанную на стене маслом⁷⁵.

Пеллегрини Суччи начал работать с отцом с юных лет (в монастыре Сан-Джорджо под Феррарой снял тондо диаметром 77 см из фриза «Святых покровителей ордена оливоанцев» (1530, Бенвенуто Тизи да Гарофало, ныне – Национальная пинакотекка, Феррара). Он совершенствовал технику демонтажей, снимая и с массивом стены (росписи Гробницы Франсуа), и методом страппо, и даже дистакко, став крупнейшим итальянским мастером в этой области. Достаточно вспомнить, что в 1826 году именно он отделил от стены крупную (3,6×3,2 м) композицию Мелоццо да Форли «Сикст IV назначает Бартоломео Платину префектом Ватиканской библиотеки» (ил. 23) – демонтаж, который Роберто Лонги считал лучшим, из когда-либо осуществленных⁷⁶. Пеллегрини Суччи привелось снимать росписи Перин дель Вага в римском палаццо Бальдассини, три сцены школы Рафаэля в казино Ольджати Бевилаквы, помещенные в золоченые рамы и превращенные в настоящие станковые картины, фрески Доменикино («Истории Аполлона») на вилле Альдобрандини во Фраскати. Интерес к средневековой живописи, ознаменовавший третью четверть XIX века в Риме, привел к тому, что этот мастер по папскому приказу снял со стен базилики Сант-Аньезе на виа Номентана роспись XIII века «Святой Лаврентий», предназначенную для музея при базилике Сан-Джованни-ин-Латерано. Он пробовал снимать и современную живопись – фрески художников-назарейцев в доме прусского консула в Риме Я.С. Бартольди (1816–1819; ныне – в Старой национальной галерее, Берлин)⁷⁷.

Позднее технику страппо применяла француженка мадам Мари Баззет (Баррет), о которой известно, что она демонтировала фрески в Милане (ныне – Пинакотекка Брера, Милан) и Риме⁷⁸. Уроженец Модены Антонио Бокколари (1778–1844) в 1798 году снял с массивом стены фреску «Святой Джиминьяно» (1537, Николо делль'Абате, ныне – галерея Эстензе, Модена) с фасада палаццо делле Беккерие в Модене. В 1804 году Бокколари впервые опробовал страппо при повторном переводе на холст живописи, ранее демонтированной с массивом стены. В Милане при Академии Брера работал некий «каноник Венециани», снявший и перенесший на холст «Святого Роха с ангелом» кисти Бернардино Луини из церкви Санта-Мария-ди-Брера, которую разобрали в 1808 году⁷⁹. Через шесть лет снятие методом страппо спасло от гибели фрески «Истории Аполлона»

⁷⁵ Campanini M.S. Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco. Bologna, 1994. P. 45, 49.

⁷⁶ Conti A. Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Milano, 1988. P. 219.

⁷⁷ Giacomini F. Op. cit. P.187.

⁷⁸ Torresi A.P. Noterelle su Marie Barret, restauratrice francese dell'Ottocento // Progetto restauro. 1999, 12. P. 41–44.

⁷⁹ Autelli F. Op. cit. P. 74–75.

кисти Андреа Аппиани (переданы в Академию Брера) из каза Саннадзаро, разрушенной толпой в 1814 году как дом непопулярного министра финансов графа Джузеппе Прина⁸⁰.

Хотя в XVIII веке большинство специалистов продолжали снимать монументальные росписи с массивом стены, и обращения к страппо были редки, эта техника постепенно совершенствовалась. В 1807 году римский врач Никола Мартелли использовал некий «химический секрет», открытый после десяти лет опытов, который позволял вернуть «свежесть и мягкость» «блеклым, слабо различимым и негармоничным» краскам произведения, демонтированного методом страппо⁸¹. «Секрет», описанный Мартелли крайне обобщенно, состоял в отказе от восков и лаков и в предпочтении некой «мастики». В 1826 году реставратор Джованни Гельфи из Кремоны демонтировал написанный в технике *al secco* «Бюст циклопа» (1818) – часть композиции кисти Джузеппе Диотти из салона палаццо Мина Больцези, доказав этим демонтажем, что страппо позволяет снимать стенопись, исполненную не только в технике истинной фрески. И все же этот метод имеет ограничения, о чем знали практиковавшие его специалисты. Например, в начале 20-х годов XX века известный реставратор Франко Стеффанони отказался демонтировать в церкви Сан-Климен-де-Тауль декорацию нижней части апсиды (балдахин с полуфигурами), поскольку она исполнена энкаустикой⁸².

Вторжение в Италию наполеоновских войск, разграбление множества итальянских собраний, закрытие храмов и монастырей в результате церковной реформы все же не привели к утрате страной ее шедевров стенописи. Причина этому – отсутствие во Франции специалистов, способных осуществить снятия. Достижения Робера Пиколя были забыты. В Милане по приказу французских властей в 1805–1814 годах некоторые фрески были демонтированы итальянцами с массивом стены. Этот метод казался французам наиболее надежным, но итальянцы ценили его по иной причине: они предвидели, что тяжелые произведения будет слишком трудно перевозить во Францию, и оказались правы – росписи остались в Милане в Пинакотеке Брера, которая именно в эти годы расширилась «Галереей фресок».

Болонцы также снимали живопись с массивом стен и игнорировали распоряжения французских властей переводить ее на холсты. Римские и венецианские специалисты отказывались сотрудничать с французами. Из архивных документов известно, что в 1809 году французские

⁸⁰ Ibid. P. 145–147.

⁸¹ Martelli N. Segreto chimico per trasportare le pitture dal muro sulla tela // Memorie enciclopediche romane di belli arti, archeologia. 1807, 2. P. 37–41. – URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6d236q6s&view=1up&seq=49&skin=2021>

⁸² Dols Gallardo. Op. cit. P. 106.

власти потребовали составить список важнейших настенных росписей северной Италии, чтобы отделить их от стен и создать коллекцию, похожую на ту, которая сложилась при Академии Брера. Однако недоверчивые венецианцы опасались, что вслед за снятиями последует вывоз из страны наиболее ценных произведений. Поэтому в официальном ответе венецианского подеста сообщалось, что члены венецианской Академии рассмотрели вопрос, указали, что снятия служат не сохранению фресок, а наоборот, разрушают их, а также проинформировали его, что в Венето фресковых росписей... нет⁸³.

Обращение к страппо наиболее оправдано при разрушении не только красочного слоя, но и штукатурки – именно ее непрочность облегчает отделение живописного слоя. При прочном сцеплении красочного слоя с интонако и хорошей сохранности живописи снятие этим способом оказывается крайне травматичным. Когда в 1821–1822 годах на заброшенной вилле Пелукка близ Монцы Стефано Барреззи снял фрески Бернардино Луини, спасая их от окончательного разрушения водой и выколами, и применил страппо, на стенах осталось достаточно пигмента, чтобы роспись казалась существующей, пусть и в плохом состоянии. Тяжелые последствия таких снятий использовали торговцы антиквариатом – одну и ту же фреску (разумеется, с существенными тонировками и ретушами) удавалось продать несколько раз. Так на рынке появилась вторая «версия» росписей Джандоменико Тьеполо с виллы Дзианиго⁸⁴. В 1944–1946 годах в пострадавшей от бомбардировок вилле Вальмарана аи Нани под Виченцей Джузеппе Джованни Педрокко снял методом страппо и сдублировал на холсты декорацию кисти Дж.Б. Тьеполо, причем и в этом случае фрески «удвоились» – верхние слои смонтировали *in situ*, а нижние, отделенные в результате повторного страппо, появлялись на антикварном рынке вплоть до 80-х годов XX века.

Страппо доньше применяется реставраторами Италии. Способ требует тщательной очистки поверхности живописи от загрязнений и копоти (в прошлом это делали хлебным мякишем, водой, содой). Такая очистка гарантирует, что клеевой шов между живописью и тканью, которую приклеивают в качестве временной основы, будет достаточно прочен. Для заклейки выбирают животный клей (обычно кроличий). Ткань берут редкого плетения (типа серпанки). Ее приклеивают кусками 30×30 см с нахлестом в 1 см. Небольшие куски предпочтительны потому, что для успешности отрыва раствор клея должен быть высококонцентрированным. Однако высококонцентрированный клей на крупных поверхностях быстро остывает и желатинизируется, что препятствует равномерному приклеиванию

⁸³ Artori P. Frammenti di pitture, dibattiti e protagonisti nel Veneto // L'incanto dell'affresco. Vol. II. P. 149–159.

⁸⁴ Mostra di opere d'arte restaurate. Firenze, 1946. P. 15.

ткани. Приклеить ткань к поверхности без пропусков удастся лишь при ее полноценном пропитывании и проникновении клеевого раствора до фрески. Очевидно, это возможно при условии, что раствор сохраняет текучесть, то есть он должен оставаться горячим. Заклеенную живопись разрезают на стене на куски. Стену необходимо высушить до такого состояния, когда при контрольном простукивании она дает характерный резонирующий звук («до звона»). Во влажных помещениях выполнить такое снятие удастся только при дополнительной сушке. Неслучайно Франко Стеффани, демонтировавший в 1920-х годах каталонские фрески, отказывался снимать некоторые, поскольку «они сырые, и он не хочет тратить время на просушивание на огне»⁸⁵. Во многих случаях такое просушивание вообще оказывается невозможным. Иногда выходом из положения оказывается приклеивание ткани не на водорастворимый клей, который на сырых стенах не даст прочного шва, а на шеллак. Так поступили в 1950-х годах при демонтажах стенописи в криптах Апулии и в этрусских гробницах в Тарквинии. Заклеенную живопись отрывают от стены, оттягивая за края ткани (иногда их крепят на деревянную планку, позволяющую проводить отрыв с большим удобством и одновременно служащую для накручивания на нее ткани). После отрыва живопись выравнивают с оборота и приклеивают к новой основе (об основах см. Главу III).

В отечественной реставрационной практике метод страппо не получил распространения. Один из редких примеров снятия стенописи без штукатурки – работы, выполненные в 2001 году в церкви святого Георгия в Бейруте. Там роспись 1910 года, исполненная маслом по глинистому грунту, сильно пострадала во время ближневосточных войн 1970–1980-х годов. К 90-м годам XX века храм пребывал в запустении. Стенопись пришла в аварийное состояние – шелушилась, осыпалась, местами была утрачена. Специалисты МНРХУ демонтировали ее по методике, разработанной С.В. Филатовым и А.С. Кузнецовым. Сначала шелушащуюся роспись пришлось укрепить и удалить с нее загрязнения. Затем ее заклеили плотной тканью крепким раствором столярного клея, после чего отделили от стены только красочный слой. Снятые фрагменты дублировали на заранее подготовленные холсты, натянутые на подрамники. Около двадцати фрагментов общей площадью 45 м² были переданы на хранение в местный церковно-археологический музей⁸⁶.

⁸⁵ Dols Gallardo. Op. cit. P. 106.

⁸⁶ Кузнецов А.С., Филатов С.В. Снятие и перенесение стенных росписей на новое основание в церкви Св. Георгия в Бейруте // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення. IV Міжнародна науково-практична конференція. Тези доповідей 20–23 травня 2003 р. Київ, 2003. С. 57–68; Сорокатый Н.В. Реставрация настенной живописи церкви св. Георгия в Бейруте в 2001 г. // Проблемы научной реставрации памятников истории и культуры: Материалы конф. молодых ученых 26–27 апреля 2005 г. М., 2005. С. 140–146.

3. Демонтаж стенописи методом дистакко

Третий способ снятия монументально-декоративной живописи со стен – ДИСТАККО / СТАККО (*distacco/stacco*, от итальянского *distaccare/staccare* – отделять) – предполагает демонтаж красочного слоя вместе со слоем штукатурки, но не затрагивает кладки.

Такая операция возможна на стенописи, имеющей два или более подготовительных слоя штукатурки. При этом способе, более медленном и трудоемком, чем страппо, полностью сохраняется интонако (его отделяют металлическими ножами), но утрачивается синопия. Кроме того, дистакко требует предварительного разделения живописи на более или менее крупные фрагменты – в лучшем случае границы разделов проходят по трещинам штукатурки.

Первые сведения о снятии монументальной живописи со слоем интонако и арриччо (без массива кладки) относятся к 70-м годам XVIII века. Известно, что после разрушительного пожара 1771 года английский художник Томас Пэтч именно так снял росписи Спинелло Аретино (1390–1395) из капеллы Манетти в церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции (ныне фрагменты находятся в Лондоне, Роттердаме, Ливерпуле, Пизе, Павии).

Первое документированное снятие методом дистакко (интонако затем утоньшили пемзой) с последующим приклеиванием к холсту разогретой смоляной смесью было осуществлено в 1809 году крупнейшим реставратором Рима первой половины XIX века Пьетро Пальмароли (1767–1828)⁸⁷. В римской церкви Сантиссима-Тринита-деи-Монти он демонтировал знаменитый образ «Снятие с креста» (ок. 1545) кисти Даниеле да Вольтерра (ил. 24). Эта фреска пострадала при попытке отделения от стены, предпринятой в январе 1799 года французами, которые считали ее одним из трех величайших римских произведений наравне с «Преображением» Рафаэля и «Последним причастием святого Иеронима» Доменикино (они были конфискованы в 1798 году после вторжения в Рим наполеоновских войск)⁸⁸. Попытка снятия образа с массивом кладки привела к ослаблению стены и обрушению перекрытия капеллы. Операцию остановили. К 1803 году не только римляне, но и сами французы были обеспокоены состоянием фрески, страдавшей от протечек. В 1806 году был создан комитет для обсуждения мер по ее спасению, включавший художника, коллекционера и реставратора Винченцо Камуччини, портретиста и знатока итальянских рисунков Жана-Батиста Викара, а также Пьетро Пальмароли.

⁸⁷ Albers G., Morel P. Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e l'origini dello "stacco" // *Bollettino d'Arte*. 1988, n. 48. P. 73.

⁸⁸ Steinmann E. Die Plünderung Roms durch Bonaparte. Leipzig, 1917. P. 29.



Ил. 24. Снятие с креста. Даниеле да Вольгерра, ок. 1545 г. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. – URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Daniele_da_volterra%2C_deposizione_%28su_dis._di_michelangelo%29%2C_post_1546%2C_00.JPG (дата обращения: 10.08.2022)

Перед этой ответственной работой Пальмароли провел эксперимент. В 1806 году он демонтировал композицию «Обручение Богоматери» (между 1648 и 1651, Пеллегрино Тибальди и Марко Пино) со свода капеллы делла Ровере в той же церкви. Пальмароли не объяснил свой способ снятия, но описал, как перед приклеиванием живописи к новой основе из холста он утоньшил слой интонако на обороте, а также описал ретушь, сделанную им с применением энкаустики и «мастики» (письмо от 10 сентября 1810 года, адресованное Джузеппе Антонио Гуаттани⁸⁹). Когда после возвращения папы Пия VII в Рим (1814) начались реставрации многочисленных фресковых циклов Вечного города, Пальмароли демонтировал в капелле Массими этой же церкви композицию «Святая Мария Магдалина, поддерживаемая ангелами» работы Джулио Романо и Джован Франческо Пенни. Из-за отсутствия жестких материалов, пригодных для оснований стенописи, мастерам приходилось монтировать ее, главным образом, на холст. Такая основа влекла серьезные изменения структуры живописной поверхности, вызывала физические и эстетические искажения произведений. Критика разрушительного воздействия неосторожных снятий методом страппо становилась все более резкой, поэтому реставраторы все более склонялись к несколько более безопасной технике дистакко.

В 1947–1948 годах Аугусто Чеккони Принчипе снял фреску IX века т. н. «Частный Страшный Суд» в нижней церкви Сан-Клименте (Рим) (*ил.* 25) методом дистакко с отпиливанием стены, фреска была выставлена на четвертой Выставке реставраторов в Риме (1949)⁹⁰.

Перед демонтажем методом дистакко живопись заклеивают двумя слоями ткани: первый более тонкий, хорошо прилегает к неровностям живописной поверхности, поверх него наклеивают второй (обычно из более плотной ткани), который и служит временной основой. Улисс Фorni сообщал, что клей для этой процедуры приготавливался из клейстера с добавлением обезжиренного молока, то есть, в его составе присутствовало некоторое количество казеина⁹¹. Штукатурку на обороте снятого фрагмента утоньшают, выравнивают, шпаклюют, после чего снятую живопись приклеивают на новое основание.

Способ дистакко в России превалирует абсолютно. Первое из ныне известных отечественных дистакко относится к 1862 году, когда влади-

⁸⁹ *Palmaroli P.* Lettera sul restauro della Deposizione di Daniele da Volterra // *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ecc.* 1810. Vol. V. P. 127–128. – URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6xw5q41n&view=1up&seq=165>; <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6xw5q41n&view=1up&seq=166>

⁹⁰ VI Mostra di restauri: catalogo. Roma, 1949. P. 7–8.

⁹¹ *Forni U.* Op. cit. P. 43.



Ил. 25. Частный Страшный суд. IX в. Нижняя церковь Сан-Клименте, Рим. – Из кн.: Заиграйкина С.П. Климента священномученика базилика в Риме // Православная энциклопедия. М., 2014. Т. 35. С. 678

мировский губернский архитектор Н.А. Артлебен обнаружил под хорами в западной части Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского остатки древней композиции «Страшный суд», в конхе апсиды – «Богоматерь на престоле с двумя ангелами», а внизу – хорошо сохранившиеся «полотенца» (он обнаружил эти открытия в местной и столичной печати⁹²). В том же году В.В. Суслов начал реставрацию здания, сделав фотографии и копии фигур «Страшного суда» (фотографии и копии не были опубликованы и не сохранились). Старая штукатурка держалась плохо, способов ее укрепления в то время не было. Кроме того, община желала заново расписать храм маслом. Суслов демонтировал все цельные части живописи XII века и перенес их на новое основание. Красочный слой заклеили холстом, затем разделили глубокими бороздами на небольшие части и отъяли от стены вместе со штукатуркой, уложив в ящики живописью вниз и залив с оборота алебастром. При этом «появившаяся

⁹² Артлебен Н.А. Древние фрески, открытые в Спасопреображенском соборе в Переславле Залесском // Труды Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1863. Т. 1. С. 78, 83–84. – URL: <http://pki.botik.ru/articles/c-spas1863freski.pdf>

на поверхности фрагментов сырость от алебастра уничтожила сцепления клея и, обернув залитой кусок фрески другою стороною, можно было снимать и самый холст. Живопись при этом нисколько не страдала. Таким образом фрески появлялись в другом ящике на прочном основании и совершенно открытыми»⁹³.

Снятия со штукатуркой получили широкое распространение в конце 1920-х годов в связи с массовым сносом храмов. Иного способа хотя бы частичного сохранения украшавшей их стенописи не было. В 1929–1930 годах Д.Ф. Богословский и В.О. Кириков сняли росписи XVII–XVIII веков в соборе Сретенского монастыря в Москве, разделив штукатурку на небольшие фрагменты, которые были смонтированы на новую основу с заделкой швов гипсом (в 1934 г. часть их хранилась в филиале ГИМ – церкви Троицы в Никитниках). В 1929 году Н.Я. Епанечников таким же образом снял 22 фрагмента росписи 1633–1634 годов в церкви Чуда архангела Михаила в Хонех в Чудовом монастыре Московского Кремля перед ее разрушением⁹⁴. Их реставрировали Г.О. Чириков, В.О. Кириков и П.И. Юкин (ныне – ГТГ, ГИМ, ГРМ, Музей им А.Рублева (ил. 26)).



Ил. 26. Апостол Петр. Фрагмент росписи церкви Чуда архангела Михаила в Хонех, Чудов монастырь, Московский Кремль, 1633–1634 гг. Музей им. А. Рублева, Москва. – URL: http://temples.ru/show_picture.php?PictureID=317944 (дата обращения: 10.08.2022)

⁹³ Спицын А.А. Из архива Императорской Археологической Комиссии // Известия Императорской Археологической Комиссии. СПб., 1908. Т. 26. Вып. 1 : Вопросы реставрации. С. 62–176; Васильев С.Д. Памятники зодчества XII века в Переславле-Залесском. М., 2004. С. 12–13; Лукомский Г.К. О памятниках архитектуры Переславля-Залесского. М., 2007. С. 5–6;

⁹⁴ Сорокатый В.М. О датировке росписи собора чуда Архангела Михаила в Хонех московского Чудова монастыря // Материалы и исследования / ГИМ. М., 1999. Вып. 12. С. 181–198; Филатов С.В. Иконостас в архитектуре интерьера // ХН. 2017. № 30 (60). С. 147.

В 1928 году ярославская реставрационная мастерская в связи с готовящимся сносом ряда городских храмов сделала их фиксацию и демонтировала некоторое количество настенных росписей. В церкви Петра Митрополита, расписанной в 1760–1761 годах⁹⁵, работы нужно было завершить быстро, на этом настаивал ее новый владелец – мельница № 100⁹⁶. Демонтаж был полностью экспериментальным. И.А. Тихомиров отмечал: «Вначале решение было вырезать часть стены по возможности с целым клеймом фресок. Выбор остановили на одной из сцен из Жития митрополита Петра, как заключающей в себе больше самобытности и бытовых особенностей, как на наиболее свободной композиции. Однако выпиленное клеймо оказалось чрезвычайно громоздким и неудобным для выставки, и комиссия по фиксации задумалась над вопросом, как бы усовершенствовать способ съемки подлинных фресок. Так как Петромитрополичьи фрески все равно были обречены на гибель, то решено было произвести несколько опытов по их съемке, только со штукатуркой. Опыты привели к хорошим результатам»⁹⁷. Специалисты сумели подобрать для этих операций подходящие инструменты, выработать новые приемы. Успешность первых снятий позволила приступить к демонтажу очень больших площадей без утрат. Укрепление их на решетчатых щитах позволяло облегчить их, не пожертвовав надежностью. Метод заключался в следующем. Намеченную часть стенописи (клеймо) заклеивали калькой. После ее высыхания с лицевой стороны делали гипсовый слепок поверхности – так называемое «ложе». Затем по краю (по разгранкам) зубилами разной длины вырубали в стене борозду шириной 10–12 см и 5 см глубиной. Из этой борозды постепенно вырубали под штукатуркой кладку, оставляя на обратной стороне фрагмента максимально тонкий слой кирпича. Когда вырубка становилась затруднительной, подрубленный кусок отделяли от стены и укладывали на «ложе», точно прилежавшее к поверхности, несущей роспись. При прочной штукатурке удавалось отделять куски площадью до 0,5 м². Если же штукатурка растрескивалась, композицию снимали по трещинам, куски имели неправильные очертания. С оборота фрагмента удаляли остатки кирпича и заливали его гипсом, смешанным с рыбьим или осетровым клеем.

⁹⁵ Юрьева Т.В. Почти утраченный памятник (Фрески церкви Петра Митрополита в Ярославле) // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 185–188.

⁹⁶ Мигунова А.Р. Технология фиксации фрагментов стенописи ярославских храмов Петра Митрополита и Варвары Великомученицы // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 3. С. 74–75. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologiya-fiksatsii-fragmentov-stenopisi-yaroslavskikh-hramov-petra-mitropolita-i-varvary-velikomuchenitsy/viewer>

⁹⁷ ГАЯО. Ф. Р-1401 (Ярославское отделение центральных государственных реставрационных мастерских Главного управления по науке Народного комиссариата просвещения РСФСР, г. Ярославль, Ивановская промышленная область. 08.1918–15.10.1930). Оп. 1. Д. 31. Л. 41 об., 42.

Слой заливки был толщиной от 1,5 до 4,0 см. Для армирования в гипс вводили «лучины», «дрань», металлические прутья – «луженую или серебрёную сечку». Просохшую фреску закрепляли винтами (шурупами) на деревянном щите, который вставляли в деревянную раму, что делало конструкцию более прочной и оформляло фрагмент. После этого удаляли заклею с живописи и расчищали ее. Всего было снято около 62 м² росписей, часть которых продали за границу, а оставшиеся хранятся в фондах ГРМ, Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и ГНИМА им. А.В. Щусева.

Н.В. Перцев, бывший с марта 1928 года научным сотрудником и реставратором древней живописи в Ярославском отделении ЦГРМ, писал в автобиографии, что «работал в мастерских под руководством И.А. Тихомирова и художника-реставратора Н.И. Брягина с памятниками древнерусского искусства, по архитектурным обмерам, реставрации икон, съёмке и реставрации фресок в разбираемых памятниках»⁹⁸. Он стал участником снятия композиций «Битва новгородцев с суздальцами», «Изгнание торгующих из храма», «Притча о бедном и богатом Лазаре» и пяти сюжетов из Песни Песней в храме святой Варвары, расписанном в 1742–1743 годах. Снятия производились мастерами-лепщиками Колосовым и Пальгуновым под руководством П.Н. Догадушкина, а сотрудники живописного отделения мастерской А.А. Великанов, О.И. Глембицкая, Н.И. Сорокина и другие работали с самой стенописью. В черновике научного отчета 19 мая 1932 года Тихомиров отмечал, что снятые фрагменты стенописи расчищались размывкой. В 1933–1934 годы ярославские реставраторы И.А. Тихомиров, А.А. Великанов, С.И. Смирнов, П.Н. Догадушкин и московские специалисты А.И. Анисимов, П.И. Юкин, Е.А. Домбровская, Н.Д. Степанов отделили от стен росписи часовни Преображенского собора, храмов Никиты Мученика (ок. 10 м²), Воскресения Христова, Симеона Столпника.

В 1930-е годы демонтажи стали более распространенными. В 1933 году сняли стенопись московских храмов Живоначальной Троицы у Салтыкова моста на Самокатной улице и святого мученика Трифона в Напрудном⁹⁹. В последнем по заданию Музейного отдела

⁹⁸ Голенкевич Н.П. Из ярославского периода творчества Н.В. Перцева (письма из Углича) // Чтения по исследованию и реставрации памятников художественной культуры Северной Руси памяти Николая Васильевича Перцева (Перцевские чтения). Вологда, 20–22 декабря 1987 г. Архангельск, 1992. С. 13.

⁹⁹ Болотцева И.П. Спасение древностей Ярославля в 1920-х годах // Материальная база сферы культуры: Из истории отечественной реставрации монументальной живописи 1920–1960-х годов: Научн. информ. сб. Вып. 2 / Сост. К.И. Маслов, Г.Б. Латария. М., 2003. С. 65–83; Гузанов Ф.В., Маслов К.И. О снятии фрагментов росписей со стен разрушаемых храмов в конце 1920-х – 1930-е гг. // V Грабаревские чтения. Международная науч. конф.: Доклады, сообщения, 31 января – 1 февраля 2002 г. М., 2003. С. 120–126.



Ил. 27. Сергей Сергеевич Чураков во время снятия стенописи в церкви Воскресения Христова. Пучеж, 1954 г. – Личный архив Д.С. Чуракова

Наркомпроса для ГТГ со стены абсиды была демонтирована композиция XVI века размером 3,25 м², изображавшая святого Трифона на коне. В 1934 году П.И. Юкин снял 6 м² фресок в жертвеннике и дьяконнике собора Михаило-Архангельского монастыря в Киеве. Технология этих демонтажей имела особенности. Сначала красочный слой укрепляли неким «клеевым составом», потом на поверхность наносили профилактическую заклею на пшеничном клее, состоявшую из папиросной бумаги, марли и ткани-серпянки. Затем вокруг фрагмента хирургической пилой прорезали борозды, слой штукатурки отделяли от стены с помощью гибких длинных ножей и укладывали его красочным слоем вниз на фанерный щит, обитый войлоком. Левкасные гвозди перепиливали или отжимали. Штукатурную основу выравнивали и расчищали, после чего фрагмент монтировали в деревянные рамы. Этот метод снятия и монтажа росписей применялся и после Великой Отечественной войны: именно так в 1954 году были сняты росписи

церкви Воскресения Христова в Пучеже, возведенной в 1717 году по приказанию Новгородского митрополита Иова и расписанной в 1789 году. Перед затоплением ЦНРМ было поручено демонтировать часть живописи. С.С. Чураков с Н.Г. Тилининым, И. Перевозчиковой и А. Вагиным сняли около 80 м² стенописи¹⁰⁰ (ил. 27). Методика отработывалась на месте: красочный слой укрепляли желтковой эмульсией, заклеивали слоями папиросной бумаги и марли на мучной клей, отделяли от кладки с помощью стамесок и ножей разного размера и формы. Прежде чем приступать к отъятию от стены заклеенного и просушенного куска, его простукивали деревянными молотками. После отделения фрагментов на их тыльных сторонах проставляли порядковые номера и указывали композиции, частью которых они являлись. Затем живопись укладывали лицевой стороной вниз на деревянные щиты, пересыпали стружками для амортизации и помещали в деревянные ящики для перевозки в Москву. Дальнейшая ее судьба была трудной. В Москве на реставрацию привезенных фрагментов не хватило средств, для хранения не нашлось помещений (прикрытые толем ящики несколько лет лежали под открытым небом на территории Андроникова монастыря), не сохранилось реставрационной документации. Позднее ящики перенесли в подвал церкви Архангела Михаила, где высокая влажность ускорила рост плесеней на пленках желтковой эмульсии и мучного клея, на дереве щитов и ящиков. В 1984–1992 годах пять выпусков студентов Реставрационного отделения МХУ памяти 1905 года под руководством Ю.М. Егорова отреставрировали отдельные фрагменты стенописи церкви Воскресения по методике, разработанной в Отделе реставрации монументальной живописи ГосНИИР¹⁰¹. Позднее в разные годы некоторые фрагменты реставрировали студенты Кафедры реставрации монументально-декоративной живописи МГХПУ им. С.Г. Строганова и сотрудники ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря.

В 1930-е годы перед разрушением Михайловского собора киевского Златоверхого монастыря был снят и смонтирован на гипсовое основание, укрепленное деревянным паркетажом, фрагмент орнамента. В 1948 году он был возвращен из Германии разрушенным. В Новгородском государственном объединенном музее-заповеднике его вновь собрали из осколков¹⁰².

В 1934 году Ш.И. Абрамишвили демонтировал и совместно с Д. Шеварднадзе перевез в Тбилиси обреченные на гибель фрески 1413–1431 годов

¹⁰⁰ Маслов К.И. и др. Росписи церкви Воскресения г. Пучежа. История спасения и реставрации / К.И. Маслов, Л.Г. Бузукова, С.О. Завгородний, С.А. Писарева, Ю.М. Егоров // Материальная база сферы культуры. К 30-летию Отдела монументальной живописи ГосНИИР. М., 2001. З. С. 6–18.

¹⁰¹ Отдел монументальной живописи – URL: www.gosniir.ru/gosniir-history/monumental.aspx

¹⁰² Федоренко Т.К. Указ. соч.



Ил. 28. П.И. Юкин расчищает демонтированные и смонтированные на новую основу фрески из Калязина, справа – директор Калязинского краеведческого музея И.Ф. Никольский. – URL: <https://m.rusmir.media/2020/10/05/freski> (дата обращения: 10.08.2022)

из храма Богоматери в селении Набахтеви, их окончательный монтаж был осуществлен в 1963 году¹⁰³.

В 1937 году по заданию Центрального антирелигиозного музея П.И. Юкин с помощниками демонтировал несколько композиций Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве. Часть их передали в ГИМ, ГТГ, Музей истории религии, другие оставались в соборе до конца 1980-х годов.

Зимой 1940 года в Калязине П.И. Юкин снял росписи XVII века в церкви и трапезной Троицкого собора Макариева Троицкого монастыря, попадавшего в зону затопления строящейся Угличской гидроэлектростанции. Юкин предложил метод, получивший название «снятие на мороз». Он состоял в следующем. По периметру выбранной композиции пробивалась глубокая (до кладки) борозда шириной 6–8 сантиметров. Стену, промерзшую до – 30–35°C, прогревали жаровнями с углем, после чего на нее наносили профилактическую заклею из марли (от 2 до 5 слоев) на растительных клеях. Водный раствор клея замерзал и, становясь жестким, армировал штукатурку с росписью. В момент, когда мороз еще не успевал сковать штукатурный слой со стеной, первый отделяли от кладки узкими ножами, равномерно вбивая их деревянными молотками. Отделение начинали снизу и с боков сцены. Когда фреска удерживалась на стене лишь узкой полосой штукатурки сверху фрагмента, ее прижимали щитом, окончательно отделяли от стены, а затем вместе с поддерживающим щитом укладывали на пол. После этого оборот заливали алебастром с растительным клеем и укрепляли деревянным паркетажем¹⁰⁴. Технология «снятия на мороз», мучительная для исполнителя, позволяла демонтировать росписи крупными фрагментами с малыми потерями. Юкин смонтировал на новую основу 126 фрагментов площадью более 185 м² (ил. 28). Большая часть их ныне находится в ГНИМА им. А.В. Щусева, некоторые – в Музее им А.Рублева, ГИМ, ГРМ, ГТГ, музее МГХПА им. С.Г. Строганова, Краеведческом музее Калязина.

В послевоенные годы снятия стали редки и обычно связаны с археологическими работами. В конце 60-х годов XX века в алтарной апсиде новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице археологи открыли нижний ярус живописи XIV столетия. После понижения уровня пола до древнего, уровень грунта снаружи храма оказался выше его на 120–130 см. В результате и кладка, и штукатурка были

¹⁰³ Цухишвили В., Путуридзе Ш., Цоцхалашвили Т. Человек, спасший настенную живопись Грузии // Свободная Грузия. 2004. 30 сентября. С. 5.

¹⁰⁴ Гейдор Т.И. Судьба росписей Троицкого собора Троице-Макарьева монастыря города Калязина // Христианское зодчество: новые материалы и исследования. М., 2004. С. 790–806.

сырыми, штукатурка отставала от кладки. Укрепить такую штукатурку традиционными методами не представлялось возможным. Эти обстоятельства вынудили в 1971 году снять роспись. Демонтаж оказался трудным. Первые фрагменты снимали методом «на мороз», но слои марли, армирующие живопись, «приклеивали» на стену не водным раствором клейстера, а чистой водой. Это было ошибкой. Замерзнув, вода образовала слой льда, поддерживающий живопись. Этот лед позволил уложить снятые фрагменты на выгнутые фанерные щиты, повторяющие изгиб стены. Однако при внесении в теплое помещение лед растаял, и роспись распалась на фрагменты, поскольку на ней не было клеящего вещества, связывающего ее с марлей. Распадение на фрагменты произошло и потому, что оригинальная стена имела неправильную кривизну, была неровной по вертикали и горизонтали, а поддерживающая фанера согнулась точно полуциркульно. Поэтому оттаяв, штукатурка осела на несвойственную ей поверхность, ее фрагменты сместились¹⁰⁵.

4. Демонтаж стенописи методом дистакко с разбором стены снаружи

Снятие способом дистакко может иметь вариант, когда для отделения живописи со слоем штукатурки приходится РАЗБИРАТЬ СТЕНУ СНАРУЖИ.

Такая операция зафиксирована в 1879 году, когда в трапезной церкви Сан-Доменико во Фьезоле было демонтировано «Распятие» кисти фра Анджелико. Перед разборкой стены композицию с лицевой стороны укрепили деревянной арматурой, а после демонтажа залили с оборота гипсовым раствором, армированным деревянными брусками. Фрагмент был вывезен из Италии наполеоновскими властями и после различных перипетий попал в Санкт-Петербург в 1882 году (ныне – в ГЭ).

Во Фриули (Италия) в 1976 году в церкви Онъиссанти (Джемонадель-Фриули, Оспедалетто) реставраторы столкнулись с трехслойной стенописью XIV–XV веков, которая очень прочно держалась на стенах, готовых вот-вот обрушиться¹⁰⁶. По этой причине снятия пришлось

¹⁰⁵ Кузнецов А.С. Способы монтировки снятой со стены фресковой живописи // Реставрация и хранение музейных художественных ценностей. 1974. Вып. 2 (5). С. 62–64; Он же. Способ закрепления снятой монументальной живописи на кладке стены с воздушной изоляцией между ними // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1976. Вып. 1. С. 22–23.

¹⁰⁶ Merluzzi F. La chiesa di Ognissanti di Ospedaletto a Gemona e i suoi affreschi // La tutela dei Beni Culturali e Ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986–1987) / relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli Venezia Giulia / a cura di Franco Bocchieri, n 8. Trieste, 1991.



Ил. 29. Стенопись XIV–XV вв. Церковь Онъиссанти, Джемона-дель-Фриули, Оспедалетто, Фриули. – URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Ognissanti_\(Ospedaletto\)#/media/File:Cristo_Apocalittico_-_Chiesa_di_Ognissanti_di_Ospedaletto.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Ognissanti_(Ospedaletto)#/media/File:Cristo_Apocalittico_-_Chiesa_di_Ognissanti_di_Ospedaletto.jpg) (дата обращения: 10.08.2022)

проводить фрагментами с оборотной стороны. В этом случае пользовались акриловыми смолами и для укрепления живописи, и для ее монтажа на новое легкое основание из анодированного алюминия. Позднее некоторые росписи вернули непосредственно на стены восстановленной церкви, а другие установили на местах вместе со щитами (ил. 29).

Демонтажи монументально-декоративной живописи путем разбора несущей ее стены осуществляли и в СССР. В 1930-х годах с разбором разрушающейся стены Ю.А. Олсуфьев осуществил временное снятие крупного фрагмента (2,55×2,15 м) стенописи XII века в новгородской церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах)¹⁰⁷. После вычинки кладки фрагмент был скреплен с новой стеной (подробнее см. ниже).

Р. 70–73. – URL: <https://www.archeocartafvg.it/portfolio-articoli/gemona-del-friuli-ud-fraz-ospedaletto-chiesa-ognissanti/>

¹⁰⁷ Олсуфьев Ю.А. Обзор методов лечения древней монументальной живописи // Советский музей. 1935. № 5. С. 73–74.

В 1956 году реставраторы СНРПМ Министерства культуры Грузинской ССР К.Н. Бакурадзе и Ш.И. Абрамишвили сняли 16 м² росписи XI века в церкви святого Георгия в селении Гвелети. Стенопись долгое время существовала в здании, лишенном кровли, красочный слой был утрачен, сохранился лишь первоначальный рисунок. Демонтировать такой памятник методом страппо не имело смысла. С другой стороны, слой раствора, лежащий на камне, был тонок, его масса имела лишь в межкладочных швах, следовательно, роспись было невозможно снять и методом дистакко. Поэтому роспись отделили от стены, разобрав кладку. Композиции заклеили тонкой тканью на столярный клей, после высыхания этой заклейки на нее нанесли вторую из нескольких слоев бумаги, а затем установили поддерживающий фанерный щит. Дождавшись высыхания профзаклейки, начали разборку стены, постепенно подводя к ней с оборота второй щит и заполняя бумагой пустоты между ним и отделяемой фреской. Наружный и внутренний щиты скрепили струбцинами. Роспись оказалась зажатой между двумя щитами. Этот своеобразный «сэндвич» (фанера/фреска/фанера) уложили горизонтально живописью вниз. Сняв верхний слой фанеры, очистили оборот фрагмента, срезав с него неровности, затем накрыли его рамой с металлической сеткой и залили раствором гипса. После схватывания гипса раму перевернули, теперь живопись оказалась доступна для дальнейшей реставрации¹⁰⁸.

В 2001–2003 годах подобный проект был осуществлен в России. В заново возведенной церкви Успения на Волотовом поле оригинальный юго-западный столб сохранился на высоту около 4 м от пола. Он был выложен из кирпича и забутован битым кирпичом и булыжником на известковом растворе. Аварийное состояние кирпичной кладки вынуждало переложить его на две трети высоты. Однако на его южной стороне сохранился фрагмент живописи с частью изображения царевича Иосафа. Роспись предполагали снять. Но реставраторы новгородской мастерской «Фреска» предложили «подвесить» ее на конструкцию, повторяющую форму столба. Старую кладку разобрали, а новую сложили вплотную к штукатурке, несущей живопись. Затем эту штукатурку «спаяли» с новой кладкой традиционным инъектированием известковым раствором (ил. 30).

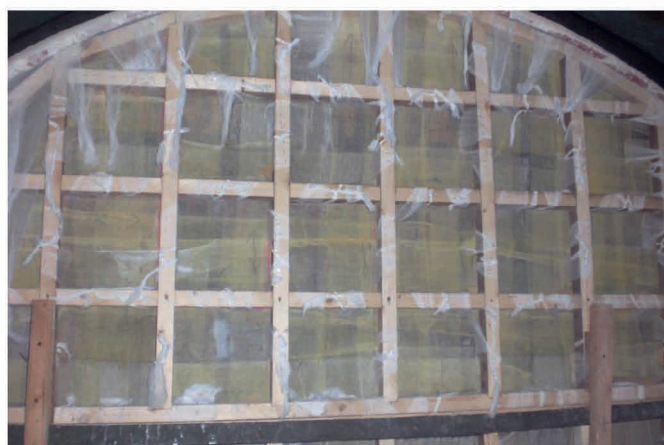
Другой пример таких работ – осуществленное в 2009 году снятие композиции «Икона Иверской Богоматери», исполненной маслом в XIX веке, со стены южной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. Необходимость в демонтаже возникла в связи с архитектурным восстановлением южной галереи, устроенной при Иване IV Грозном. Было установлено, что существующий ныне выход из галереи ранее был окном, резное убранство которого большей

¹⁰⁸ Бакурадзе К.Н. Снятие фресок (Несколько примеров из практики художника-реставратора) // ХН. 1977. № 2 (32). С. 117–119.



Ил. 30. Заново сложенный юго-западный столб с возвращенной на него росписью. Церковь Успения на Волотовом поле, Великий Новгород. – Личный архив Т.И. Анисимовой

Ил. 31. Стенописный образ Иверской Богоматери. XIX в.; Стенописный образ Иверской Богоматери в процессе демонтажа; Демонтированный стенописный образ Иверской Богоматери. Южная галерея Благовещенского собора Московского Кремля. Личный архив А.Б. Гребенщиковой



частью сохранилось. Для восстановления формы окна требовалось демонтировать композицию, написанную в люнете над ним. Площадь живописи составляла около 5 м². Стенопись заклеили на 10% ПВС двумя слоями микалентной бумаги и двумя слоями марли, затем на клей ПВА «Столяр» к ней приклеили бинты, которыми привязали фрагмент к деревянной решетке с ячейками 60×60 см, ставшей опорой для композиции на время разбора кладки. Композицию отъяли вместе со штукатуркой, не разрезая на части, затем толстый штукатурный слой утоньшили, оборот заклеили двумя слоями марли. Новую основу изготовили из пластов Пеноплекс-35 (вспененный полистирол), в которые был врезан укрепляющий каркас из дерева. Стенопись монтировали на монтажную пену, чтобы не увеличивать вес экспоната (он составил около 75 кг). Профилактическую заклейку с красочного слоя легко удалили водой, подогретой до 40–50°C (ил. 31)¹⁰⁹.

5. Расслоение живописных слоев, лежащих на отдельных штукатурных основах

Еще одним подвидом метода дистакко можно счесть РАССЛОЕНИЕ живописных слоев, каждый из которых лежит НА СОБСТВЕННОМ ШТУКАТУРНОМ ОСНОВАНИИ. Эта ответственная операция позволяет сохранить на стене древнейшую роспись и не утратить выполненную позднее, также имеющую художественно-историческую ценность. В 1957 году в южном рукаве кафоликона Мартвильского монастыря (Западная Грузия) было обнаружено два слоя живописи, относящихся к XIV и XVII векам. Было решено сохранить оба. Для этого требовалось снять верхний слой с прилежащей ему штукатуркой. Реставраторы К.Н. Бакурадзе и Ш.И. Абрамишвили разрезали штукатурку по отгранкам композиций, заклеили роспись и осторожно отслоили ее, закрепляя на фанерном листе. Аналогичным образом были сняты верхние слои живописи с изображениями евангелистов в нижней части барабана Малой церкви Чиквани того же монастыря¹¹⁰.

Сходную задачу решили реставраторы в киевской церкви Спаса-на-Берестове, где удалось открыть росписи XII века, не утратив при этом слоя живописи, созданной в XVII столетии.

К расслоениям условно можно отнести снятия методом страппо монументальной живописи, под которой имеются синопии.

¹⁰⁹ Сергиеня В.В. Реставрация фрагмента монументальной живописи «Икона Иверской Богоматери» XIX века из благовещенского собора Московского Кремля // Международная научно-методическая конференция «Исследования в консервации культурного наследия» 19–21 ноября 2013 года, ГосНИИР, Москва. Тезисы докладов. М., 2013. С. 95.

¹¹⁰ Бакурадзе К.Н. Указ. соч. С. 119.

Основы для демонтированной монументально-декоративной живописи

Стенопись, имеющую лишь красочный слой или красочный слой с тонким интонако, чаще монтируют на легкие основы типа холста, который натягивают на подрамник.

Например, в 1817 году Пьетро Пальмароли снял методом дистакко и перевел на холст фрески «Нарцисс у источника» и «Смерть Адониса» в римском Казино делла Мorte (1603–1604, Доменикино, ныне – палаццо Фарнезе, Рим).

В России в 1881–1882 годах при реставрации росписей Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге художник П.К. Соколов выпилил из композиции Ф.А. Бруни «Сотворение мира» крупный фрагмент с изображениями Адама и Евы и перевел красочный слой со штукатурки на холст¹¹¹.

В 1948 году Ст.С. Чураков и Н.И. Плеханов сняли со стены композицию М.А. Врубеля «Пьета» (1884) в киевской Кирилловской церкви. Роспись была исполнена масляными красками по масляно-меловой шпатлевке, лежащей на штукатурке, содержащей солому, измельченное стекло и войлок. Неблагоприятные температурно-влажностные условия спровоцировали отслоения живописи, которую не удалось укрепить. Заклеив с лицевой стороны, живопись отслоили с некоторым количеством штукатурки (штукатурку позднее удалили вместе с частью толстослойного масляного грунта). Фрагмент перевезли в Москву и к 1950 году сдублировали на холст. Однако из-за частичного раздублирования, повлекшего выраженную деформацию, С.Я. Бабакину пришлось повторно сдублировать роспись в 1960 году¹¹².

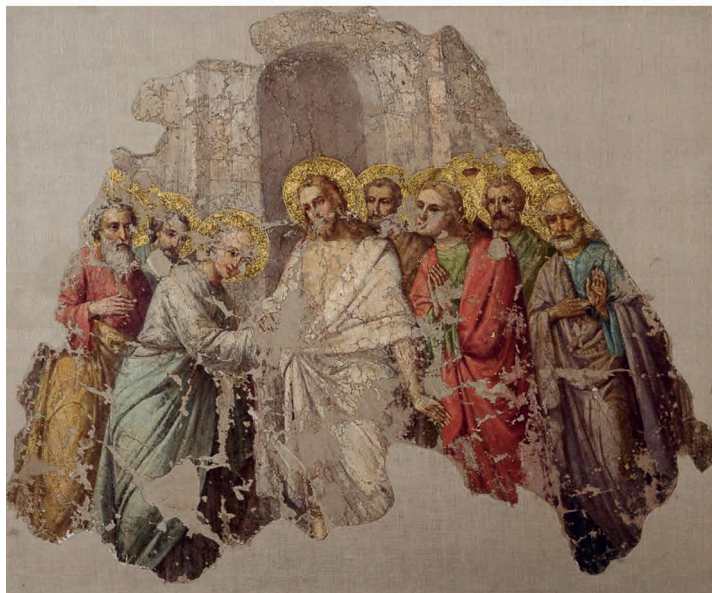
Другой пример монтажа на холст снятой стенописи – работы в верхней церкви московского храма во имя пророка Илии (ул. Ильинка, 3/8). Сюжеты этой декорации, созданной в академическом стиле вскоре после московского пожара 1812 года и многократно поновленной маслом, составляют цикл, посвященный Евангельским чтениям Цветной триоди от Пасхи до Недели Всех святых, а также включают сцены из жития пророка Илии (ил. 32). Росписи были исполнены маслом по масляному грунту. В начале 2000-х годов при ремонте кладки, находившейся в аварийном состоянии, возникла необходи-

¹¹¹ Кедринский А.А. и др. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда / А.А. Кедринский, М.Г. Колотов, Б.Н. Ометов, А.Г. Раскин. Л., 1987.

¹¹² Карасева В.Н. Перевод со стены на холст росписи М.А. Врубеля «Надгробный плач» // Возрожденные шедевры. М., 1963. С. 95–100; Чуракова М.С. Степан Сергеевич Чураков и его реставрация настенной композиции М.А. Врубеля «Надгробный плач» Кирилловской церкви Киева // Материальная база сферы культуры. Научно-информ. сб. 2003. № 2. С. 55–65;



Ил. 32.
Уверение Фомы.
Неизвестный
художник, после
1812 г., с поновле-
ниями, до рестав-
рации. Верхняя цер-
ковь пророка Илии
(ул. Ильинка, 3/8),
Москва;
Уверение Фомы.
Неизвестный ху-
дожник, после
1812 г., после де-
монтажа, дубли-
рования на холст
и реставрации.
Нижняя церковь
апостола Тимофея
(ул. Ильинка, 3/8),
Москва. – Архив
храма пророка
Илии на Ильинке



мость демонтажа лежащей на ней живописи, которая сама была достаточно разрушена¹¹³. Бригада художников-реставраторов под руководством Ю.А. Пахомова заклеила фрагменты серпянкой на горячий 12 % мездровый клей. При высыхании такой клей дает сильную усадку, способствуя отделению от стены красочного слоя с верхним слоем штукатурки. Фрагменты откинули на щиты, с оборота механически удалили штукатурку, очищенный оборот проклеили 20 % клеем ПВА и сдублировали живопись на холсты, проклеенные таким же раствором ПВА и натянутые на подрамники. После этого удалили заклею теплотой водой, а копоть, потемневший лак и многослойные записи – смесью органических растворителей. Снятая живопись ныне хранится в нижнем храме во имя апостола Тимофея.

Еще одно давно известное основание для демонтированной стенописи – **дерево**. Работавший в Милане Стефано Баррези (1789–1859) предложил монтировать стенопись на деревянные панели, используя тонкий холст как прослойку между деревом и фреской. Как доказывает фреска «Мученичество святого Винченцо» из миланской церкви Сан-Винченцо (1585–1587, Аурелио Луини, ныне – Пинакотека Каstellо Сфорцеско, Милан), которую наполеоновские власти превратили в склад, Баррези снимал композицию многими фрагментами, максимально утоньшал их с оборота лезвиями и абразивами, а затем составом из гипса, животного клея, извести и молока приклеивал на холст, предварительно покрытый желтоватой имприматурой, имитировавшей цвет старого интонако. После этого фрагменты наклеивались на щиты из досок. Баррези предлагал снять своим способом даже «Тайную вечерю» Леонардо, но не смог предоставить гарантий, что произведение не пострадает, поэтому не получил разрешения властей на проведение операции. Описанный метод не получил широкого распространения. Со временем деревянная основа спровоцировала трещины фресок и утраты красочного слоя¹¹⁴.

У Улисса Фorni в качестве основы для росписей, снятых методом дистакко, указана структура из гипса, армированного редко переплетенным речным **камышом** и укрепленного рамой из перекрещивающихся деревянных брусков¹¹⁵. Изобретателем такой основы считается Гаэтано Бьянки (1818–1892), который в 1857 году снял единым фрагментом «Троицу» Мазаччо в базилике Санта-Мария-Новелла во Флоренции. Дж.Б. Кавальказелле (1819–1897) – с 1875 года главный инспектор вновь образованной Центральной дирекции древностей и изящных искусств –

¹¹³ Почетные реставраторы города Москвы 2015–2016. М., 2016. С. 283–285.

¹¹⁴ Due lettere critiche nell'opuscolo... P. 17.

¹¹⁵ Forni U. Op. cit. P. 44.

в Нормах реставрационных работ с фресковой живописью (1863) называл этот метод предпочтительным¹¹⁶.

Еще один старинный материал для основы снятой стенописи – **шиферные плиты**, на которые, например, монтировали античную живопись, найденную в Помпеях и Геркулануме.

Среди твердых основ заметное место занимают **металлические**. Распространенный тип – **металлическая сетка** мелкого плетения, покрытая лаком против окисления и укрепленная на деревянной раме. Сетку вдавливают в несхватившийся слой гипса, нанесенный на оборот фрески. В 1879 году Министерство образования Итальянского королевства требовало снимать фрески с большим количеством интонако именно для дальнейшего монтажа на сетку из проволоки (медной или из гальванизированного железа)¹¹⁷. В 1894 году Венчеслао Бигони (1850–1929) снял фрагмент «Святой Лаврентий, поддерживаемый ангелом» (1470–1475, Маэстро замка Роккабианка, ныне – Национальная галерея, Парма) и смонтировал его на «металлическую ткань». В 1901–1911 годах Доменико Фискали (1858–1930) смонтировал на такое же основание снятую методом дистакко стенопись из Кьостро Верде при флорентинской базилике Санта-Мария-Новелла¹¹⁸.

В отечественной реставрации известна работа С.С. Чуракова 1953–1954 годов в Благовещенском монастыре города Юрьевца, где он снял около 50 м² росписи (приписана Кириллу Уланову, датирована началом XVIII в.). Снятия проводили разновидностью способа «на мороз». По сообщению архитектора И.Г. Сахаровой, руководившей работами, первые пробы были неудачными. В феврале–марте 1953 года стенопись снимали методом «на мороз», пользуясь просто водой, а не водным раствором клея, поэтому при оттаивании льда в теплом помещении она рассыпалась в труху¹¹⁹. Последующие снятия были успешны, так как методику изменили. Во-первых, перед заклеиванием стену прогревали, растапливая замерзший конденсат, образовавшийся осенью. Это было необходимо, так как его слой, оказывающийся между живописью и армирующими ее бумагой и марлей, в помещении оттаивал, отчего бумага и марля отпадали, а фреска, лишенная их поддержки, рассыпалась. Во-вторых, на красочный слой наносили не воду, а клейстер, который в теплом помещении удерживал бумажно-

¹¹⁶ *Cavalcaselle G.B. Sulla conervazione dei monumenti e dei oggtti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico // Rivista dei comuni italiani. Torino, 1863. III, fasc. IV. P. 33–65.*

¹¹⁷ *Secco Suardo G. Op. cit. P. 246.*

¹¹⁸ *Rinaldi S. I Fiscali, riparatori di dipinti: vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento. Roma, 1998. P. 451–542.*

¹¹⁹ *Кузнецов А.С. Методы снятия фресок и монтирования их на новые основания // Наследие народов Российской Федерации. 2003. № 3. С. 62–63.*



Ил. 33. Апостол Филипп. Фрагмент демонтированной стенописи Благовещенской церкви в Юрьевце. Начало XVIII в. Музей им. А. Рублева, Москва. – URL: <https://www.rublev-museum.ru/collection/frescoes-monumental-painting/> (дата обращения: 10.08.2022)

марлевую заклею. После замерзания профзаклейки делали небольшие борозды в грунте, штукатурку отслаивали длинными ножами и заливали под нее воду, которая, замерзая и расширяясь, помогала отделению от стены снимаемого слоя. Фрагменты упаковывали в ящики и перевозили в Москву, где в 1955 году поставили на новое основание. Первые фрагменты смонтировали на металлические рамы из железного уголка, заполненные проволоочной сеткой. Конструкция дополнительно фиксировалась деревянным щитом или деревянным паркетажом (и тот, и другой крепились к раме болтами), а позднее – приваренными металлическими уголками и металлическими полосами, образующими решетку с ячейками 30×40 см. Раму, сетку и щит защищали от влаги перхлорвиниловым лаком с алюминиевым порошком. Рама с сеткой накладывалась на оборот фрагмента и заполнялась известково-песчаным раствором. Такая заливка была тяжелой и схватывалась медленно. Стремясь добиться тонкого прочного слоя и быстрого отверждения раствора, Чураков перешел на за-

ливку оборотов известково-казеиновым раствором, незадолго до того введенным в реставрационную практику¹²⁰. Благодаря этому удалось облегчить конструкцию¹²¹. Отреставрированные фрагменты вошли в собрание Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрей Рублева и Ивановского областного художественного музея (ил. 33).

¹²⁰ Брягин Д.Е. Опыт укрепления штукатурного основания древних настенных росписей известково-казеиновым раствором // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 200–202.

¹²¹ Жаренков Г.В. Монтировка фрагментов монументальной живописи в металлическую раму на известково-казеиновый раствор (метод С.С. Чуракова) // ХН. 1977. № 2 (32). С. 134–135.

Основой для стенописи могут служить и **сплошные листы металла**. Масляная живопись на штукатурке из трапезной палаты Киево-Печерской лавры была перенесена на сплошные листы дюралюминия, которые покрыли мелкой насечкой и зашпаклевали составом из мела и 25 % раствора ПБМА в ацетоне. Этим же составом, но более жидким, к металлу приклеили марлю, которою им же загрунтовали. Затем к марле воско-даммарной мастикой приклеили штукатурку¹²².

В 1970-х годах реставратор ВПНРК А.С. Кузнецов предложил использовать в качестве основы для стенописи щиты из оцинкованного железа, гофрированного вручную. На такое основание были смонтированы две фрески из Спасо-Преображенского собора в Ярославле. Одной из насущных задач в этом случае стало прочное склеивание штукатурного оборота фрески с металлом. Для этого была применена прослойка из ворсового материала, который приклеили к металлу эпоксидной смолой и на котором закрепили фреску, нанеся на ее оборот известковый раствор и прижав к нему ворс. В этом случае ворсинки, впечатанные в сырой раствор, стали связью между росписью и искусственной основой. Достоинством этого метода является возможность легкого отсоединения фрагмента от основы при необходимости.

Для уменьшения веса конструкции старались применять не цельные, а **перфорированные листы металла**. В 1959 году Дино Дини (1912–1989) демонтировал и перевел на перфорированный дюралюминий часть сцены «Иоаким среди пастухов» кисти Джотто из флорентинской Бадии. В 1971 году А.П. Греков предложил использовать перфорированные титановые щиты как основу для собранной из осколков стенописи новгородской церкви Спаса Преображения на Ковалеве (храм разрушен во время Великой Отечественной войны, бригада реставраторов ВПНРК выбрала осколки из строительных завалов в 1965–1969 годах)¹²³.

Все перечисленные материалы для основ имеют существенные недостатки. Поэтому в первые послевоенные годы, когда начала складываться научная реставрация, но новых материалов еще не было, усилия сосредоточили на совершенствовании поддерживающих рам (этим занимались такие известнейшие специалисты, как Паоло Мора,

¹²² *Марампольский А.И., Честнейший Г.Ф., Борисова Н.Г.* Перенос настенной масляной живописи на новое основание в трапезной палате Киево-Печерского историко-культурного заповедника // *Реставрация и хранение музейных художественных ценностей*. 1974. № 2 (5). С. 29–31.

¹²³ *Греков А.П.* Реставрация фресок XIV в. церкви Спаса Преображения на Ковалеве в Новгороде // *Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей*. М., 1979. Вып. 4. С. 21–25; *Он же.* Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. М., 1987. С. 79–81.

Джулиано Бальди, Оддо Вердинелли, Роберто Карита)¹²⁴. Например, росписи из *Praecones* с Палатинского холма в Риме (сняты в 1948 г. методом страппо из-за разрушения интонако) и «Мадонну со святыми» из римской церкви Санта-Мария-Антиква (снята в 1947 г. методом дистакко с утоньшением штукатурного слоя до 1–2 мм) приклеили на холст, который натянули на раму с регулируемым натяжением.

В послевоенное время специалисты Центрального института Реставрации (ICR) в Риме, анализируя и отбирая лучшее из традиционного опыта, разработали оптимальные методики демонтажей. Например, они рекомендовали сначала наклеивать на красочный слой марлю, а поверх нее холст, а не два слоя марли, как нередко делали в прошлом. Другая важная рекомендация, появившаяся в эти годы, – создавать обязательный «жертвенный» (буферный) слой между оборотом стенописи и новым основанием. Этот слой при необходимости должен обеспечить легкое отделение живописи от основания (правда, на практике такого рода операции оставались довольно сложными).

Обычно снимаемые фрагменты перед монтажом на новую основу прокладывают армирующей **подложкой**. Чаще это марля, недостаток которой – легкое поражение микроорганизмами. Поэтому в конце 1970-х годов были предложены более биостойкие нетканые стекловолоконистые армирующие материалы, имеющие сетчатую структуру (стеклоткань). Поддерживающая нетканая сетка, утопленная в шпаклёвочную мастику на оборотах, была применена, например, в 70-х годах прошлого века для реставрации стенописи, снятой в 1939–1940 годах П.И. Юкиным в Троицком соборе калязинского Макариева Троицкого монастыря¹²⁵.

В начале 1950-х годов начались споры о том, нужно ли монтировать стенопись на твердые основы, или предпочтительны легкие и гибкие? За первые выступал Чезаре Бранди¹²⁶, за вторые – Пьеро Санпаолези. Твердые основы признали необходимыми для росписей, снятых с толстым слоем штукатурки или с массивом кладки, а также для тех, которые имели выраженную неровность поверхности, которую требовалось сохранить.

В 50–60-е годы XX века были сформулированы характеристики **идеальной основы** – нейтральность по отношению к живописи, механическая прочность, стабильность линейных размеров, термо- и влагоустой-

¹²⁴ Brandi C. Telai per dipinti trasportati dalla tavola e per affreschi strappati // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1950, 1. P. 13–14; Carità R., Mora P. Supporti per gli affreschi rimossi // Ibid. 1959, 36. P. 149–157.

¹²⁵ Бурый В.П. Применение новых материалов при монтаже фрагментов монументальной живописи на искусственное основание // ХН. 1977. № 2 (32). С. 123.

¹²⁶ Brandi C. Sui supporti rigidi per il trasporto degli affreschi // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1951, 5/6. P. 15–17.

чивость, устойчивость к растворителям, биоустойчивость, негорючесть, соответствие формам оригинальной поверхности, тонкость слоя, близкого оригинальной штукатурке (не должен превышать 12 мм, чтобы не препятствовать возвращению стенописи *in situ*), простота изготовления, обратимость, легкость. Последнее требование привело к тому, что от конструкций, включающих дерево, металл, раствор стали отказываться. Если же это было невозможно, предпочитали не сплошные основы, а основы-обрешетки, ячейки которых имели облегченное заполнение.

Поиски новых материалов для оснований не всегда были успешны. Например, **этернит**, получивший широкое распространение с 1947 года при реставрации росписей пизанского Кампосанто¹²⁷, со временем стал источником высолов, почти скрывших живопись. В 1957 году на **асбоцемент**, позднее запрещенный к употреблению, укрепленный на деревянной раме, смонтировали композицию «Кающийся святой Иероним» (1491, Лука Синьорелли, палаццо деи Приори, Вольтерра).

С рубежа 50–60-х годов XX века в практику стали входить материалы, производившиеся промышленностью для целей, далеких от реставрации.

В 1953 году роспись свода Гробницы Олимпийских игр в Тарквиниях была приклеена на слой ваули и холста (старая техника), а затем смонтирована на полутвердый пласт **вспененного полиуретана** (коммерческое название Moltopren) толщиной несколько миллиметров (на такой же материал Аугусто Чеккони Принчипе и Карло Маттеуччи перевели росписи Полидоро да Караваджо с фасадов Казино дель Буфало¹²⁸), который был закреплен на жесткой арматуре из ДВП/мазонита и объединен на металлической раме¹²⁹.

Фрески «Триумф смерти» и «Страшный Суд» Андреа Орканьи из трапезной базилики Санта-Кроче во Флоренции смонтированы на основу из трех слоев **мазонита**, склеенных казеиновым клеем с добавлением формалина, укрепленную обрешеткой и окантованную алюминием; а фрески из Кьостро Верде, снятые Леонетто Тинтори, – из двуслойного ДВП с обрешеткой.

В 1978 году при реставрации основы из холста, на которую в 1928 году были переведены росписи Браманте (1477, фасад палаццо дель Подеста, Бергамо, ныне – Академия Каррара, Бергамо), старый холст был сдублирован, а затем наклеен на **фанеру**.

¹²⁷ Brandi C. Trasporti di affreschi su cemento e su eternit // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1950, 1. P. 18–19.

¹²⁸ Dal giardino al museo: Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo; studi e restauro / a cura di I. Colucci, P. Masini, P. Miracola. Roma, 2013. P. 79–133.

¹²⁹ Urbani G., Torracca G. Nuovi supporti per gli affreschi staccati // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1965, fasc. s.n. P. 23–36.

Полиэфирные смолы, усиленные стекловолокном, начали входить в практику итальянских реставраторов с 1963 года. Такие искусственные основания привлекали легкостью приготовления композитного материала и возможностью создавать поверхности любой формы. Распространение получили основы из высокопрочной полиэфирной смолы Gabraster (марка P102 – негорючая, марка P1409 – устойчивая к УФ лучам) и стекловолокна (70 и 30 %). В распоряжении реставраторов имелись четыре типа основ: твердая (толщиной 5–10 мм), полугибкая (толщиной 3–5 мм), гибкая (толщиной около 1 мм), а также типа «сэндвич» (толщиной 12–15 мм). Такие основы, в отличие от идеально ровных мазонита и металла, позволяли сохранить неровности живописной поверхности, а также избежать опасной операции утоньшения штукатурных слоев, демонтированных вместе с живописью. Напомним, что Джованни Урбани считал необходимым сохранять массу оригинального интонако, а при монтаже на новую основу лишь немного дополнять его с оборота (при этом нерегулярность живописной поверхности будет сохранена)¹³⁰.

На гибкую основу в октябре 1967 года были смонтированы снятые методом страппо: крупноформатное «Древо жизни» Таддео Гадди (отделены от стены единым пластом) из трапезной базилики Санта-Кроче; «Ад» (8,8×12,1 м) Нардо ди Чионе из капеллы Строщи в базилике Санта-Мария-Новелла; «Распятие» Таддео Гадди из церкви Онъиссанти.

Твердая основа была выбрана для «Тайной вечери» Таддео Гадди из флорентинской базилики Санта-Кроче. Реставрация этой композиции – яркий пример того, как техника демонтажа и установки на новое основание определяются состоянием сохранности произведения. Сцена, пострадавшая при наводнении 1966 года, была покрыта толстым слоем высолов нитратов, который не позволял прочно заклеить ее. Поэтому для демонтажа предпочли дистакко, разделив композицию площадью около 24 м² на четыре фрагмента. Большой вес фрагментов вынудил смонтировать их на усиленную стеклотканью полиэфирную вспененную смолу твердого типа.

Для монтажа снятой стенописи XI–XII веков из крипты Сан-Изакко в церкви Сан-Ансано (Сполето) впервые применили основу типа «сэндвич» – **из вспененного полистирола** толщиной 12–15 мм и **стекловолокна**¹³¹. Эта основа позволила в 1971 году без труда вернуть стенопись *in situ*.

В 80-х годах XX века появился еще один материал – **углеродное волокно с термоотвердевающей эпоксидной смолой**. Впервые в 1984–1985 годах таким волокном был с обеих сторон оклеен пласт вспененно-

¹³⁰ Urbani G., Torraca G. Op. cit.

¹³¹ Raspi Serra J. Affreschi nella cripta di S. Ansano a Spoleto // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1965. P. 49–61.

го полиуретана, после чего на эту основу типа «сэндвич» смонтировали синопии Мазаччо и Мазолино, обнаруженные под росписью Винченцо Меуччи (XVIII в.) в капелле Бранкаччи флорентинской базилики Санта-Мария-дель-Кармине¹³².

Позднее в практику вошли панели из корковой пробки, плиты ДСП.

В нашей стране с 1960-х годов также начались поиски новых материалов для основ. Вначале внимание привлекли **синтетические пористые материалы**.

В 1966 году в СССР А.С. Кузнецов смонтировал на жесткий **полистирольный пенопласт** марки ПС-1 фреску размером 2,1×1,1 м с изображением святителя Леонтия, епископа Ростовского из Леонтьевского придела Успенского собора в Ростовском Кремле. При монтаже фреска была дополнена ранее обрушившимися кусками штукатурки с живописью. В этом случае, нанося на оборот фрагмента известковый раствор, на него с некоторым нажимом накладывали пенопластовую плиту. Неровности среза пенопласта заполнялись раствором, что увеличивало площадь склеивания фрагмента и новой основы, повышая прочность их сцепления. Кроме того, фрагмент дополнительно механически крепился к основе известковым раствором, залитым в отверстия диаметром 5–10 мм, предварительно просверленные в пенопласте на расстоянии 25–30 см друг от друга¹³³. Заливки, соединяясь с тонким слоем известкового раствора, лежащим на обороте фрагмента, превращались в своеобразные кляммеры. Вес фрагментов, смонтированных на пенопласт, резко уменьшился по сравнению со смонтированными на традиционную деревянную раму с заливкой раствором алебаstra (гипса). Кроме того, пенопласт почти не изменял линейные размеры при колебаниях температуры и влажности окружающей среды, следовательно, не провоцировал трещин, которые неизменно появлялись при существовании фресок на деревянных рамах, залитых алебастром (дерево при соприкосновении с раствором намокало и расширялось, а затем при высыхании уменьшалось в размерах). В 1983 году С.В. Филатов рекомендовал для армирования и придания пенопласту большей прочности оклеивать его со всех сторон холстом или стеклотканью, используя водный

¹³² La Cappella Brancacci: la scienza per Masaccio, Masolino e Filippino Lippi. Milano, 1992.

¹³³ Кузнецов А.С. Способ изготовления эксплуатационных щитов с фресками и способ закрепления штукатурки с живописью на основе // ГБЛ. Информ. центр по проблемам культуры и искусства. Экспресс-информация. М., 1974. Вып. 2; Он же. Способ монтирования снятой со стены фресковой живописи // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1975. Вып. 1. С. 232–235; Он же. Моделирование реставрационных процессов на основе функционального анализа (на примере снятых фрагментов росписей) // Практика реставрации памятников монументальной живописи. М., 1991. С. 149–163.

раствор поливинилового спирта¹³⁴. В 2005 году А.С. и Ю.А. Кузнецовы сняли с западной грани северо-восточного столпа в Воскресенском соборе Волоколамска фрагмент темперной росписи, выполненной мастером школы Дионисия (1480–1490-е гг.), с изображением IV и V Вселенских соборов (роспись реставрировал в 1960-х гг. Д.Е. Брягин, в 1980-х годах обследовал С.В. Филатов)¹³⁵. Этот фрагмент также смонтировали на твердый пенопласт (ныне – в МВК).

Другим материалом, предложенным практикующим реставраторам в результате экспериментов в Мастерской реставрации монументальной живописи и Химической лаборатории Государственного Эрмитажа, стал заливочный **полиуретановый пенопласт марки ППУ-305** отечественного производства. Он оказался удобен как основа для живописи, снятой с криволинейных поверхностей. С его помощью новую основу стало возможным формировать непосредственно на обороте фрагмента без нагревания и давления. Со временем основания из материалов, напоминающих монтажные пены, получили широкое распространение.

В 2002–2005 годах сотрудники ГОСНИИР К.И. Маслов, Ф.В. Гузанов и Г.Б. Латария сняли несколько фрагментов стенописи в церкви Спаса Нерукотворного Образа поселка Морозовица близ Великого Устюга, где сохранилась масляная роспись 1778 года, выполненная по известковой штукатурке великоустюжским мастером Федором Шеиным. После выведения из храма в начале 1990-х годов механических мастеровских он пришел в руинированное состояние, роспись разрушалась. В этом случае снятие было единственным способом ее сохранения. Специалисты ГОСНИИР разработали на базе владимирского предприятия ЗАО «Блокформ» новый метод монтажа фрагментов штукатурки с живописью на **напыляемую пенополиуретановую основу**¹³⁶.

¹³⁴ Филатов С.В. Методические рекомендации по отслоению поздних масляных записей со штукатурной основы и монтированию снятых записей на новое основание. М., 1983. С. 3–20.

¹³⁵ Попов Г.В. Роспись конца XV в. в Воскресенском соборе Волоколамска // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 237–244; Он же. «Не вещь почитая, но вид и образ красоты...» Преподобный Иосиф Волоцкий и московское искусство конца XV – начала XIV века // Преподобный Иосиф Волоцкий в русской духовной культуре. М., 2019. С. 167.

¹³⁶ В 1995 году реставратор ГосНИИР А. Девятков обнаружил на стенах Спасской церкви росписи, открывшиеся из-под осыпавшихся покрасок, имевшие дату и подпись. Поскольку храм не предполагалось восстанавливать и реставрировать, сотрудники ГосНИИР и Великоустюжского музея-заповедника приняли решение о снятии фрагментов росписей со стен, реставрации их в отделе монументальной живописи ГосНИИР и дальнейшем экспонировании в музее города. – См.: Спасение и реставрация росписи из Спасской церкви в поселке Морозовица под Великим Устюгом. 1778. – URL: <http://www.gosniir.ru/exhibitions/50years/churchart/wallpainting.aspx>

Сделанное было представлено на выставке, открывшейся 28 декабря 2010 года в выставочном зале ГОСНИИР¹³⁷.

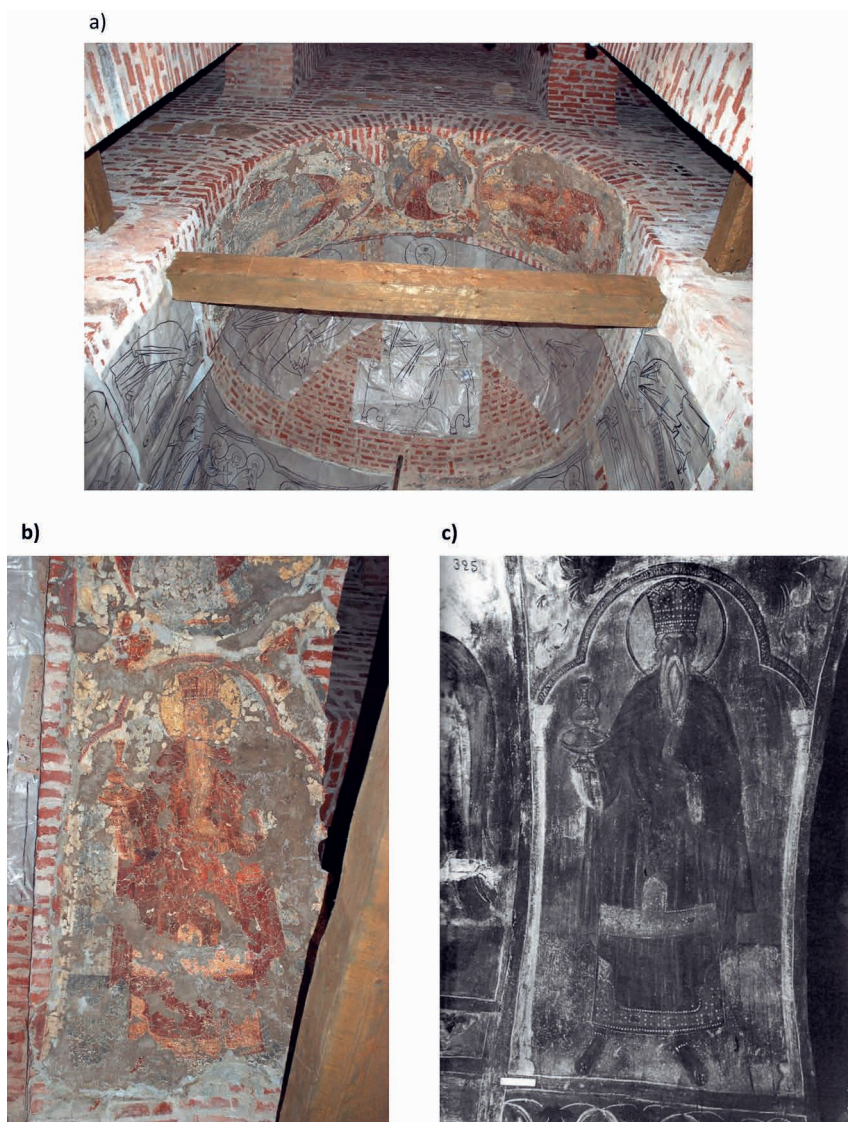
Еще один пример использования **напыляемой вспенивающейся** основы – работы специалистов новгородской мастерской «Фреска» с фрагментами росписи XIV века из церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде, здание которой восстановили в 2001–2003 годах¹³⁸. К 2006 году из осколков 195 композиций, декорировавших храм, было собрано около 150 сцен, которые оказалось возможно монтировать на заново возведенные стены. В 2007 году отечественные специалисты совместно с немецкими коллегами разработали способ установки живописи на криволинейные поверхности. Первыми на круглый юго-западный столб были смонтированы два медальона с изображениями царевича Иосафа и мученика Никиты, собранные из осколков к 2009 году. Часть медальона с изображением царевича Иосафа сохранилась *in situ*, а другая, осыпавшаяся при разрушении храма, была собрана реставраторами. Ее решили присоединить к стенописи, сохранившейся на столбе.

Осколки опавшей живописи нужно было выложить в плоскости, воспроизводящей кривизну «родной» архитектурной поверхности. Для этого понадобилась криволинейная сборочная основа, идентичная оригинальной. Со столба сняли форму: обмотали его полиэтиленовой пищевой плёнкой и обогнули листом ДВП, имеющим отверстия для заливки, после чего в пространство между ДВП и пленкой ввели монтажную пену. Через 48 часов лист ДВП сняли, контрформа была готова. Ее проложили изнутри пищевой плёнкой, наложили на нее вогнутый лист ДВП, заполнили пеной пространство между ДВП и контформой и получили точный слепок поверхности. На него и собирали фрагменты. Кусочки штукатурки с живописью имели разную толщину, поэтому под них приходилось подкладывать пенопласт, выводя их на единый уровень и фиксируя булавками (*ил.* 34). Композиция соприкасалась со сборочной основой лишь отдельными выступами.

Далее фрагмент монтировали на место. Для изготовления монтажного щита по периметру собранной фрески, отступив от ее края на несколько сантиметров, сделали «опалубку» из полос поролона, закрепленных на пене кусочками проволоки. От возможных повреждений красочный слой защитили циклододеканом, нанеся его кистью тонким слоем. Все пустоты под фрагментами и между ними, а также пространство между наружными краями фрагмента и поролоновой опалубкой заполнили кварцевым песком, насыпав его вровень с живописной поверхностью. Песок образовал «ложе» для фрагментов и заполнил

¹³⁷ Московские реставраторы за свой счет спасают росписи из погибающего храма в Вологодской области. – URL: <https://regnum.ru/news/cultura/1361529.html>

¹³⁸ Кузьмина Н.Н. Восстановлен из руин храм Успения Богородицы на Волотовом поле // Наследие народов Российской Федерации. 2004. № 3. С. 50–53.



Ил. 34. а) Фрагменты росписи второй половины XIV в., возвращенные на восстановленную предапсидную арку;
 б) Царь Мелхиседек. Фрагмент росписи, возвращенный на южный склон восстановленной предапсидной арки;
 в) Царь Мелхиседек. Южный склон предапсидной арки (фото Л.А. Мацулевича, 1910 г.). – Церковь Успения Богоматери на Волотовом поле, Великий Новгород. – Личный архив Т.И. Анисимовой; Из кн.: Алпатов М.В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле = Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo Polye. М., 1977. Ил. 27

зазоры между ними, препятствуя вытеканию инъекционного раствора в момент крепления живописи к кладке. Песок и фрагменты превратили во временный монолит, пропитав сквозь микалентную бумагу тем же циклододеканом.

Затем на живопись нанесли двухслойную профзаклейку из марлевых бинтов. Под них через каждые 10 см подложили скобы из мягкой проволоки, на концы которых, торчащие вверх, надели изолирующие пластиковые трубочки, а на сгибы – кусочки поролона, служившие своего рода «пробками», предохраняющими живопись от соприкосновения с монтажной пеной. Бинты пропитали циклододеканом, создав прочную профзаклейку.

При монтаже живописи на плоские стены поддерживающим щитом служила фанера¹³⁹. Но для установки на криволинейные поверхности пришлось изготовить изогнутый щит из монтажной полиуретановой пены. По окончании монтажа он легко отделялся от живописи, если на нее была нанесена двухслойная профзаклейка из рыхлой бумаги, фиксированная клеем на основе крахмала. После послойного нанесения и застывания пены трубочки с проволочных скоб сняли, на выступающую из пены проволоку надели металлические шайбы, концы проволоки закрутили, что позволило зафиксировать живопись на щите. Перевернув его, с тыльной стороны удалили подкладки из пенопласта, булавки и прочее, а затем щит прижали к столбу согласно меткам, заранее нанесенным на кладку и тыльную сторону живописи. На стыке монтируемого фрагмента и той части росписи, которая имелась на столбе, уровни штукатурки удалось сопоставить и выровнять путем ослабления проволочного крепежа между штукатурным слоем и щитом. Между кладкой столба и фрагментом залили известковый раствор, предохранив от вытекания бортовым креплением. Спустя неделю сняли стяжные ремни, «откусили» кусачками проволоку, и отделили монтировочный щит от заклеенной живописи. После испарения циклододекана марлевые бинты отпали самопроизвольно, а песок из утрат осыпался.

По этой же методике, но без возвращения на стену, были отреставрированы фрагменты росписи, выполненной в 1805–1807 годах Пьетро ди Готтардо Гонзага в галерее Павловского дворца под Санкт-Петербургом. Живопись в технике *al secco* объединяла реальную архитектуру с иллюзорной: стены несли изображения галерей, лестниц и аркад, на плоском потолке были написаны своды, пол расписали «под камень». Декорация не раз поновлялась: в 1824 году Барнаба Медичи заново расписал плафон и, вероятно, поновил стенные панно; в 1849 году

¹³⁹ Анисимова Т.И. Методика монтировки фрагментов живописи, снятых со стены во время проведения ремонтно-реставрационных работ в церкви Успения на Волотовом поле // Новгород и новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2008. Вып. 3. С. 237–245.

«перспектива с живописью колонн и билястр подправлены известными колерами разными»¹⁴⁰; в 1858 году потолок реставрировали, частично заменив штукатурку и восполнив утраченные живописные фрагменты; в 1874 году Антон Фишер расписал его каучуковыми красками. Однако при всех этих поновлениях концепция декора Гонзага неизменно сохранялась. В конце XIX века в галерее устроили летний сад, росписи пострадали от влаги, отсыревшую известковую штукатурку в нижней части стен заменили на цементную. В 1935 году разрушенную штукатурку внизу удалили, эти места вновь оштукатурили, а через три года восполнили утраты и сделали поновления, уточняющие перспективу. Разрушительный пожар в феврале 1944 года почти уничтожил дворец, живопись оказалась под открытым небом. Архитектуру галереи восстановили в 1955 году, но стенопись не реставрировали и к 1960-м годам более двух третей ее погибло. Бригада Я.А. Казакова в 1969–1972 годах расчистила от загрязнений и поздних записей остатки росписи, сняв около 20 фрагментов, поместив их в деревянные кессоны и залив гипсом. Кессоны хранились в открытом помещении галереи, а в 2005–2011 годах в сыром подвале дворца-музея. В результате фрагменты пришли в аварийное состояние. В 2008 году в реставрационных мастерских Кафедры живописи и реставрации СПбГХПА им А.Л. Штиглица под руководством И.А. Платовой началась их реставрация, в программу которой входил и монтаж на новое основание по методике коллег из Новгорода. На демонтированном из кессона фрагменте живописи с тыльной стороны и по углам до размеров подрамника нарастили известково-песчаный штукатурный слой, который заклеили марлей на ПБМА. К тыльной стороне и бортам фрагмента при помощи термокля был приклеен подрамник. Ячейки подрамника заполнили двухкомпонентной монтажной пеной по технологии монтажа, разработанной в мастерской реставрации монументальной живописи Государственного Эрмитажа, дающей облегченный, легко демонтируемый подрамник¹⁴¹.

С 1963 года в Англии и ФРГ начали рассматривать возможность применения в качестве основы для фресок легких и прочных **сотовых конструкций**. С 1975 года такие же опыты провели во Франции. Сотовые панели типа «сэндвич» применяют в корабле-, вагоно- и машиностроении, в станкостроении, в строительстве (как основу для полов, потоло-

¹⁴⁰ Сауткина Г.Н. К вопросу воссоздания фресок // ЦГИА. Ф. 493. Оп. 3. Д. 14102. Л. 29.

¹⁴¹ Васькина А.В., Шешина А.В., Прохин И.Ю. Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске // Артикульт, 2016. № 22 (2). С. 37–45. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-pietro-di-gottardo-gonzaga-v-rossii-problemy-konservatsii-fresok-galerei-gonzaga-v-pavlovske/viewer>

ков, дверей, обшивок стен, фасадов). Панель-«сэндвич» состоит из придающей ей жесткость ячеистой внутренней части (она может быть металлической или полимерной), которая с обеих сторон закрыта слоями стеклоткани, приклеенной полиэфирной смолой. Такую панель можно изготовить и в мастерской, если для живописи требуется трехмерное основание-макет, имитирующее форму оригинальных стен, с которых она была снята.

Помимо более известных алюминиевых сотовых панелей (примеры их использования описаны в Главе IV), одним из новых материалов, опробованных в качестве основ для демонтированной стенописи, являются сотовые панели из поликарбоната, выпускаемого промышленностью для разнообразных сфер – от оптики до строительства. Эти панели различаются по количеству слоев (от 2 до 7), они легки, прочны, водостойки. На них в 2009 году были смонтированы отслоенные росписи 30-х годов XVIII века, скрывавшие живопись 1690 года в Оратории святых Константина и Елены в Палермо. Снятые фрагменты имели разные размеры от 5,0×2,0 м до 1,4×0,85 м. Для монтажа крупных фрагментов поликарбонатные панели укрепили металлическими рамами, чтобы предотвратить их прогибание под весом фресок при транспортировке. Перед монтажом стенописи панели проклеили кремнийсодержащими смолами, после чего фрески приклеили к ним двухкомпонентным клеем Elastorapid (производство фирмы Mapei, Италия) на основе специальных вяжущих, силикатного песка (компонент А) и латекса (компонент Б)¹⁴². Этот клей предпочли более распространенному материалу Granirapid, поскольку он дает более гибкий шов¹⁴³.

¹⁴² Ebbreo M. Gli affreschi svelati // *Kalós: arte in Sicilia*, 2011, 23 (2). P. 38–43.

¹⁴³ Bavastrelli S., Ebbreo M.G. L'oratorio dei ss. Elena e Costantino di Palermo. Restauri e sperimentazione di nuovi supporti per affreschi staccati // *Lo stato dell'arte 9: IX Congresso nazionale IGIC : volume degli atti*, Cosenza, Palazzo Arnone, 13–15 ottobre 2011. Firenze, 2011. P. 403–409.

Повторные переводы снятой стенописи на новые основы

Недостатки традиционных основ для снятой стенописи нередко вынуждали вновь реставрировать демонтированные произведения, переводя их с первоначального искусственного основания на основы из более современных материалов. При этом иногда изменяли метод снятия красочного слоя.

Чаще всего повторным переводам подвергались росписи, изначально снятые с массивом стены. Например, «Автопортрет» Латтанцио Гамбара (1561–1562, Пинакотека Тозио Мартиненго, Брешия), который около 1751 года сняли с массивом стены с хора церкви Сан-Лоренцо в Брешии, позднее повторно демонтировали методом страппо и перевели на холст. В 1804 году Антонио Бокколари, вернувшись к фреске «Святой Джиминьяно» (165×137, 1537, Николо делль'Абате, ныне – галерея Эстензе, Модена) с фасада палаццо делле Беккерие в Модене, которую он снял в 1798 году с массивом стены, повторно демонтировал ее уже методом страппо, переведя на холст. В 1970 году фреску перевели еще раз, теперь уже на основу из стеклопластика. Около 1832 года соединили и перевели на холст фрагменты (ныне – галерея Эстензе, Модена) стенописи Николо делль'Абате (1540–1543) из камерино Энеиды в Рокка деи Боярдо (Скандиано)¹⁴⁴, демонтированные (1772) Антонио Бокколари с массивом кладки. В 1911 году Доменико Фискали перенес снятую с массивом в XVIII веке «Мадонну дель Парто» Пьеро делла Франческа на металлическую сетку, укрепленную на деревянной, аккуратно покрашенной миниумом раме¹⁴⁵. В 1900–1902 годах Джузеппе Стеффанони работал в «Галерее фресок» в Брера с росписями, снятыми с массивом кладки в наполеоновское время, причем он не снимал их повторно методом страппо, а утоньшал с оборота, отпиливая лишнее при прочных деревянных рамах. Фреска «Святые Иоанн Креститель и Франциск Ассизский» (1454, Доменико Венециано, ныне – музей базилики Санта-Кроче, Флоренция) из капеллы Кавальканти флорентинский церкви Санта-Кроче, в 1566 году при перестройке храма снятая с массивом, была повторно снята методом дистакко группой специалистов под руководством У. Прокаччи. В 1948 году Энрико Подио перевел на холст «Мадонну делла Скала» (ок. 1524, Корреджо, ныне – Национальная галерея, Парма), снятую с массивом стены (1812). В 1968 году это произведение перевели еще раз, уже на стеклопластик.

¹⁴⁴ Silingardi L. Tra conservazione e collezionismo: i destini paralleli dei camerini dipinti di Nicolò dell'Abate a Scandiano e di Lelio Orsi a Novellara e le acquisizioni estensi di altre decorazioni murali // I luoghi di Nicolò dell'Abate. Novara, 2007. P. 31–38.

¹⁴⁵ Botticelli G. La Madonna del Parto: l'intervento conservativo e il nuovo assetto dell'affresco // Piero della Francesca: Madonna del Parto; restauro e iconografia. Venezia, 1993. P. 58.

Второй тип основ, часто заменяемых со временем, – деревянные с заливкой гипсовым раствором. Эти основы тяжелы, гипс дает высолы. Плохое состояние сохранности древнеримской живописи из Боскореале (Королевский музей, Маримон, Бельгия), в XIX веке смонтированной на гипс и дубовые рамы, а со временем покрывшейся высолами и пораженной микрофлорой, стало причиной замены основы¹⁴⁶.

В 1953 году пришлось удалять гипсовую заливку с оборота композиции «Триумф смерти» из Палермо, снятой со стен двора палаццо Склафани в 1944 году, поскольку во влажных условиях на живописи проступили высолы, она покрылась приподнятым кракелюром. Отреставрированную фреску поместили в палаццо Абателлис, но в 1976–1982 годах снова пришлось менять основу, поскольку усадка ее деревянных частей спровоцировала трещины. Теперь живопись смонтировали на сотовые панели марки Aerolam.

На основу из гипса, армированного редко переплетенным речным камышом и укрепленного рамой из перекрещивающихся деревянных брусков, было смонтировано «Рождество» Сандро Боттичелли¹⁴⁷ (люнета над входом флорентинской церкви Санта-Мария-Новелла). Позднее его перевели на современное основание из полиэфирной смолы.

«Сцена в больнице» (1513–1514, Понтормо, Галерея Академии, Флоренция) была переведена с основания из гипса на мазонит в 1956 году.

Франко Стеффанони в 1906–1909 годах снял росписи Джандоменико Тьеполо в вилле Дзианиго под Мирано (ныне – Музей венецианского сеттеченто Ка’Реццонико, Венеция), которые Джузеппе Джованни Педрокко (1901–1980) перенес на металл (1966), а в 2002–2003 Отторино Нонфармале – на алюминиевые сотовые панели¹⁴⁸. На алюминиевую сотовую панель В.В. Сергиеня и А.Б. Гребенщикова перемонтировали в 2019–2020 годах композицию «Рождество Христово» площадью около 5 м² (ныне – ГТГ), снятую в 1937 году с южной стены Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря.

В 2006 году итальянские специалисты из римской фирмы Conservazione beni culturali перевели на новые основы и вернули *in situ* 34 крупных фрагмента фресок конца XIV века из капеллы святого Бенедикта в церкви монастыря Вертемате в Ломбардии¹⁴⁹, демонтированных в 1960 году Оттеми Делла Ротта (1901–1973). При возвращении росписей *in situ* требовалось сохранить возможность легкого демонта-

¹⁴⁶ Cagiano de Azevedo M. Il restauro degli affreschi romani del Museo di Mariemont (Belgio) // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1952, 11/12. P. 159–179.

¹⁴⁷ Forni U. Op. cit. P. 42.

¹⁴⁸ Gli affreschi... Vol. II. P. 421–440.

¹⁴⁹ Bertorello C., Mercanti E. Proposte per nuovi supporti e adesivi per ricollocare dipinti murali strappati in antico, Atti del IV Congresso Nazionale dell'IGIIC, Siena, settembre 2006. – URL: <http://cbccoop.it/app/uploads/2017/06/83-Bertorello-Mercanti.pdf>

жа на случай стихийных бедствий или антропоморфных повреждений. Остановимся на этой работе подробнее.

В 1960 году капелла монастыря Вертемате, использовавшаяся как дровяник и склад инструментов, находилась в аварийном состоянии. Снять – означало спасти украшавшую ее роспись. Демонтаж оказался труден. Живопись не имела традиционного нижнего слоя штукатурки (*atticcio*), благодаря которому удается применить более щадящий метод дистакко. Красочный слой лежал на тонком неравномерном интонако, нанесенном на камень. Поэтому Оттеми Делла Ротта пришлось снимать росписи методом страппо. Около 50 м² декорации он разделил на 34 фрагмента. Живопись, снятая с криволинейных поверхностей (крестообразного свода, полукруглой апсиды, арки), была распрямлена – на обороты казеином приклеили два слоя плотной хлопчатобумажной ткани согласно практике, распространенной в XX веке и сохраняющейся доныне.

Возвращение росписям оригинальной криволинейной формы ставило непростую задачу для реставраторов следующего поколения. Подчеркнем, что как снятия, так и возвращение *in situ* росписей, лежащих на криволинейных поверхностях, составляют непростую проблему. Старые реставраторы хорошо понимали это. Например, в капелле святого Иосифа в миланской церкви Санта-Мария-делла-Паче в 1805 году реставратор Академии Брера Джузеппе Аппиани и Алессандро Кьеза сняли со стен с массивом кладки росписи Бенардино Луини, но не тронули живописи сводов – ее демонтировали почти 70 лет спустя, применив новейший метод страппо.

Возвращаясь к проекту, осуществленному в XXI веке в монастыре в Вертемате, подчеркнем, что перед реставраторами встала еще одна задача – максимально цельно собрать декорацию, одна часть которой, как выяснилось, находилась на стенах (при гидроизоляционных работах в капелле ниже уровня пола обнаружили часть живописного цоколя шириной около 30 см), а другая бытовала на ткани. Приняв во внимание, что фрагменты цоколя невелики, решили снять и их, чтобы осуществить единый монтаж. Стена из необработанного камня и тонкий слой интонако вынудили снова прибегнуть к методу страппо.

Живопись решили передублировать на новую жесткую основу, которую можно укрепить на стене. Для этого взяли алюминиевые сотовые панели, позволяющие максимально утоньшить и облегчить конструкцию, сохранив ее прочность. Толщина таких выпускаемых промышленностью панелей может варьировать от 3 мм до 10 см, диаметр ячеек от 3 до 25 мм, а плотность (следовательно, и вес) зависит от толщины пластины алюминия и диаметра ячейки. Реставраторы предпочли панели серии PGA 1-арт. 6/25 (UNI 5052, Hexcel Composites) размером 1,22×2,50 м; толщиной 14 мм. Они состоят из внешнего слоя двунаправленного стекловолокна толщиной 0,5 мм и весом 500 гр/м², приклеен-

ного эпоксидной смолой на ячеистую структуру из алюминия с размером ячейки 6,35 мм. Все панели проходят испытания в специализированных независимых институтах и лабораториях. Они легки, гладки, обладают высокой механической прочностью, устойчивы к вибрации, истиранию и старению, выдерживают давление не менее 22 кг на см² и перепады температуры от –40 до +90°С, атмосферостойки, не подвержены коррозии и биоповреждению, имеют огнеустойчивость первого класса. Такие панели подошли для монтажа живописи на прямые поверхности, например, на левую стену. Но для сводов и апсиды было нужно изготовить дублировочные основы, повторяющие их кривизну. Поскольку оригинального интонако не сохранилось, неровности кладки сбили, а затем выровняли ее тонкой штукатуркой. Далее для сводов и апсиды сделали формы, с которых можно было изготовить дублировочные основы. Каркас этих форм состоял из деревянной переплетной конструкции, которую точно облежала тонкая фанера. Фанеру сверху обработали полиуретановой противопожарной смолой, способствующей впоследствии легкому отделению от нее дублировочной основы. Для конхи апсиды, крестообразного свода и арки формы сделали цельными, что гарантировало от ошибок, вызванных выраженной асимметрией архитектуры.

Дублировочные основы для фресок склеили на формах под вакуумом эпоксидной смолой. Эти основы криволинейны. Их технические характеристики близки тем, которые имеют плоские панели, выпускаемые промышленностью. Они состоят из ткани из углеродных волокон, слоя ячеистого алюминия (UNI 5052 Excel Composites), слоя ткани из углеродного волокна и синтетической ткани «Кевлар» (пара-aramидное волокно), выпускаемой фирмой DuPont. Проект предполагал сотрудничество специалистов разных профилей. Применить ткань «Кевлар» предложили инженеры, проектировавшие максимально тонкую основу, а обработку стены, изготовление формы и дублировочной основы, монтаж последней на место делали специалисты римской фирмы Franco De Simone, Franco Rigamonti s.a.s.

Следующей задачей было вернуть фрагментам первоначальную кривизну и разместить их на новой трехмерной основе, точно состыковав. Для этого с них сняли кальки и примерили их на форме, проверяя, ложатся ли они без затруднений. На этом этапе определили линии разрезов, следя, чтобы они проходили по трещинам и выпадом штукатурки. Для сбора фрагментов на крестовом своде (наиболее сложным по форме) воспользовались теми разрезами, которые были сделаны в 1960 году. Далее требовалось определить, насколько крупные блоки будут сформированы из отдельных фрагментов. Решили объединить их в 5 блоков: четыре – для основания свода, один – для его центра. Апсиду и арку разделять не стали, чтобы облегчить монтаж этой части декорации, следовательно, и предполагаемые будущие демонтажи.

На дублировочную основу, заботясь о сохранении возможности отделения от нее росписи, нанесли слой песка с 50 % водным раствором акриловой смолы марки Acrilys-33. Эта смола выпускается в 100 % концентрации, ее можно разводить водой до нужной консистенции. Она образует механически прочную, тонкую, эластичную, прозрачную пленку, которая не желтеет, атмосферостойка, выдерживает замораживание и размораживание, щелоче- и кислотоустойчива, стойка к УФЛ и к действию водорастворимых солей. Ее ближайший аналог – смола Primal.

Затем на основу с проверенных калек перенесли очертания фрагментов и выбранные линии разрезов. Эти отметки стали ориентирами при монтаже.

На обороты фрагментов в 1960 году были приклеены казеином два слоя плотной хлопчатобумажной ткани. Ткань была прочна и хорошо держалась, но перед приклеиванием фрагментов на новую основу ее еще раз укрепили, пропитав той же смолой Acrilys-33, снизив ее концентрацию и добавив спирт для лучшего проникновения смолы в глубину (пользовались 25 % раствором полимера в водно-этиловой (в соотношении 1:1) смеси).

Для приклеивания фрагментов нужен был материал, имеющий хорошую клеящую способность при нанесении тонким слоем (важно было не утяжелить структуру) и гарантированную обратимость. Рассматривали адгезивы промышленного производства, поскольку их определенные технические характеристики, контролируемые во времени, гарантированы производителем. Внимание привлекли соединения на основе акрилатов, устойчивые к влажности и к нагрузкам, типичным для живописи в интерьере. Остановились на немецком акриловом клее Saxit PE224 Henkel, выпускаемом в виде пасты светло-орехового цвета. Это материал строительный, предназначенный для приклеивания в интерьерах керамики и мозаики, облицовок стен и потолков, жесткого поливинилхлорида или гофрированного полистирола (пенопласта). Его вес 1,2 г/мл, время работы им составляет до получаса; схватывается он от 2 до 8 часов; температура работы не ниже +3°C; расход от 400 до 900 г/м².

Плоские части живописи приклеивали к дублировочной основе под вакуумом, а на криволинейных поверхностях использовали мешочки с песком.

После этого утраты штукатурки и небольшие перепады уровня между основой и фрагментами заполнили известково-песчаным раствором с тертым мрамором.

Последним этапом было крепление к стене. Сокращение количества монтируемых фрагментов до девяти сократило и число крепежей. Решающую роль в этом имела оптимизация веса. Несмотря на значительные размеры, основы легко переносили 2–3 человека. Самое трудное было на крестовом своде, где требовалось закрепить 5 фрагментов.

Сначала даже предполагали некоторую потерю фрески по краю, памятуя, что нередко при распрямлении в плоскость живопись увеличивается по площади. Однако в этом случае этого не произошло. После примерки отметили точки состыковок между всеми пятью частями, оставив люфты для корректировок при монтаже; потом в стены ввинтили штыри с резьбой, разместив их так, чтобы они совпали с отверстиями в основе, просверленными заранее и приходившимися на утраты живописи. Крепеж штырями позволяет легко демонтировать стенопись. Для фрагментов на основании свода понадобилось по 5–6 штырей, для центральной части – около 20. Аналогичный крепеж применили на стенах, на арке, в апсиде; для последней крепежи выполняли и функцию безопасности, поскольку дублирующая основа идеально вписалась в архитектурный проем. Таким образом, проект, возвращая живописи ее качество «монументальности», сохранил за ней и статус «движимого памятника».

Описанный проект подводит к проблеме возвращения на место снятых росписей.

Возвращения демонтированной стенописи *in situ*

Задача возвращения снятой монументальной живописи на стены не нова. В этой области накоплен большой опыт как в России, так и за рубежом.

Возвращения можно разделить на два типа:

А) возвращения, при которых стенопись по-настоящему вновь «спаивается» со стеной;

Б) более распространенные возвращения, при которых в «родную» архитектуру монтируют произведения, имеющие искусственные основания.

А) «Подлинное» возвращение на стену

Осуществляя возвращения, исполнителям нередко приходится решать и различные дополнительные задачи. При аварийном состоянии кладки (особенно сводов) трудно укрепить конструкцию, не повредив росписи. В таких случаях уместно снятие живописи, проведение архитектурной реставрации, а по ее завершении – возвращение стенописи на ее первоначальное место.

Первый в нашей стране случай возвращения *in situ* снятой росписи¹⁵⁰ – работы Ю.А. Олсуфьева с большим (2,55×2,15 м) фрагментом стенописи XII века, находившимся на разрушающейся стене новгородской церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах). В 1930-х годах этот фрагмент был демонтирован, а после архитектурной реставрации храма его вернули на укрепленную стену. В этом случае участок штукатурки, утративший связь со кладкой, был крупным, а разрушение кладки не позволяло укрепить его. Фреску заклеили с лица папиросной и более плотной бумагой на рыбьем клее, а затем укрепили сеткой, натянутой на подрамник. Стена была разобрана с наружной стороны, после чего оборот фрески промыли и сдублировали на металлическую сетку. По периметру фрагмента проложили жгут из медной проволоки, изолированной от влаги и воздуха черным лаком, на этой раме сплели проволочную сетку с ячейками 7×7 мм. Эта сетка повторяла неровности поверхности фрески, к обороту которой сетку прикрепили системой гипсовых «кнопок», а затем густо промазали казеиново-силикатно-меловой пастой. Новую стену, изолируя ее от фрески прокладкой из толя, скрепляли с поверхностью фрагмента медными проволоками, прикрепленными к сетке, а также гипсовыми перемычками. При этом между стеной и фрагмен-

¹⁵⁰ Олсуфьев Ю.А. Указ. соч. С. 74–76; Кузнецов А.С. Методы снятия фресок и монтирования их на новые основания // Наследие народов Российской Федерации. 2003. № 3. С. 59.

том оставили зазор в 10 см, а над и под фрагментом – отверстия для проветривания зазора¹⁵¹. Позднее этот участок был утрачен¹⁵².

В 1971 году в церкви Сергия Радонежского в Новгородском кремле под записями XVII–XIX веков было открыто около 103 м² фресок XV столетия. К 1974 году при архитектурной реставрации полов были обнаружены фрагменты штукатурки с живописью XV века, обрушившейся вместе со сводом при строительных работах в начале XVIII столетия. Их использовали при засыпке. Бригада реставраторов ВПНРК под руководством В.Ф. Ромашкевича, среди прочих работ, сняла со стены фрагмент масляной живописи конца XIX века – композицию «Успение Сергия Радонежского». Это потребовалось для выявления формы первоначального свода. После окончания архитектурных исследований композицию вернули на место. Кроме того, были возвращены две крупные темперные росписи, снятые со стен в 1888 году и хранившиеся в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике, – «Рождество Варфоломея» и «Причащение святого Сергия Святыми Дарами с сошедшим на них Божественным огнем». Эти композиции были смонтированы в раму и залиты гипсом, в толще которого была проложена металлическая арматура. Хранившиеся в сыром подвале, они повредились высолами, плесенью, утратили механическую связь с искусственным основанием. Фрагменты были просушены, укреплены желтковой эмульсией разной концентрации (в зависимости от состояния укрепляемого слоя), очищены от загрязнений и ямчуги той же эмульсией сильного разведения, записи были сняты органическими растворителями. Обороты отпавших от композиций кусков были очищены от крошки, пропитаны низковязким ПБМА, возвращены на место. С живописной стороны фрагменты заклеили тремя слоями папиросной бумаги и марлей. Затем их перевернули лицевой стороной вниз, уложив на мягкую ткань на лист фанеры, освободили от рам, после чего удалили толстый слой гипсовой заливки и арматуру. Открывшиеся тыльные стороны укрепили. Для определения местоположения композиций в интерьере была использована реконструкция системы росписей, сделанная на основании сведений, полученных при архитектурных зондажах, а также архивных фотографий М.К. Каргера¹⁵³. К стене живопись была приклеена известково-казеиновым раствором, после

¹⁵¹ Олсуфьев Ю.А. Указ. соч. С. 73–74.

¹⁵² Батхель Г.С. Новые данные о фресковой живописи. Благовещение на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 245–254; Кузнецов А.С. Закрепление ранее снятых фрагментов монументальной живописи на кладке стены в интерьере памятника // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1979. № 4. С. 5.

¹⁵³ Ромашкевич Т.А. Монтирование и реконструкция живописных фрагментов церкви Сергия Радонежского (XV в.) в Новгородском Кремле // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1979. Вып. 4. С. 25–30.

Ил. 35. Причащение
св. Сергия Св. Дарами
с сошедшим на них
Божественным огнем.
1459–1462. Церковь
Сергия Радонежского,
Кремль, Великий
Новгород. –
Из кн.: Воронцова Л.М.
Иконография Сергия
Радонежского //
Православная энцикло-
педия, М., 2022,
Т. 63. С. 202.



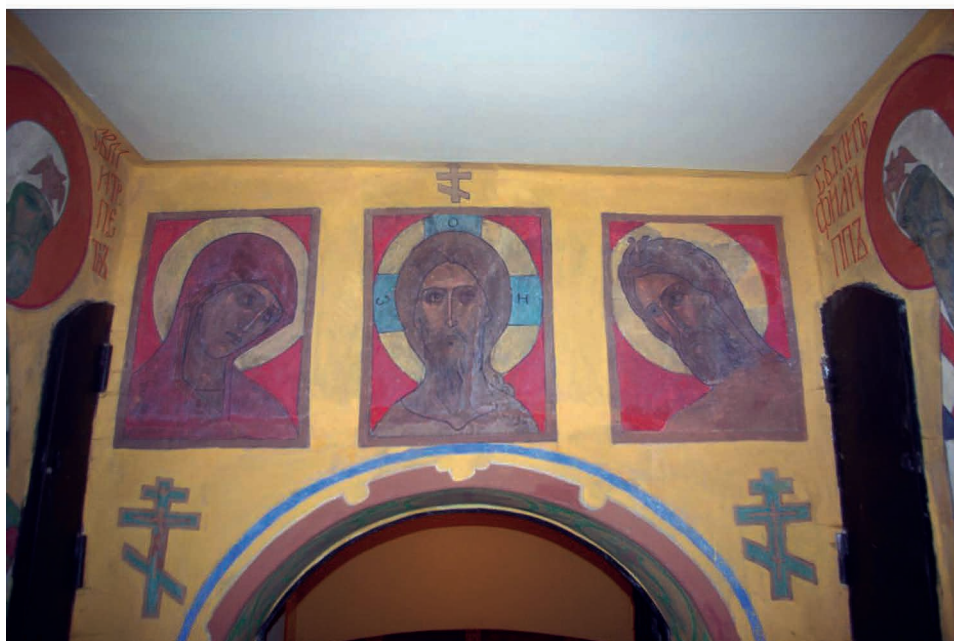
чего было выполнено ее бортовое укрепление известковым раствором с добавлением белогокаменной муки (ил. 35).

В 1971 году в церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода, реставраторы, работавшие в верхнем ярусе и алтаре, зафиксировали отставание от стены, сложенной из некачественной плинфы, штукатурки с композицией «Положение во гроб Иоанна Предтечи» (1189) площадью около 6 м². Фреска деформировалась, между нею и стеной скопились осыпи разрушающейся кладки. На месте крайне ненадежно ее удерживали только гипсовые пробки, поставленные в 1946 году. По методике, предложенной Г.С. Батхелем, композиция была снята, а после вычинки кладки возвращена на место¹⁵⁴.

В 1973 году А.С. Кузнецов возвратил ранее снятые фрагменты стенописи на вновь возведенные стены в соборе Рождества Богородицы Пафнутьево-Боровского монастыря. В этом случае при вычинке кладки в кладочный раствор ввели химические вещества, связывающие движение водорастворимых солей, что гарантировало от их выхода на поверхность живописи. Росписи приклеили к стене раствором чистой извести¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Ковалева В.М. Монументальная живопись древнего Новгорода. Некоторые итоги реставрации, музеефикации и исследований (1950–1978 гг.) // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1979. Вып. 4. С.11–21.

¹⁵⁵ Кузнецов А.С. Закрепление ранее снятых фрагментов монументальной живописи на кладке стены в интерьере памятника. С. 7.



Ил. 36. Деисус. П.Д. Корин, 1916 г. До и после реставрации. Подземный храм-усыпальница, Марфо-Мариинская обитель, Москва. – Архив Межобластной СНРПМ; личный архив Н.В. Сорокатого

В 2008 году в подземном храме-усыпальнице Марфо-Мариинской обители во время общестроительных работ была демонтирована расположенная над дверным проемом композиция «Деисус» кисти П.Д. Корина (*ил. 36*). Она была выполнена в 1916 году красками Кейма на цементной штукатурке, с которой кристаллически диффузорно связалась. Среди имевшихся повреждений – трещины в бетонном основании, меление и шелушение красочного слоя, следы протечек, ржавчины, белесые пятна высолов, поверхностные загрязнения. После предварительных исследований росписи технолог И.А. Кулешова рекомендовала современные материалы, способствующие выполнению поставленной задачи – временного снятия росписи. После удаления высолов и поверхностных загрязнений красочный слой был укреплен грунтовкой промышленного производства «Tiefgrund» фирмы Alligator (Германия). Процедура отделения цементной штукатурки от кладки, сопряженная с вибрацией от электроинструмента, угрожала появлением разломов основы, утрат красочного слоя. Коллектив реставраторов под руководством Ю.А. Пахомова заклеил живопись папиросной бумагой на мучной клейстер, а после полного просыхания этой заклейки нанес на поверхность льняной холст также на мучной клейстер. Перед демонтажем на заклейки нанесли разделительные линии, по которым холст и бумагу прорезали скальпелем, а затем по периметру пропилили болгаркой на глубину снимаемого слоя. Затем живопись была отделена вместе со слоем цементной штукатурки при помощи длинных металлических пластин. Снятый фрагмент размером около 50×120 см временно уложили на щит с мягкой поролоновой прокладкой. После вычинки кладки и ремонта проложенных в ней коммуникаций, роспись установили на место на известково-казеиновый раствор¹⁵⁶.

На стены возвращают и отпавшие с них росписи. Таков опыт работы новгородских реставраторов из мастерской «Фреска», которые с 1993 года начали извлечение фрагментов росписей из завалов церкви Успения на Волотовом поле. В 2001–2003 годах здание церкви восстановили. Стало возможным вернуть на стены композиции, собранные из осколков. Стандартная методика для работ на прямых поверхностях предполагала, что осколки толщиной 3–4 мм и площадью 1–3 см² собирали, выкладывали на листы пенопласта и фиксировали булавками. Затем их монтировали на синтетическую сетку, натянутую на подрамник и поддерживаемую слоем фанеры. На оборот осколка наносили известь, вдавливая его в сетку, сквозь ячейки которой известь проходи-

¹⁵⁶ Сорокатый Н.В. Итоги реставрации росписей собора Марфо-Мариинской обители и проблемы сохранности росписи крипты // ХН. 2015. № 28–29 (58–59). С. 97–106.

ла, как через сито, закрепляя кусочек механически. Собрав изображение, фанеру снимали, на оборот наносили раствор, подрамник прижимали к стене, живопись приглаживали, сетку по периметру фрагмента срезали¹⁵⁷.

Б) Возвращения *in situ* стенописи, смонтированной на новые основы

В некоторых случаях росписи стремятся вернуть на стены, но изолировать их от кладки, отнеся от нее на некоторое расстояние. Это решение спасает при невозможности провести инженерную реставрацию архитектурного памятника, отчего его кладка остается влажной. В таких случаях живопись монтируют на искусственную основу, созданную реставраторами, благодаря чему она оказывается изолированной от стены, не намокает, ее не разрушают высолы.

В 1885 году в пизанском Кампосанто Доменико Фискали снял часть плохо сохранившихся сцен кисти Антонио Венециано, а затем вернул их на место смонтированными на металлическую сетку, которую закрепили на стене не деревянными (как прежде), а металлическими штырями.

Позднее (1902) Фискали вернул на стену Кампосанто композицию работы Беноццо Гоццоли «Братья узнают Иосифа» площадью около 12 м², снятую методом страппо и смонтированную на металлическую сетку, укрепленную на металлической раме. Раму зафиксировали в специальных бороздах, просверленных на стене¹⁵⁸. Тот же Доменико Фискали в 1904–1911 годах вернул на стену Кьостро Верде при церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции росписи Паоло Учелло, которые были демонтированы с утратой синоний и переведены на металлическую сетку, укрепленную на раме.

В падуанском баптистерии фрески нижнего фриза (1375–1376, Джусто ди Менабуои) были сняты из-за постоянного отсыревания стены, сдублированы на панели и установлены на место на новой основе, но к 2014 году стало заметно различие в тоне тех фресок, которые были сняты, и тех, что остались на стене.

В 1949 году реставратор Оттеми делла Ротта возвратил на плафон парадного зала палаццо Дуньяни в Милане крупную фреску Джованни Баттиста Тьеполо, давно существовавшую на холсте¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Анисимова Т.И. Указ. соч. С. 237–245.

¹⁵⁸ D'Achiardi P. I restauri agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Campo Santo di Pisa // L'Arte, 1903. Vol. VI. P. 121–122. – URL: doi.org/10.11588/diglit.24148#0131; https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1903/0131/image,info ; Rinaldi S. I Fiscali, riparatori di dipinti... P. 4–42.

¹⁵⁹ Napione E. Ottemi della Rotta // L'incanto dell'affresco. Vol. II. P. 183.

В 1956 году реставраторами под руководством Франко Стеффанони-младшего на вилле Корделлина в Монтеккьо Маджоре близ Виченцы возвращены *in situ* фрески Тьеполо, снятые в 1917 году и хранившиеся в Городском музее Виченцы.

Во Флоренции снятое в октябре 1967 года «Древо жизни» (Таддео Гадди, трапезная базилики Санта-Кроче) возвратили *in situ* в декабре 1968 года; «Ад» Нардо ди Чионе из капеллы Строчи в базилике Санта-Мария-Новелла – после 1972 года; «Распятие» Таддео Гадди из церкви Онъиссанти, снятое методом страппо, – между 1977 и 1981 годами.

Первый отечественный опыт возвращения стенописи *in situ* – выше-описанная работа Ю.А. Олсуфьева в церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах) в Новгороде.

К 1950-м годам конструкцию, удерживающую штукатурку на расстоянии от стены, стали изготавливать непосредственно на кладке, которую уже не разбирали. В 1950-е годы в Ярославле проблему изоляции стенописи от влажной стены решал Н.В. Перцев, поставивший на прежнее место фрагменты, смонтированные на холст, с помощью воско-канифольных пробок (отступ от стены составлял 1–1,5 см)¹⁶⁰. При реставрации оконного откоса галереи в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (Ярославль) главным материалом конструкции, удерживающей фреску на расстоянии от стены, и составом, крепящим ее к стене, стала воско-канифольная мастика, описанная уже в 20-х годах XX века¹⁶¹. Время показало, что в условиях повышенной влажности мастика малопригодна для таких целей. К 1960 году она разрушилась, штукатурка отстала от стены и росписи погибли.

При возвращении на стены трапезной палаты Киево-Печерской лавры масляной живописи, переведенной на крупные (205×150 см) листы дюралюминия, их прикрепили гвоздями к вертикальным деревянным рейкам сечением 5×3 см, а рейки зафиксировали на стене нержавеющей проволокой.

Уникален опыт работ, проведенных в алтаре новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице, где в конце 60-х годов XX века археологи открыли нижний ярус живописи XIV столетия. После понижения уровня пола до древнего, снаружи уровень грунта оказался выше его на 120–130 см. В результате и кладка и штукатурка были влажными, штукатурка отставала от кладки. В условиях повышенной

¹⁶⁰ Гудков И.М. Методы переноса фресок на новое основание: Реставрации, музеефикации и исследования (1950–1978) // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Научный реферативный сборник. М., 1979. Вып. 4. С. 5.

¹⁶¹ Дмитриев Ю.Н. Заключение о состоянии монументальной живописи в памятниках архитектуры Ярославля. (Составлено 10.12. 1925) // ГАЯО. ФР-863 Оп. 1. № 144. С. 11.



Ил. 37. Нижний ярус стенописи XIV в. в алтарной части. Церковь Спаса-Преображения на Ильине улице, Великий Новгород. – URL: http://www.temples.ru/show_picture.php?PictureID=13823 (дата обращения: 10.08.2022)

влажности традиционный укрепляющий раствор на основе воздушной извести не схватывался. По тем же причинам не удавалось и бортовое укрепление. Кроме того, строительный мусор и разрушенный материал кладки, скопившиеся между стеной и штукатуркой, не позволяли, введя раствор, прижать штукатурку к стене. Эти обстоятельства вынудили в 1971 году снять роспись. Через четыре года живопись решили вернуть на место, хотя стена по-прежнему намокала. По этой причине монтировать требовалось на основание, отстоящее от кладки и изолирующее живопись от влаги¹⁶². Кроме того, оно должно было повторять кривизну стен апсиды. Для этого взяли керамическую плитку шестиугольной формы (ил. 37). Ее тыльная сторона была глазурованной и сферически вогнутой, а наружная – неглазурованной, плоской с насечками. Плитку закрепили на стене с помощью полос мельхиора. Их согнули вдвое, сгибы вставили в отверстия, высверленные в клад-

¹⁶² Кузнецов А.С. Методы снятия и монтирования фрагментов росписи // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1978. Вып. 4. С. 16; Он же. Методы снятия фресок и монтирование их на новые основания // Наследие народов Российской Федерации. 2003. № 4. С. 57–65.

ке, а концы пропустили в межплиточные швы и отогнули на наружную сторону плитки, как бы «пришпилив» ее. В целом такая облицовка повторила кривизну апсиды. Каждая из плиток соприкасалась со стеной лишь шестью точками на углах, позади каждой осталось воздушное пространство. Межплиточные швы гидроизолировали пеньковым шпагатом, который пропитали битумом и прогрели паяльником, отчего битум расплавился и заполнил пустоты. Затем швы затерли крупнозернистым известково-песчаным раствором. Стенопись к этой новой основе приклеили известково-песчаным раствором, нанося его на плитку и оборот фрагмента, а затем соединив их. Щиты от росписи отнимали быстро, столь же быстро нужно было снимать с красочного слоя профзаклейку, так как фрагменты промокали от известкового раствора, и известь, выступившая на поверхность, укрепляя красочный слой, могла «припаять» к нему и заклейку¹⁶³. Таким образом роспись вернули на место, изолировав от стены, которая продолжала вымокать и разрушаться.

Еще один интересный опыт снятия живописи со стены с последующим ее возвращением на первоначальное место – работы с росписями пизанского Кампосанто, проводившееся с 1996 по 2008 год. История создания и реставрации этого живописного цикла, площадью более 1500 м², сложна. С начала XIII по начало XVII века над ним работали Франческо Трайни, Бонамико Буффальмакко, Стефано да Фиренце, Андреа Бонайюти, Антонио Венециано, Сипнелло Аретино, Таддео Гадди, Пьеро ди Пуччио. В 1468–1485 годах живопись продолжил Беноццо Гоццолли, позднее – Агостино Гирланда, Аурелио Ломи, Паоло Гуидотти Боргези и Заккариа Рондинози. Росписи выполнены в разных техниках. Буффальмакко писал истинной фреской (принадлежащие ему сцены «Триумф смерти», «Страшный Суд» и «Истории пустынных» сохранились лучше всего), другие живописцы прибегали к технике *al secco*. Реставрационные вмешательства начались уже в XVIII веке. В 1839 году вопросы реставрации росписей обсуждали на первом Конгрессе итальянских ученых в Пизе¹⁶⁴. Стенопись реставрировали в 1856 (Гуильельмо Ботти), 1878–1884 (Филиппо Фискали), 1885, 1905, 1915 (Доменико Фискали), 1914 (Луиджи Кавенаги) годах. В 1916 году Альфонсо Ди Вестеа изучал разрушения декорации, вызванные попаданием на нее косо дождя, в 1942 году химик Джино Галло исследовал причины продолжающихся разрушений. В 1944 году цикл был повре-

¹⁶³ Кузнецов, 1974. Способы монтировки снятой со стены фресковой живописи. С. 62–64; Он же. Способ закрепления снятой монументальной живописи... С. 22–23.

¹⁶⁴ Bentivoglio G. Gli affreschi del Camposanto monumentale // Il restauro dell'architettura. Pisa, 2015. P. 43–50.

жден пожаром, расплавившим свинцовую кровлю Кампосанто и уничтожившим его деревянное перекрытие. К 1947 году большая часть живописи была снята со стен методом страппо с монтажом на тканевую основу с помощью казеина и с последующим приклеиванием на твердое основание этернит известково-казеиновым раствором. С красочной поверхности удалили остатки органических веществ и высолы, применив органические растворители и карбонат аммония, однако тонкая белесая пленка водонерастворимых солей сохранилась. Эти срочные противаварийные мероприятия первых послевоенных лет, выполненные по непроверенным методикам с применением подручных материалов, спасли произведения от гибели, но спустя 20 лет стали причиной их разрушения. Сцены кисти Буффальмакко, снятые первыми, экспонировались в закрытом помещении и сохранялись хорошо. Но другие фрагменты, выставленные для обозрения на внутренних стенах галерей в кьостро Кампосанто, подвергались воздействию атмосферной влаги и перепадов температуры. Живопись покрылась труднорастворимыми известковыми высолами, проступившими из смеси известково-казеинового клея, который удерживал холсты на этернитовых панелях; красочный слой стал распыляться, шелушиться и опадать; плесень уничтожила казеин, которым живопись крепилась к тканевой основе. Состояние росписей ухудшалось. С 1980 года механизм и причины их разрушения изучали специалисты химического и почвоведческого факультетов пизанского университета и флорентинского реставрационного центра *Opificio delle pietre dure*. Стало очевидно, что живопись нужно расчистить и перемонтировать на новые основы. Со второй половины 90-х годов XX века началась кампания по снятию стенописи с этернитовых панелей методом страппо (ок. 800 м²). Для этого их поверхность расчистили от загрязнений и заклеили временной тканевой основой (два слоя хлопчатобумажной ткани на животном клее). Влага, находившаяся в клее, слегка размягчила известково-казеиновый слой, которым старая тканевая основа была приклеена к этерниту, что позволило отделить живопись и старую ткань единым пластом. Снятые фрагменты были закреплены на временных алюминиевых подрамниках. Старые холсты были отделены от красочного слоя вручную без применения специальных инструментов и реактивов (неудаленными оставили лишь их небольшие фрагменты в тех местах, где холст прочно спаялся с красочным слоем). После этого на оборот приклеили временный слой нового холста на казеинат кальция, хорошо сочетающийся с остатками аналогичного старого реставрационного материала. По высыхании этого слоя, фрагменты перевернули и теплой водой удалили с лицевой стороны временную тканевую заклею. Обнажившуюся живописную поверхность тщательно освободили от загрязнений, которые могли бы препятствовать плотному приклеиванию на нее второй временной тканевой заклею, необходимой для безопасной расчистки оборота от остатков казеина.

При этой расчистке использовали различные методики и материалы, в том числе микробиологические культуры и ферменты¹⁶⁵. По завершении расчистки на живопись была поставлена вторая временная тканевая заклейка. Для этого использовали акриловую смолу Primal. Этот материал был выбран как по причине его водостойкости (это давало возможность расчищать оборот фрагмента от казеина, пользуясь водными растворами), так и из-за его растворимости этиловым спиртом (этиловый спирт не растворяет метакриловую смолу Elvacite, которой на расчищенный оборот в дальнейшем планировали приклеить новую тканевую основу), что позволяло легко удалить эту временную тканевую заклею. После этого с оборота удалили временный холст, а также старый и новый казеин (для этого использовали ферментативную расчистку), а затем передублировали стенопись на двойной слой нового холста, к которому ее приклеили устойчивой к био-поражению метакриловой смолой Elvacite 2044 и 2046, смешанной с мелом и небольшой добавкой окиси титана. После того, как новая тканевая основа полностью приклеилась, с лицевой части удалили временную тканевую основу. Слой адгезива Primal размягчали спиртовыми компрессами, постепенно отделяя ткань от красочного слоя. Затем создали «жертвенный» слой, состоящий из двух холстов, соединенных пастой из поливинилового клея марки Vinavil и мела. После этого фрагменты приклеили эпоксидной смолой на стеклоткань, выпады штукатурного слоя заполнили смесью синтетической смолы с инертным наполнителем, подобрав цвет и зернистость близкие к оригинальной штукатурке. Утраты живописи слегка пригасили лессировками темперой. Отреставрированные таким образом сцены на эластичных основах смонтировали на решетку из перфорированных алюминиевых профилей, укрепленную на стенах Кампосанто, что позволило воздуху свободно циркулировать в пространстве позади живописных композиций.

¹⁶⁵ Иванова Ю.В. Био-технологии в реставрации стенописи: сочетание ферментативных и микробных расчисток // Сборник науч. трудов Всероссийской научно-практич. конф. (с международным участием) «Современное состояние и перспективные подходы к реставрации и консервации художественных произведений» / РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). М., 2022. С. 105–110.

Расслоения красочных слоев монументально-декоративной живописи

При работе с памятниками, несущими разновременные наслоения стенописи, возникает несколько вопросов. Раскрывать ли наиболее древнюю часть декорации, потеряв при этом поздние живописные слои? Смириться ли с тем, что после раскрытия стенопись будет представлять собой «мозаику» разновременных живописных слоев?

Оптимальными решениями при наличии первоначального декора и обширных по площади записей следует признать те, которые ведут к сохранению всех слоев. Это достижимо путем отслоения и перевода поздних слоев на новые основания. Такого рода отслоения не всегда осуществимы технически, но рассмотреть их как наилучший вариант следует всегда. Этот метод особенно актуален при наличии записи, являющейся подлинным произведением искусства и имеющей историческую ценность, что бывает нередко. Результатом работ становятся два (или более) комплекса росписей, каждый из которых – памятник художественно-исторического наследия. Новейшие высокотехнологичные материалы и методы сохранения и укрепления авторской материальной структуры, а также постоянно совершенствующаяся разработка методов раскрытия древних памятников ныне дают возможность сохранить и более поздние слои росписей. Надо признать, что отслоение поновительской живописи и сохранение ее на новом основании недостаточно распространено. Кроме длительности и высокой стоимости таких работ, этому препятствует их трудоемкость, необходимость наличия у исполнителей высокой квалификации, а также вредность работ, что определяется применением при них токсичных летучих растворителей.

Необходимость разработки этого метода еще в 1920-е годы отмечал И.Э. Грабарь. Идея пришла из реставрации станковой живописи. Первые опыты на иконах, предполагающие использование для расслоения разновременной живописи уксусной кислоты, были сделаны Д.Ф. Богословским в ЦГРМ (1921). В 1934 году пробные расслоения осуществили Г.О. Чириков, Н.И. Плеханов и В.О. Кириков. В 1959 году был разработан метод отслоения масляных и темперных записей на иконах. Это стало возможно после внедрения в реставрацию В.В. Филатовым и Г.Н. Томашевич нейтральных органических растворителей. Их использовали в виде компрессов для отслоения масляных и темперных записей на иконах с применением бумажной профилактической заклейки и осетрового клея. Этот метод был пригоден для небольших станковых произведений. В 1975–1976 годах во ВЦНИЛКР был опробован метод отслоения живописи на пленку поливинилбутирала на иконах (ил. 38)¹⁶⁶, с 1977 года метод стал практи-

¹⁶⁶ Филатов С.В. Экспериментальное отслоение записи иконы «Митрополит Алексей» // ХН. 1977. № 3 (33). С. 165–171; Он же. Отслоение записей со станковой



Ил. 38. Икона «Введение Богородицы во храм» (XVII в.) с записью (XIX в.):
 икона под записью (XIX в.);
 отслоение записи;
 раскрытая живопись (XVII в.) – Личный архив С.В. Филатова

коваться при реставрации икон в институте «Спецпроектреставрация». Вскоре к нему обратились и реставраторы монументальной живописи. Первым опытом, осуществленным в 1978 году в церкви Иоанна Богослова Макаровского погоста под Саранском в Мордовской АССР, стало отслоение фрагмента масляной записи 80-х годов XIX века от масляной живописи, датируемой концом XVIII столетия (ил. 39)¹⁶⁷. В 1980 году на своде в церкви святой Екатерины на Всполье (ул. Большая Ордынка) в Москве отслоили записи 60-х XIX века с живописи второй половины XVIII столетия¹⁶⁸ (ил. 40). В Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря с росписей XVII века был отделен фрагмент записи XVIII–XIX веков, а в Успенском соборе Московского Кремля с живописи XVII века был отделен фрагмент с изображением головы ангела, исполненный в XVIII–XIX столетиях¹⁶⁹. Позднее этот метод совершенствовался, в него включали появляющиеся новые материалы, например, микалентную бумагу, способствующую «армированию» пленки ПВБ¹⁷⁰.

При реставрации кельи святителя Иоанна, епископа Новгородского, занимающей северо-западную комнату во Владычной палате Детинца в Новгороде, во время архитектурной реставрации¹⁷¹ были обнаружены фрагменты живописи XV века, скрытые росписями 20-х годов XIX столетия. Отслоение отдельных фрагментов в 2006–2009 годах реставраторами под руководством В.Д. Сарабьянова¹⁷² дало возможность архитекторам выявить все архитектурные детали и древнейшую роспись,

темперной живописи с применением синтетических клев // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1977. № 4. С. 41; Лелекова О.В. Экспериментальная работа по отслоению записей темперной живописи // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1978. № 3. С. 7–8; Филатов С.В., Иванова А.В. Метод отслоения записей с применением поливинилбутирала // ХН. 1979. № 5. С. 122–125.

¹⁶⁷ Филатов С.В. Отслоение настенной масляной живописи // ХН. 1984. № 9 (39). С. 51–54.

¹⁶⁸ Филатов В.В. Реставрация настенной масляной живописи. М., 1995. С. 135; Филатов С.В. Методы и принципы реставрации монументальной живописи // ХН. 2015. № 28–29 (58–59). С. 65–72.

¹⁶⁹ Лелекова О.В., Иванова А.В. Разработка методики отслоения записей станковой темперной и монументальной живописи // ХН. 1981. № 7 (37). С. 150–165.

¹⁷⁰ Байер А.И. Отслоение позднейших записей с применением микалентной бумаги // Архитектурное наследие и реставрация. Реставрация памятников истории и культуры России. М., 1992. С. 122–130.

¹⁷¹ Антипов И.В. и др. Архитектурно-археологическое изучение Владычной палаты новгородского Кремля в 2006–2007 годах / И.В. Антипов И.В., В.А. Булкин, А.В. Жервз, С.В. Трояновский // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2008. Вып. 3. С. 113–118.

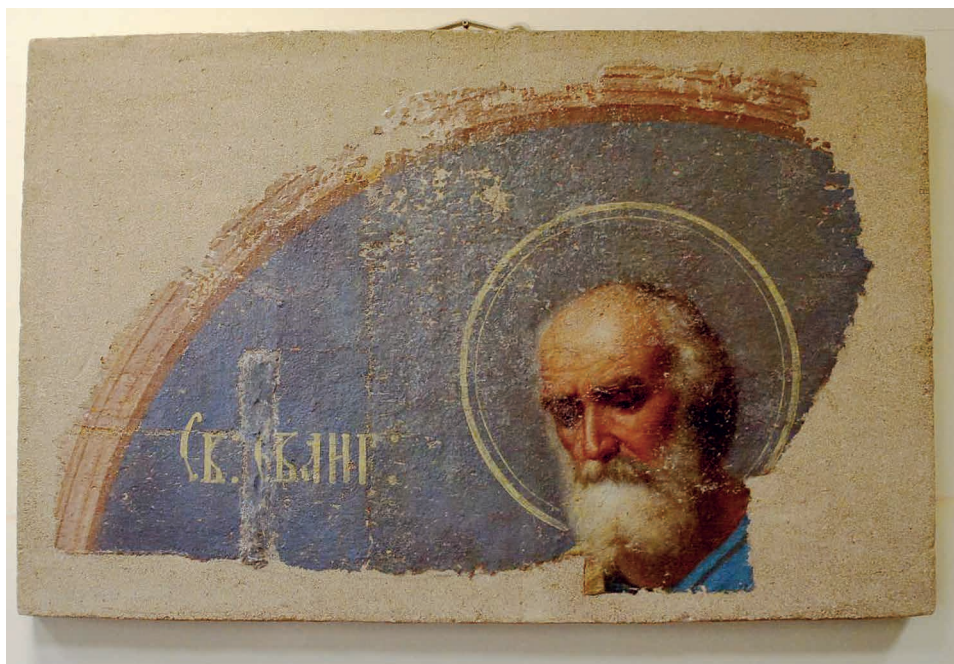
¹⁷² Сарабьянов В.Д. Росписи Владычной Палаты Новгородского Кремля: Келья Иоанна. Предварительные заметки по результатам реставрационных работ в 2006–2007 годах // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород. 2008. Вып. 3. С. 119–139.



Ил. 39. Фрагмент записи 80-х гг. XIX в., отслоенный от масляной живописи конца XVIII в. в церкви Иоанна Богослова Иоанно-Богословского Макаровского монастыря (Макаровского погоста), Республика Мордовия. – ГОСНИИР, фото Ю.В. Ивановой

причем важнейшие сцены жития святителя Иоанна Новгородского, исполненные в XIX веке, были сохранены¹⁷³.

¹⁷³ Гребенищикова А.Б. Проблема переноса на новую основу, реставрации и экспонирования живописи XIX века Владычной палаты Новгородского Кремля // Международная научно-методич. конф. «Исследования в консервации культурного наследия» 19–21 ноября 2013 года, ГосНИИР, Москва. Тезисы докладов. М., 2013. С. 32–33.



Ил. 40. Фрагменты композиции «Евангелист Марк». Фрагменты записи 60-х гг. XIX в., отслоенные с живописи второй половины XVIII в. в церкви святой Екатерины на Всполье в Москве. – ГОСНИИР, фото Ю.В. Ивановой



Ил. 41. Отдельные этапы отслоения записи XIX в. со стенописи XII в. в Спасо-Преображенском соборе Евфросиниева монастыря, Полоцк: отделение пласта записи от стены; обратная сторона отделенного пласта записи; процесс подрезания красочного слоя. – Личный архив В.В. Сергиени

Наиболее крупная реставрационная кампания, включавшая обширные расслоения монументальной живописи, была начата в 1990-х годах в Спасо-Преображенском соборе Евфросиниева монастыря в Полоцке (ил. 41). Его стенопись, датированную третьей четвертью XII века, неоднократно поновляли. Лабораторные исследования показали, что первоначальные росписи выполнены преимущественно фреской (следы отвара злаковых, примененного как связующее красочного слоя, обнаружены только на голубом фоне)¹⁷⁴. В качестве пигментов использовали

¹⁷⁴ Цейтлина М.М. Принципы реставрации разновременных фрагментов монументальной живописи памятников архитектуры Белоруссии //

цветные глины и глинистые породы, а также охры, лазурит, древесный уголь, известковые белила. Записи XVII века были сделаны клеевыми красками непосредственно на фресках. В конце XVIII – начале XIX века большая часть стенописи была перегрунтована известковым составом, а затем переписана темперными красками, при этом утраты штукатурки восполнялись известково-песчаным раствором и также расписывались в технике известковое секко. Две последних по времени записи были выполнены маслом в академическом стиле. Более ранняя, относящаяся к 1835 году, фрагментарна, тогда как слой 1884 года представляет цельный ансамбль, обладающий художественной ценностью. Сюжеты масляной записи пунктуально повторяют сюжеты древнейших фресок. Кроме поновлений, храм несет и слои побелок, сделанных в те периоды его истории (с середины XVI в.), когда он был собственностью католической церкви.

В XX веке произошло частичное самораскрытие древнейших изображений. Храм является действующим, поэтому в нем нужен цельный живописный ансамбль. Решение оставить на месте все разновременные фрагменты стенописной декорации (за исключением масляной живописи) было продиктовано заботой о максимальном сохранении древнего подлинника и желанием исключить ситуации, когда утраты древней живописи будут дополняться современными росписями. Систематическая реставрация стенописи началась под руководством В.В. Ракицкого¹⁷⁵, а в 2007 году Министерство культуры и Верховная Рада Республики Беларусь поставили перед отечественными реставраторами задачу: раскрывая древние фрески, сохранить и ансамбль XIX века¹⁷⁶. Специалисты МНРХУ А.Б. Гребенщикова и В.В. Сергиеня разработали методику отслоения живописи фрагментами, площадь которых доходила до нескольких квадратных метров¹⁷⁷. Слой клеевой прописи и фрагментарных шпаклевок неравномерен по толщине, имеет разную структуру на разных участках, а местами вовсе отсутствует, что не позволило применить известную методику отслоения, предложенную С.В. Филатовым, предполагающую использование ПВБ. До 2007 года Ракицкий осуществил пробное отслоение фрагментов записи XIX века именно по этой методике.

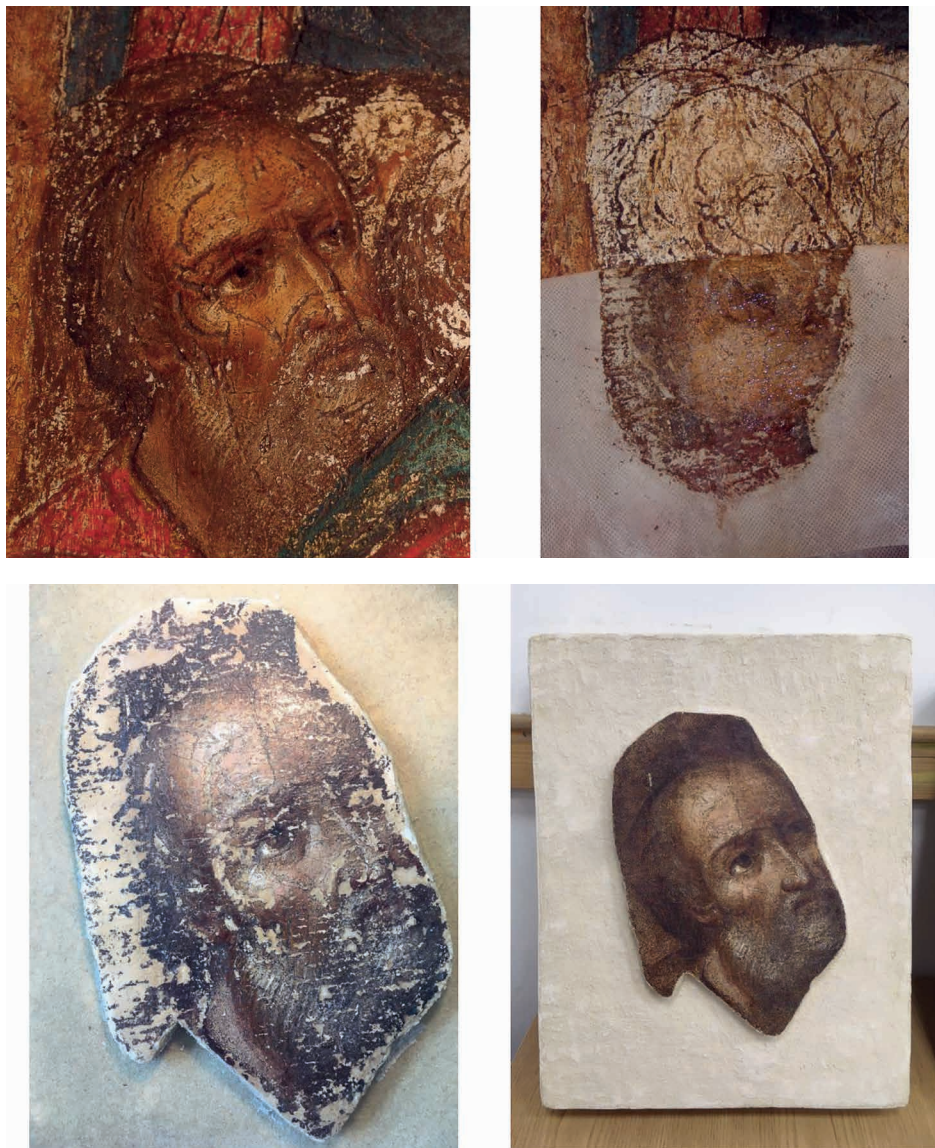
Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации. М., 1995. С. 84.

¹⁷⁵ Спасаўская царква 12 ст. у Полацку. Насценны жывапіс. Полацк, 1998.

¹⁷⁶ Джумантаева Т.А. Музеефикация комплекса настенной живописи XII–XIX веков Спасо-Преображенского храма в Полоцке как результат культурной интеграции // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А: Гуманитарные науки. 2015. № 1. С. 8–12.

¹⁷⁷ Гребенщикова А.Б., Сергиеня В.В. Методика отслоения масляной живописи XIX в. от фресок XII в. в Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря города Полоцка // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы VI международной научно-практич. конф. (1–3 ноября 2012 г.) М., 2012. № 3. С. 75.

Отслоения делали без применения профилактической заклейки на пленку поливинилбутирала. В результате были сняты небольшие (площадью от 1,5 до 3 дм²) участки масляной росписи хорошей сохранности, которые хранятся в фондах Художественной галереи Национального Полоцкого историко-художественного музея-заповедника. В 2007 году методику отслоений изменили. Бригаде МНРХУ под руководством В.Д. Сарабьянова на некоторых участках удалось отделить один от другого два слоя записи XIX века, каждый из которых был смонтирован на новое основание. Осуществить расслоения позволили технологические особенности памятника: прочность древней росписи и наличие на ней клеевой записи и шпатлевок, совокупность которых отделяла ее от масляных записей, исполненных в XIX веке. Было очевидно, что для отслоения крупных композиций на этом памятнике методика С.В. Филатова не подходит, так как масляный красочный слой сильно утрачен, а соединить небольшие фрагменты росписи, снятые разрозненно, в целую композицию трудно. При разработке новой методики за основу взяли способ отслоения поздних записей на иконах. Этот метод допускал снятие рунированного красочного слоя композиции единым фрагментом. Профилактическую заклею из двух слоев марли приклеивали к живописи 10 % водным раствором желатина. Заклею наносили на весь расслаиваемый участок. После высыхания клея красочный слой размягчали компрессом со смесью органических растворителей (№ 646 или № 647, этиловый, изопропиловый и нашатырный спирты, ацетон, формальгликоль), закрепляя его прижимом. Компоненты смеси растворителей варьировали на разных участках стенописи. Время экспозиции (от 1 до 1,5 часов) определяли на небольших фрагментах поновлений 1835 года (фигурки херувимов в конхе апсиды и на южном склоне арки вимы). В некоторых местах удалось разделить оба слоя записи, а затем смонтировать их на новые основы по отдельности. Живописные слои отделяли друг от друга постепенно, небольшими участками: компресс снимали, на поверхность кистью наносили растворитель, размягчившийся красочный слой подрезали тонким скальпелем. Обратную сторону отслаиваемого фрагмента обрабатывали 5 % раствором поливинилбутирала в этиловом спирте, в результате чего на ней формировалась пленка этого полимера, предохраняющая красочный слой от осыпей и придающая фрагменту эластичность. Толщина снятых фрагментов составляла от 2 до 6 мм. Отсоединенный за день работы небольшой участок живописи распрямляли, обработав растворителем, и временно закрепляли на прежнем месте скотчем. В начале следующего рабочего дня отслоенный фрагмент смачивали из пульверизатора растворителем для предотвращения деформаций. На следующем этапе работы снятые фрагменты распрямляли и закрепляли на временном основании (ДВП) лицевой стороной вниз. С тыльной стороны выравнивали деформации грунта, а аварийные участки укрепляли 5 % спиртовым раствором поливинилбутирала. Реставрационный грунт наносили



Ил. 42. Этапы отслоения (и реставрации) масляной записи XIX столетия от стенописи середины XVII века:
фрагмент росписи до реставрации;
этап отделения слоя масляной записи;
отделенный фрагмент масляной записи;
отделенный фрагмент масляной записи, смонтированный на плиту пенополиуретана. Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожеского монастыря, Звенигород. – Личный архив А.Б. Гребенщиковой

сначала в местах утрат, а после высыхания – тонким слоем по всей поверхности. Для реставрационного грунта использовали готовую мелкодисперсную акриловую доломитовую шпаклевку фирмы Sadolin. Затем на обратные стороны композиций 10 % раствором ПБМА, растворенного в ацетоне, наклеивали два слоя марли. Фрагменты переворачивали лицевой стороной вверх и закрепляли на планшетах, удаляя профзаклейку теплой водой, после чего укрепляли красочный слой адгезивом АБВ-16. Для искусственной основы взяли пенополиуретановые плиты, к которым демонтированные композиции приклеивали мастикой, состоящей из клея ПВА, песка и мела (в объемном соотношении 1:1:1), прикатывая их валиком и оставляя под прессом до высыхания. Всего были отслоены две части композиции «Тайная вечеря» (108×120 см), пять частей композиции «Спас на престоле» (около 5 м²), два изображения архангелов.

Оказалось, что методика дает хорошие результаты и при расслоении живописи, слои которой более близки по времени создания. В соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожеского монастыря в Звенигороде А.Б. Гребенщиковой удалось отслоить от стенописи середины XVII века масляные записи XIX столетия (*ил. 42*)¹⁷⁸.

В Новодевичьем монастыре в Москве в ризнице бывшего храма Иоанна Богослова, до 1812 года располагавшегося на втором ярусе колокольни, по этой же методике удалось отслоить от штукатурки стенопись маслом, представляющую единственное настенное произведение живописца и графика Р.М. Семашкевича (1900–1937), мастерская которой располагалась в этом помещении¹⁷⁹.

В 2022 году в Успенском соборе Московского Кремля А.В. Гребенщиковой и Д.В. Лосевой по этой же методике, но с изменением типа ткани для профилактической заклейки стенописи, удалось отслоить фрагменты масляной записи, лежавшей на фресково-темперной росписи XVII века (верхний регистр живописи на восточной стороне алтарной преграды).

Описанные методики отслоения записей нельзя расценивать как универсальные, поскольку каждый памятник обладает художественными и технологическими особенностями, требующими изучения, к которым нужно адаптировать методики, модифицируя их.

¹⁷⁸ Гребенщикова А.Б., Сергиеня В.В., Скобцова Д.А. Поновления древней росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Проблема сохранения и музеефикации поздних записей // *Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі : матэрыялы VI Міжнароднай навуковай канферэнцыі* (1–3 лістапада 2012 г.). Ч. 2. Спасо-Преображенская церковь в Полоцке. Полоцк, 2013. С. 19–29.

¹⁷⁹ Благодарим В.В. Сергиеню за любезное сообщение об этой работе.

Заключение

Демонтаж может спасти монументальную живопись от гибели, дать ей новую жизнь, продемонстрировав большому количеству зрителей, что особенно актуально для произведений, ранее находившихся в труднодоступных местах. Музейное экспонирование снятой стенописи расширяет знание о ней и ее создателе. При нем появляется возможность, не прибегая к фотографии, сравнить фрески друг с другом и со станковыми произведениями того же автора или мастеров той же школы, точнее определить их место в истории искусства, а иногда выяснить имя их творца. В экспозиции при хорошем освещении, приблизившись к стенописи так, как это возможно лишь на лесах, удастся рассмотреть детали изображения, технику письма, по-новому осмыслить творчество отдельного автора или целой художественной эпохи. Очевидно, что подобное расширение знания о памятнике крайне затруднительно, если не вовсе невозможно, при бытовании его на первоначальном месте. Но у демонтажей есть и немало негативных сторон, о которых нельзя умолчать.

Судьба росписи, лишенной своего естественного основания, складывается по-разному. Наиболее драматична судьба той, которая утратила связь со зданием в результате какой-либо формы небрежения – будь это сбивание при изменении живописного убранства, уничтожение при перестройках здания, при его обрушениях или при разрушении во время военных конфликтов. В некоторых случаях такую стенопись удастся хотя бы отчасти восстановить, собрав из фрагментов, как это случилось с росписями новгородского храма Спаса Преображения на Ковалеве или церкви Благовещения на Рюриковом городище, Успения Богоматери на Волотовом поле, Михаила Архангела в Сковородском монастыре (стенопись этих церквей в настоящее время собирают из мельчайших осколков под руководством Т.И. Анисимовой в Центре реставрации монументальной живописи Новгородского музея-заповедника).

Более удачно бытование произведений, снятых ради их спасения. Но и для них существует немало рисков. После демонтажа остро встает вопрос о дальнейшей судьбе фрагментов. Лишенные естественной основы – стены, они попадают в зону риска в смысле их **сохранности**¹⁸⁰. Характерный пример – гибель росписи, снятой в 1862 году В.В. Суловым в Спасо-Преображенском соборе Переславля-Залесского (см. Главу II, раздел 3). Эти фрески могли быть возвращены на стены, но духовенство и церковные старосты – купцы Н.А. Ножемиков¹⁸¹ и А.Д. Бизяев – отказались от этого «в самых решительных выражениях, несмотря на всю несложность дела и ничтожные расходы»¹⁸². 11 ноября

¹⁸⁰ Гузанов Ф.В., Маслов К.И. Указ. соч. С. 120–126.

¹⁸¹ Артлебен Н.А. Указ. соч. С. 78.

¹⁸² Спицын А.А. Указ. соч. С. 74.



Ил. 43. Фрагмент фрески «Апостол Симон» из Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского. XII в. ГИМ, Москва. – URL: <https://cultura-russia.ru/article/spaso-preobrazhenskij-sobor-pereslavl-zalenskij> (дата обращения: 10.08.2022)

1892 года Суслов писал ИАК о судьбе фресок, но Святейший Синод письмом от 8 января 1893 года отказался поддержать его просьбу о возвращении росписей на место, ссылаясь на отсутствие средств. Заместитель директора Исторического музея И.Е. Забелин 4 декабря 1894 года сообщал, что снятую живопись невозможно принять на хранение, поскольку музей не располагает средствами даже для посылки в Переславль-Залесский специалиста-реставратора. Лишь один ящик, содержащий фреску с изображением апостола Симона, был отправлен в Исторический музей (ил. 43). Остальные 48 ящиков не были приняты ни Археологической комиссией, ни Академией художеств, ни Владимирским епархиальным

музеем. Сложенные в подсобном помещении близ собора фрески разрушались от сырости и плесени в течение трехлетней межведомственной переписки, пока 21 марта 1895 года В.Т. Георгиевский, командированный Археологической комиссией, не признал их незаслуживающими сохранения, после чего их затопили в Плещеево озеро. Уцелел лишь фрагмент, отправленный в московский Исторический музей¹⁸³. Другой пример – росписи кисти Ф.А. Бруни, снятые П.К. Соколовым в 1881–1882 годах в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга, которые также были утеряны¹⁸⁴. Та же судьба постигла фрагменты живописи, снятой со стен в 1893–1895 годах при реставрации собора Святой Софии в Новгороде, которые были переданы в Академию художеств и впоследствии погибли¹⁸⁵.

Однако и тогда, когда демонтированная монументальная живопись не погибает физически, она все же несет потери. Помещенная в хранилище, она становится **недоступной для обозрения** и «умирает» как произведение искусства. Но даже существуя в музейной экспози-

¹⁸³ Виноградов Б.С., Смирнова Ф.И. Опыт реставрации фрагментов фресок на известковой штукатурке // Ежегодник ГИМ. 1963–1964. М., 1966. С. 113–116; Вздорнов Г.И. Фреска Спасо-Преображенского собора в Переяславле Залеском // Советская археология. 1968. № 4. С. 217–223;

¹⁸⁴ Кедринский А.А. и др. Указ. соч.

¹⁸⁵ Гудков И.М. Методы переноса фресок на новое основание. С. 4.

ции, стенопись, особенно религиозная, все же в некоторой степени лишается того соборного зрителя, для которого она была создана, то есть происходит умаление ее **содержательной составляющей**.

Кроме того, выставленная в музее вне архитектурной среды, стенопись лишается важной части **художественных характеристик**. Интеллектуальная работа ее творца, который учел масштаб помещения или фасада, особенности архитектуры, расположение источника освещения, наконец, спроектировал сценарий «явления» произведения зрителю, оказывается совершенно напрасной.

Еще одна проблема снятых росписей – **утрата связи с автором**. Например, демонтированный около 1661–1667 годов со стен ватиканского дворца «Младенец Христос между рук Мадонны» кисти Пинтуриккьо со временем настолько выпал из поля зрения исследователей, что, несмотря на прямые указания Вазари, само существование росписи подвергалось сомнению, пока в 2004 году на антикварном рынке не появился ее фрагмент, вскоре опубликованный¹⁸⁶.

Вырванные из архитектурного контекста росписи утрачивают и **историческую ценность**. Это происходит, когда в музейной аннотации не указывается происхождение фрески, когда при хранении в запасниках утрачиваются сведения о месте бытования стенописи. Так произошло с многочисленными фрагментами декорации Геркуланума, Помпей и Стабии. Попав в запасники Национального археологического музея в Неаполе, они навсегда утратили связь со зданиями, со стен которых были когда-то сняты¹⁸⁷.

Более счастливой оказалась судьба фрагментов настенной декорации Спасо-Преображенского собора бывшего Спасо-Преображенского ярославского монастыря. Она была исполнена московскими и ярославскими живописцами в 1563–1564 годах. Из документов было известно, что круглые окна в закомарах западного фасада были заложены до начала росписи стен. При архитектурной реставрации здания в 1919 году эти закладки удалили, восстановив первоначальную форму окон. Долгое время считалось, что стенопись, лежавшая на закладках окон, была уничтожена. Вторая архитектурная реставрация собора продолжалась с 1952 по 1961 год. Архивы ярославского краеведа И.А. Тихомирова, описавшего работы 1920-х годов, когда П.И. Юкин делал пробные расчистки живописи, натолкнули на мысль о том, что фрагменты стенописи были не уничтожены, а сняты и где-то сохраняются. При целенаправленном обследовании запасников Ярославско-Ростовского историко-ар-

¹⁸⁶ Nucciarelli F.I. Pinturicchio: il Bambin Gesù delle Mani. Perugino, 2007. P. 40.

¹⁸⁷ Secchi F. Dietro le quinte: un museo nascosto // *Ars et furor*. 2005. Nov. / Dic., n. 0. – URL: <http://www.arsetfuror.com/r4Restauri00Art1.htm>

хитектурного и художественного музея-заповедника демонтированную стенопись собора удалось обнаружить среди множества фрагментов живописи, происходящих из других церквей. Эта стенопись хранилась смонтированной на два фанерных щита и не имела ни номеров, ни надписей¹⁸⁸. Определить, что именно она происходит из Спасо-Преображенского собора, удалось, сопоставив ее с росписями, сохранившимися в его закомарах.

Аргументом против снятий является и то, что при них приходится жертвовать **тыльной стороной** фрагментов, которая порой оказывается ценным историческим источником: она может нести отпечатки процарапанных на швах между рядами кладки рисунков, крестов или надписей, авторские пометки¹⁸⁹.

Перемещение демонтированной стенописи чревато и **искажением ее смысла**, обесцениванием как исторического документа. Показательна история знаменитой фрески Пьеро делла Франческа «Сиджизмондо Малатеста в молитве перед святым Сигизмундом» (1451, Темпьо Малатестиано, Римини). В 1944 году произведение спешно демонтировали из-за угрозы его разрушения в результате бомбардировок. В 1950 году композицию вернули на исходное место в сакристии, но затем переместили, установив над алтарем одной из капелл, поскольку в храме она была лучше обозрима. Однако такое размещение сцены, одновременно изображающей как поклонение властителя Римини своему святому, так и торжественную церемонию 1433 года, когда Сиджизмондо Малатеста, не принадлежавший к титулованной знати, был посвящен в рыцари императором Сигизмундом Люксембургским, лишило композицию этого второго, светского содержания. Придворная церемония была приватной, именно поэтому изначально фреска была написана на боковой стене сакристии, попасть в которую можно, лишь отперев дверь. Но установка композиции над алтарем, там, где должен располагаться священный образ, исказило и типологию, и смысл произведения, что очевидно, если вспомнить исторические факты – на Рождество 1460 года Сиджизмондо Малатеста был отлучен папой Пием II от церкви, а в следующем году в Риме состоялся заочный процесс над ним, завершившийся символическим сожжением его изображения.

Наконец, с формулированием понятия «**подлинности**» стало очевидным, что снятие фресок существенно искажает ее. Если в 1940 году во флорентинской церкви Санта-Мария-Новелла для сохранения стили-

¹⁸⁸ Гудков И.М. Реконструкция интерьера XVI в. Спасо-Преображенского собора в Ярославле // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 176–184.

¹⁸⁹ Федоренко Т.К. Указ. соч. С. 318–327.

стической цельности живописного ансамбля было решено демонтировать со свода головы кисти Андреа Орканья (XIV в.), которые обнаружили под орнаментом, идущим вдоль ребер свода, при расчистке декорации, выполненной Доменико Гирландайо (1485–1490), то ныне понятие подлинности требует сохранения на месте фрагментов наиболее древних росписей, даже если они диссонируют с более поздней по времени декорацией, пусть и сохранившейся лучше и в большем объеме.

Именно в силу перечисленных причин специалисты стремятся вернуть демонтированную стенопись *in situ*, устранив факторы, повреждавшие ее, или смонтировав ее так, чтобы эти факторы (при невозможности их устранения) не оказывали на произведение негативного влияния.

Наконец (и это самое главное), отделение стенописи от «родной» архитектурной поверхности – абсолютно **экстремальное вмешательство**. То, что любая операция такого рода опасна для произведения, в Италии, где демонтажи имеют наиболее длинную и богатую историю, было осознано уже к концу XVIII века. И доньше, несмотря на рост технической оснащенности реставрационной отрасли, на появление новых материалов и технологий, снятие монументальной живописи со стен остается исключительно рискованным мероприятием. Даже при наилучшем конечном результате вмешательства эту операцию практически невозможно осуществить, не утратив хотя бы малой части «тела» произведения (красочного слоя, штукатурного грунта, рельефа поверхности и так далее). Если же была избрана неверная методика, допущена ошибка в выборе материалов и инструментов, стенопись тяжело повреждается или вообще необратимо утрачивается. Более того: при применении неудачных реставрационных материалов демонтированные произведения приходят в **руинированное состояние** с течением времени. Именно поэтому в точки зрения современной научной реставрации снятие монументальной живописи со стен – экстремальная и вынужденная мера, к которой приходится прибегать лишь тогда, когда нет возможности сохранить произведение каким-либо иным способом.

Накопленный опыт демонтажей, возвращений монументальной живописи *in situ* и отслоений поздних записей от лежащей под ними древней стенописи доказывает, что существующие методики нельзя расценивать как универсальные. Каждый памятник обладает собственными художественными и технологическими особенностями, которые перед началом работы необходимо тщательно изучить. Методики снятия, возвращения на место, расслоения монументальной живописи выбираются в зависимости от состояния сохранности, от техники исполнения, от материала произведения. Всякое произведение диктует необходимость адаптации к нему известных методик, их модификации и совершенствования, в чем максимально может проявляться творческая составляющая работы реставратора.

Список сокращений

- АБВ-16 – Сополимерная водная акриловая дисперсия марки АБВ-16
ВПНРК – Всесоюзный производственный научно-реставрационный комбинат
ВХНРЦ – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря
ВЦНИЛКР – Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации
ГАЯО – Государственный архив Ярославской области
ГИМ – Государственный исторический музей
ГММК – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
ГНИМА им. А.В. Щусева – Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева
ГОСНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации
ГРМ – Государственный Русский музей
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
ГЭ – Государственный Эрмитаж
ДВП – древесно-волоконная плита
ДСП – древесно-стружечная плита
ИАК – Императорская археологическая комиссия
МВК – Музейно-выставочный комплекс «Волоколамский кремль»
МГХПА им. С.Г. Строганова – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова
МНРХУ – Межобластное научное реставрационно-художественное управление
МХУ памяти 1905 года – Московское художественное училище памяти 1905 года
ПБМА – полибутилметакрилат
ПВА – поливинилацетат
ПВС – поливиниловый спирт
ПВБ – поливинилбутираль
РГУ им А.Н. Косыгина – Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
СНРПМ – Специальная научно-реставрационная производственная мастерская
СПБГХПА им А.Л. Штиглица – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
ССР – Советская Социалистическая Республика
США – Соединенные Штаты Америки
ФРГ – Федеративная Республика Германия
ХН – Художественное наследие: Хранение. Исследование. Реставрация. М.
ЦГИА – Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЦНРМ – Центральные научно-реставрационные мастерские

Использованные источники и литература

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

1. ГАЯО. Ф. Р-863. Оп. 1. № 144. С. 11. Дмитриев Ю.Н. Заключение о состоянии монументальной живописи в памятниках архитектуры Ярославля (Составлено 10.12.1925).
2. ГАЯО. Ф. Р-1401 (Ярославское отделение центральных государственных реставрационных мастерских Главного управления по науке Народного комиссариата просвещения РСФСР, г. Ярославль, Ивановская промышленная область. 08.1918–15.10.1930). Оп. 1. Д. 31. Л. 41 об., 42.
3. ЦГИА. Ф. 493. Оп. 3. Д. 14102. Л. 29. Сауткина Г.Н. К вопросу воссоздания фресок.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. А.Г. Габричевского и А.И. Бенедиктова. М., 2008.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского. М., 1936.
3. Описная книга 1667 года // Хозяйство крупного феодала-крепостника XVII века. Л., 1933. Т. 1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Е.М. Античный город Горгиппия. М., 1997.
2. Алексеева Е.М. Сокровища анапской земли // Наука и жизнь. 1976. № 1. С. 120–124.
3. Анисимова Т.И. Методика монтировки фрагментов живописи, снятых со стены во время проведения ремонтно-реставрационных работ в церкви Успения на Волотовом поле // Новгород и новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2008. Вып. 3. С. 237–245.
4. Антипов И.В. и др. Архитектурно-археологическое изучение Владычной палаты новгородского Кремля в 2006–2007 годах / И.В. Антипов, В.А. Булкин, А.В. Жервэ,

С.В. Трояновский // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2008. Вып. 3. С. 113–118.

5. Артлебен Н.А. Древние фрески, открытые в Спасопреображенском соборе в Переславле Залесском // Труды Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1863. Т. 1. С. 77–85. – URL: <http://pki.botik.ru/articles/c-spas1863freski.pdf>

6. Байер А.И. Отслоение позднейших записей с применением микалентной бумаги // Архитектурное наследие и реставрация. Реставрация памятников истории и культуры России. М., 1992. С. 122–130.

7. Бакурадзе К.Н. Снятие фресок (Несколько примеров из практики художника-реставратора) // ХН. 1977. № 2 (32). С. 117–119.

8. Батхель Г.С. Новые данные о фресковой живописи. Благовещение на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 245–254.

9. Болотцева И.П. Спасение древностей Ярославля в 1920-х годах // Материальная база сферы культуры: Из истории отечественной реставрации монументальной живописи 1920–1960-х годов: Науч. информ. сб. Вып. 2 / сост. К.И. Маслов, Г.Б. Латария. М., 2003. С. 65–83.

10. Брягин Д.Е. Опыт укрепления штукатурного основания древних настенных росписей известково-казеиновым раствором // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 200–202.

11. Бурый В.П. Применение новых материалов при монтировке фрагментов монументальной живописи на искусственное основание // ХН. 1977. № 2 (32). С. 123.

12. Васильев С.Д. Памятники зодчества XII века в Переславле-Залесском. М., 2004.

13. Васькина А.В., Шешина А.В., Прохин И.Ю. Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске // Артикаль. 2016. № 22 (2). С. 37–45. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-pietro-di-gottardo-gonzaga-v-rossii-problemy-konservatsii-fresok-galerei-gonzaga-v-pavlovske/viewer>

14. Вздорнов Г.И. Фреска Спасо-Преображенского собора в Переяславле Залеском // Советская археология. 1968. № 4. С. 217–223.
15. Виноградов Б.С., Смирнова Ф.И. Опыт реставрации фрагментов фресок на известковой штукатурке // Ежегодник ГИМ. 1963–1964. М., 1966. С. 113–116.
16. Гейдор Т.И. Судьба росписей Троицкого собора Троице-Макарьева монастыря города Калязина // Христианское зодчество: новые материалы и исследования. М., 2004. С. 790–806.
17. Генрих Семирадский / сост. Т.Л. Карпова. М., 2022.
18. Голенкевич Н.П. Из ярославского периода творчества Н.В. Перцева (письма из Углича) // Чтения по исследованию и реставрации памятников художественной культуры Северной Руси памяти Николая Васильевича Перцева (Перцевские чтения). Вологда, 20–22 декабря 1987 г. Архангельск, 1992. С. 12–21.
19. Гребениčkova А.Б. Проблема переноса на новую основу, реставрации и экспонирования живописи XIX века Владычной палаты Новгородского Кремля // Международная научно-методическая конференция «Исследования в консервации культурного наследия» 19–21 ноября 2013 года, ГосНИИР, Москва. Тезисы докладов. М., 2013. С. 32–33.
20. Гребениčkova А.Б., Сергиеня В.В. Методика отслоения масляной живописи XIX в. от фресок XII в. в Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря города Полоцка // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы VI междунар. науч.-практич. Конф. (1–3 ноября 2012 г.). М., 2012. № 3. С. 75.
21. Гребениčkova А.Б., Сергиеня В.В., Скобцова Д.А. Поновления древней росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Проблема сохранения и музеефикации поздних записей // История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы VI Международной науч. конф. (1–3 ноября 2012 г.). Ч. 2. Спасо-Преображенская церковь в Полоцке: История. Архитектура. Живопись. Полоцк, 2013. С. 19–29.
22. Греков А.П. Реставрация фресок XIV в. церкви Спаса Преображения на Ковалеве в Новгороде // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. М., 1979. № 4. С. 21–25.
23. Греков А.П. Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. М., 1987.
24. Гудков И.М. Методы переноса фресок на новое основание: Реставрации, музеефикации и исследования (1950–1978) // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Научный реферативный сборник. М., 1979. Вып. 4. С. 1–5.
25. Гудков И.М. Реконструкция интерьера XVI в. Спасо-Преображенского собора в Ярославле // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 176–184.
26. Гузанов Ф.В., Маслов К.И. О снятии фрагментов росписей со стен разрушаемых храмов в конце 1920-х – 1930-е гг. // V Грабаревские чтения. Международный науч. конф.: Доклады, сообщения, 31 января – 1 февраля 2002 г. М., 2003. С. 120 – 126.
27. Джумантаева Т.А. Музеефикация комплекса настенной живописи XII–XIX веков Спасо-Преображенского храма в Полоцке как результат культурной интеграции // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А: Гуманитарные науки. 2015. № 1. С. 8–12.
28. Жаренков Г.В. Монтровка фрагментов монументальной живописи в металлическую раму на известково-казеиновый раствор (метод С.С. Чуракова) // ХН. 1977. № 2 (32). С. 134–135.
29. Иванова Ю.В. Био-технологии в реставрации стенописи: сочетание ферментативных и микробных расчисток // Сб. науч. трудов Всероссийской научно-практич. конф. (с международным участием) «Современное состояние и перспективные подходы к реставрации и консервации художественных произведений» / РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). М., 2022. С. 105–110.
30. Карасева В.Н. Перевод со стены на холст росписи М.А. Врубеля «Надгробный плач» // Возрожденные шедевры. М., 1963. С. 95–100.
31. Кедринский А.А. и др. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда / А.А. Кедринский, М.Г. Колотов, Б.Н. Ометов, А.Г. Раскин. Л., 1987.

33. Ковалева В.М. Монументальная живопись древнего Новгорода. Некоторые итоги реставрации, музеефикации и исследований (1950–1978 гг.) // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей, 1979. Вып. 4. С. 11–21.

34. Кузнецов А.С. Закрепление ранее снятых фрагментов монументальной живописи на кладке стены в интерьере памятника // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей, 1979. Вып. 4. С. 5–7.

35. Кузнецов А.С. Методы снятия и монтирования фрагментов росписи // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей, 1978. Вып. 4. С. 2–47.

36. Кузнецов А.С. Методы снятия фресок и монтирование их на новые основания // Наследие народов Российской Федерации. 2003. № 4. С. 57–66.

37. Кузнецов А.С. Методы снятия фресок и монтирование их на новые основания // Наследие народов Российской Федерации. 2003. № 3. С. 55–66.

38. Кузнецов А.С. Моделирование реставрационных процессов на основе функционального анализа (на примере снятых фрагментов росписей) // Практика реставрации памятников монументальной живописи. М., 1991. С. 149–163.

39. Кузнецов А.С. Способ закрепления снятой монументальной живописи на кладке стены с воздушной изоляцией между ними // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1976. Вып. 1. С. 22–23.

40. Кузнецов А.С. Способ изготовления эксплуатационных щитов с фресками и способ закрепления штукатурки с живописью на основе // ГБЛ. Информ. центр по проблемам культуры и искусства. Экспресс-информация. М., 1974. Вып. 2.

41. Кузнецов А.С. Способ монтирования снятой со стены фресковой живописи // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1975. Вып. 1. С. 232–235.

42. Кузнецов А.С. Способы монтировки снятой со стены фресковой живописи // Реставрация и хранение музейных художественных ценностей. 1974. № 2 (5). С. 62–64.

43. Кузнецов А.С., Филатов С.В. Снятие и перенесение стенных росписей на новое основание в церкви Св. Георгия в Бейруте // Реставрация музейных памятников в современных условиях. Проблемы и пути их решения. IV Международная научно-практическая конференция. Тезисы докладов 20–23 января 2003 г. Киев, 2003. С. 57–68.

44. Кузьмина Н.Н. Восстановлен из руин храм Успения Богородицы на Волотовом поле // Наследие народов Российской Федерации. 2004. № 3. С. 50–53.

45. Кукс Ю.М. Отчет по физико-химическим исследованиям материалов живописи «Склепа Геракла». М., 1984.

46. Лелекова О.В. Экспериментальная работа по отслоению записей темперной живописи // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1978. Вып. 3. С. 7–8.

47. Лелекова О.В., Иванова А.В. Разработка методики отслоения записей станковой темперной и монументальной живописи // ХН. 1981. № 7 (37). С. 150–165.

48. Лукомский Г.К. О памятниках архитектуры Переславля-Залесского. М., 2007.

49. Марампольский А.И., Честнейший Г.Ф., Борисова Н.Г. Перенос настенной масляной живописи на новое основание в трапезной палате Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Реставрация и хранение музейных художественных ценностей. 1974. № 2 (5). С. 29–31.

50. Маслов К.И. и др. Росписи церкви Воскресения г. Пучежа. История спасения и реставрации / К.И. Маслов, Л.Г. Бузукова, С.О. Завгородний, С.А. Писарева, Ю.М. Егоров // Материальная база сферы культуры. К 30-летию Отдела монументальной живописи ГосНИИР. М., 2001. № 3. С. 6–18.

51. Мигунова А.Р. Технология фиксации фрагментов стенописи ярославских храмов Петра Митрополита и Варвары Великомученицы // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 3. С. 74–78. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologiya-fiksatsii-fragmentov-stenopisi-yaroslavskih-hramov-petra-mitropolita-i-varvary-velikomuchenitsy/viewer>

52. Олсуфьев Ю.А. Обзор методов лечения древней монументальной живописи // Советский музей. 1935. № 5. С. 73–76.

53. Попов Г.В. «Не вещь почитая, но вид и образ красоты...» Преподобный Иосиф Волоцкий и московское искусство конца XV – начала XIV века // Преподобный Иосиф Волоцкий в русской духовной культуре. М., 2019. С. 158–198.
54. Попов Г.В. Роспись конца XV в. в Воскресенском соборе Волоколамска // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 237–244.
55. Почетные реставраторы города Москвы 2015–2016. М., 2016.
56. Ромашкевич Т.А. Монтирование и реконструкция живописных фрагментов церкви Сергия Радонежского (XV в.) в Новгородском Кремле // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1979. Вып. 4. С. 25–30.
57. Рычин Ф.И. Путеводитель по московской святыне. М., 1887.
58. Срабьянов В.Д. Росписи Владычной Палаты Новгородского Кремля: Келья Иоанна. Предварительные заметки по результатам реставрационных работ в 2006–2007 годах // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2008. Вып. 3. С. 119–139.
59. Сергиеня В.В. Реставрация фрагмента монументальной живописи «Икона Иверской Богоматери» XIX века из Благовещенского собора Московского Кремля // Международный науч.-метод. конф. «Исследования в консервации культурного наследия» 19–21 ноября 2013 года, ГосНИИР, Москва. Тезисы докладов. М., 2013. С. 95.
60. Сорокатый В.М. О датировке росписи собора чуда Архангела Михаила в Хонех московского Чудова монастыря // Материалы и исследования / ГММК. 1999. № 12. С. 181–198.
61. Сорокатый Н.В. Итоги реставрации росписей собора Марфо-Мариинской обители и проблемы сохранности росписи крипты // ХН. 2015. № 28–29 (58–59). С. 97–106.
62. Сорокатый Н.В. Реставрация настенной живописи церкви св. Георгия в Бейруте в 2001 г. // Проблемы научной реставрации памятников истории и культуры: Материалы конф. молодых ученых 26–27 апреля 2005 г. М., 2005. С. 140–146.
63. Спасаўская царква 12 ст. у Полацку. Насценны жывапіс. Полацк, 1998.
64. Спицын А.А. Из архива Императорской Археологической Комиссии // Известия Императорской Археологической Комиссии. СПб., 1908. Т. 26. Вып. 1 : Вопросы реставрации. С. 62–176.
65. Федоренко Т.К. Этические и эстетические проблемы реконструкции фрагментов древнерусской монументальной живописи // Новгород и Новгородская земля: Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2005. Вып. 1. С. 318–327.
66. Филатов В.В. Реставрация настенной масляной живописи. М., 1995.
67. Филатов С.В. Иконостас в архитектуре интерьера // ХН. 2017. № 30 (60). С. 63–178.
68. Филатов С.В. Методические рекомендации по отслоению поздних масляных записей со штукатурной основы и монтированию снятых записей на новое основание. М., 1983. С. 3–20.
69. Филатов С.В. Методы и принципы реставрации монументальной живописи // ХН. 2015. № 28–29 (58–59). С. 65–72.
70. Филатов С.В. Отслоение записей со станковой темперной живописи с применением синтетических клеев // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. 1977. Вып. 4. С. 41.
71. Филатов С.В. Отслоение настенной масляной живописи // ХН. 1984. № 9 (39). С. 51–54.
72. Филатов С.В. Экспериментальное отслоение записи иконы «Митрополит Алексей» // ХН. 1977. № 3 (33). С. 165–171.
73. Филатов С.В., Иванова А.В. Метод отслоения записей с применением поливинилбутирала // ХН. 1979. № 5. С. 122–125.
74. Цейтлина М.М. Принципы реставрации разновременных фрагментов монументальной живописи памятников архитектуры Белоруссии // Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации. Тезисы докладов. М., 1995. С. 84–85.
75. Цухишвили В., Путуридзе Ш., Цоцхалашвили Т. Человек, спасший настенную живопись Грузии // Свободная Грузия. 2004. 30 сентября. С. 5.
76. Чуракова М.С. Степан Сергеевич Чураков и его реставрация настенной композиции М.А. Врубеля «Надгробный плач» Кирилловской церкви Киева // Материальная база сферы культуры. Научно-информ. сб. 2003. № 2. С. 55–65.

77. Юрьева Т.В. Почти утраченный памятник (Фрески церкви Петра Митрополита в Ярославле) // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 185–188.

78. Albers G., Morel P. Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e l'origini dello stacco // Bollettino d'Arte, 1988, 48. P. 69–92.

79. Annibale Carracci – Los frescos de la capilla Herrera en Roma (Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Roma, Gallerie nazionali di arte antica – Palazzo Barberini). Madrid, 2022.

80. Arrighi C., Laino A. Una vernice alla chianese di Stefano Moriconi sui dipinti di Ercolano e Pompei. Fonti, lessico, e sperimentazioni // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 2007, nuova serie, 15, Luglio-Dicembre. P. 70–108.

81. Artoni P. Frammenti di pitture, dibattiti e protagonisti nel Veneto // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 149–159.

82. Autelli F. Pitture murali a Brera: la rimozione, notizie storiche e fortuna critica, catalogo ragionato. Bergamo, 1989.

83. Baruffaldi G. Vita di Antonio Contri, Ferrarese Pittore e Rilevatore de Pitture dai Muri. Venezia, 1834.

84. Baruffaldi G. Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi. Ferrara, 1846. Vol. II.

85. Bavastrelli S., Ebbreo M.G. L'oratorio dei ss. Elena e Costantino di Palermo. Restauri e sperimentazione di nuovi supporti per affreschi staccati // Lo stato dell'arte 9: IX Congresso nazionale IGIC : volume degli atti, Cosenza, Palazzo Arnone, 13–15 ottobre 2011. Firenze, 2011. P. 403–409.

86. Bellingeri L. Estrattisti a Cremona fra Settecento e Novecento // Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, 1994 (1996), 45. P. 11–61.

87. Bentivoglio G. Gli affreschi del Camposanto monumentale // Il restauro dell'architettura. Pisa, 2015. P. 43–50.

88. Bertorello C., Mercanti E. Proposte per nuovi supporti e adesivi per ricollocare dipinti murali strappati in antico, Atti del

IV Congresso Nazionale dell'IGIC, Siena, settembre 2006. – URL: <http://cbccoop.it/app/uploads/2017/06/83-Bertorello-Mercanti.pdf>

89. Bettinelli S. Del risorgimento d'Italia negli studj, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille. Bassano, 1775. Vol. II.

90. Bianchi Bandinelli R. La mostra di pittura etrusca a Firenze // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1951, 5/6. P. 104–106.

91. Bigolin A. L'intervento di restauro // Orsola svelata: il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena / a cura di M.E. Gerhardinger, E. Lippi. Vicenza, 2009.

92. Botticelli G. La Madonna del Parto: l'intervento conservativo e il nuovo assetto dell'affresco // Piero della Francesca: Madonna del Parto; restauro e iconografia. Venezia, 1993.

93. Bramantino a Milano, in occasione della mostra "Bramantino a Milano", Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta, Sala del Tesoro, Sala della Balla, 16 maggio – 25 settembre 2012 / a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi. Milano, 2012. P. 262–271, n. 24.

94. Brandi C. Sui supporti rigidi per il trasporto degli affreschi // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1951, 5/6. P. 15–17.

95. Brandi C. Telai per dipinti trasportati dalla tavola e per affreschi strappati // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1950, 1. P. 13–14.

96. Brandi C. Trasporti di affreschi su cemento e su eternit // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1950, 1. P. 18–19.

97. Buranelli F. Il distacco delle pitture // La tomba François di Vulci: mostra organizzata in occasione del centocinquantenario della fondazione del Museo Gregoriano Etrusco (1837–1987), Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 20 marzo – 17 maggio, 1987. Roma, 1987.

98. Cagian de Azevedo M. Il restauro degli affreschi romani del Museo di Mariemont (Belgio) // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1952, 11/12. P. 159–179.

99. Cagian de Azevedo M. Vernici settecenteschi sulle pitture di Ercolano e Pompei // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1950, 1. P. 40–41.

100. Campanini M.S. Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco. Bologna, 1994.

101. Camposanto Monumentale di Pisa: affreschi e sinope. Pisa, 1960.

102. Carità R., Mora P. Supporti per gli affreschi rimossi // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro. 1959, 36. P. 149–157.
103. Cavalcaselle G.B. Sulla conservazione dei monumenti e dei oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico // Rivista dei comuni italiani. Torino, 1863. III, fasc. IV. P. 33–65.
104. Ciancabilla L. Collezioni e collezionisti di affreschi staccati in Romagna ed in Emilia fra Settecento e Ottocento // Ghelfi B., Orsi O. Collezionismo d'arte in Romagna in Età Moderna, Atti del convegno – Ravenna, DBC, marzo 2016. Bologna, 2018. P. 265–275.
105. Ciancabilla L. Stacchi e strappi di affreschi tra settecento e ottocento: antologia dei testi fondamentali. Firenze, 2009.
106. Ciancabilla L. Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento // Volpe A. Mezzaratta: Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese. Bologna, 2005.
107. Cicognara L. Del distacco delle pitture a fresco // Antologia Giornale di Scienze, Lettere e Arti, 1825, Vol. XVIII, n. 51, Maggio, 1825. P. 1–9. – URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10610690?page=182,183>
108. Conti A. Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Milano, 1988.
109. D'Amico R. Restauri di pitture murali del Trecento bolognese: nuovi contributi per un itinerario gotico // Itinerari, 1986, 4. P. 31–86.
110. D'Ancora G. Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e di Pompei e dell'antico e presente stato del Vesuvio: Per guida de' forestieri. Napoli, 1803.
111. D'Achiardi P. I restauri agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Campo Santo di Pisa // L'Arte, 1903. Vol. VI. P. 121–122. – URL: doi.org/10.11588/diglit.24148#0131
112. Dal giardino al museo: Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo; studi e restauro / a cura di I. Colucci, P. Masini, P. Miracola. Roma, 2013.
113. Dols Gallardo M. El restaurador Arturo Cividini en la campanya d'arrenaments de les pintures murals romàniques dels Pirineus (1919–1923) // UNICUM, 2017, n. 16. – URL: raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/332759
114. Due lettere critiche nell'opuscolo “Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna” Dal Monte Casoni e Compagno. Imola, 1816.
115. Ebbreo M. Gli affreschi svelati // Kalós: arte in Sicilia, 2011, 23 (2). P. 38–43.
116. Firenze restaura: il Laboratorio nel suo quarantennio; mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie / a cura di U. Baldini, P. Dal Pozzetto. Firenze, 1972.
117. Folch i Torres J. Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella. I. Com s'han arrencat els frescos romànics // Gaset de les Arts, 1924, I, n. 4. P. 2.
118. Forni U. Manuale del pittore restauratore. Fiernze, 1866.
119. Gandolfi G. Ludovico Carracci // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 196–197.
120. Giacomini F. “Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa”: il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi // Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento. Firenze, 2007. P. 71–97, 181–190.
121. Giannini C. Arturo Cividini, un estrattista-restaurador a Catalunya // La Princesa Sàvia. Les Pintures de Santa Caterina de La Seu d'Urgell. Barcelona, 2009. – URL: https://www.academia.edu/31048077/Arturo_Cividini_un_estrattista_restaurador_a_Catalunya_MNAC_2009_pdf
122. Gli affreschi nelle ville venete. Venezia, 2010. Vol. I – II.
123. Gualandi M. Pittura a buon fresco attribuita a Prospero Fontana bolognese, dipinta già sul muro nell'antica casa Bolognetti, e trasportata in tela da Alessandro Campagnoni, nel novembre 1839 // Il Solerte, 1839, 17. P. 379.
124. Hoeniger C.S. Art, science and painting restoration in Napoleonic Italy, 1796–98 // Conservation in the nineteenth century. L., 2013. P. 15–28.
125. Hoeniger C.S. The Art Requisitions by the French under Napoléon and the Detachment of Frescoes in Rome, with an Emphasis on Raphael // CeROArt. 2012, 8. – URL: doi.org/10.4000/ceroart.2367
126. II Mostra di affreschi staccati. Firenze, 1958.
127. III Mostra di affreschi staccati: aggiunte al catalogo della II Mostra del 1958. Firenze, 1959.

128. La Cappella Brancacci: la scienza per Masaccio, Masolino e Filippino Lippi. Milano, 1992.

129. *Lanfranchi M.R., Mariotti P.I.* Il distacco delle pitture murali: metodi e materiali // *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 97–105.*

130. *Lanzi L.* Storia pittorica dell'Italia (1789). Bassano, 1809. Vol. V.

131. *Latini E.* Maestro dell'Adorazione dei magi // *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo (Milano), 2014. Vol. I. P. 194.*

132. *Les pintures murals catalanes.* Barcelona, 1907.

133. *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. I–II.*

134. *Longhi R.* Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento. Bologna, 1950.

135. *Lucchese E.* Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento / a cura di G. Pavanello. Venezia, 2010. Vol. I. P. 105–109.

136. *Maiuri A.* *Picturae Ligneis Formis Inclusae.* Note sulla tecnica della Pittura Campana // *Accademia dei Lincei, fasc. 7 – 10, Adunanza del 15/2/1940, XVIII. P. 138–160.*

137. *Marocchi G.* Protagonisti in Lombardia. Dall'eredità di Antonio Contri al primato della scuola bergamasca // *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 161–173.*

138. *Martelli N.* Segreto chimico per trasportare le pitture dal muro sulla tela // *Memorie enciclopediche romane di belli arti, archeologia. 1807, 2. P. 37–41. – URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6d236q6s&view=1up&seq=49&skin=2021>*

139. *Marubbi M.* Giulio Campi // *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. I. P. 110.*

140. *Massa I.* Le Madonne della Certosa di Bologna // *Strenna storica bolognese, 1970, 20. P. 127–157.*

141. *Merluzzi F.* La chiesa di Ognissanti di Ospedaletto a Gemona e i suoi affreschi // *La tutela dei Beni Culturali e Ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986–1987) / relazioni della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli Venezia Giulia / a cura di F. Boccieri, 1987, n. 8. Trieste, 1991. P. 70–73. – URL: <https://www.archeocartafvg.it/portfolio-articoli/gemona-del-friuli-ud-fraz-ospedaletto-chiesa-ognissanti/>*

142. *Mora P. e L., Philippot P.* La conservazione delle pitture murali. Milano, 1999. – URL: www.iccrom.org/sites/default/files/2018-02/1999_mora_pitture_murali_ita_71682_light.pdf

143. Mostra di affreschi staccati / a cura di U. Baldini, L. Berti. Firenze, 1957.

144. Mostra di opere d'arte restaurate. Firenze, 1946.

145. Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento. (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile – 12 luglio 1954). Firenze, 1954.

146. *Napione E.* Ottemi della Rotta // *L'incanto dell'affresco. Vol. II. P. 183.*

147. Notiziario. Carta di restauro // *Bollettino d'arte, 1972, 5 (2). P. 128. – URL: http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1972&id_immagine=687787&id_periodico=3905&id_testata=4*

148. *Nucciarelli F.I.* Pinturicchio: il Bambin Gesù delle Mani. Perugia, 2007.

149. *Palmaroli P.* [Lettera sul restauro della Deposizione di Daniele da Volterra] // *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ecc. 1810. Vol. V. P. 127–128. – URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6xw5q41n&view=1up&seq=165>; <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6xw5q41n&view=1up&seq=166>*

150. *Panza P.* Antichità e restauro nell'Italia del settecento. Milano, 1990.

151. *Paolucci A.* Il Laboratorio del restauro a Firenze. Torino, 1986.
152. *Prisco G.* Filologia dei materiali e trasmissione al futuro: indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Roma, 2009.
153. *Procacci U.* Sinopie e affreschi. Milano, 1961.
154. *Procacci U.* The Technique of Mural Paintings and their Detachment // Frescoes from Florence: an exhibition organized by the Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze e Pistoia; Hayward Gallery, London, 3 April to 15 June 1969. L., 1969.
155. *Rinaldi A.* Tra privazione e salvezza. Il disincanto degli affreschi staccati // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 131–135.
156. *Raspi Serra J.* Affreschi nella cripta di S. Ansano a Spoleto // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1965. P. 49–61.
157. *Rinaldi S.* Fonti sulle tecniche di strappo e stacco tra Settecento e Ottocento // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. II. P. 21–27.
158. *Rinaldi S.* I Fiscali, riparatori di dipinti: vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento. Roma, 1998.
159. *Rizzardi C.* Dalla sinopia al mosaico. La "rivoluzione" del programma decorativo absidale di Sant'Apollinare in Classe fra antiche e nuove interpretazioni // Monsignor Mario Mazzotti e Ravenna / a cura di L. Kniffitz e C. Pausini. Ravenna, 2019. P. 33–48.
160. *Rizzardi C.* Il programma iconografico absidale di Sant'Apollinare in Classe fra sinopie e mosaici: antiche e nuove interpretazioni // OCNUS Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici. Bologna, 2017, 25. P. 185–196.
161. *Roversi L.* Andrea di Bartolo di Simone, detto Andrea del Castagno // L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo. Catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014) / a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni. Cinisello Balsamo, 2014. Vol. I. P. 182.
162. *Ruspi C.* Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele. Roma, 1864.
163. *Scarabelli L.* Alcuni quadri di Michelangelo Gualandi in Bologna. Piacenza, 1843. P. 46. – URL: http://badigit.comune.bologna.it/books/sol/59040_INV.pdf
164. *Secchi F.* Dietro le quinte: un museo nascosto // Arsetfuror, 2005, Nov. / Dic., n. 0. – URL: <http://www.arsetfuror.com/r4Restauri00Art1.htm>
165. *Secco Suardo G.* Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti. Milano, 1866 // Il restauratore dei dipinti / introduzione di G. Prevati, L. de Jasienski. Milano, 1927.
166. *Silingardi L.* Tra conservazione e collezionismo: i destini paralleli dei camerini dipinti di Nicolò dell'Abate a Scandiano e di Lelio Orsi a Novellara e le acquisizioni estensi di altre decorazioni murali // I luoghi di Nicolò dell'Abate. Novara, 2007.
167. *Steinmann E.* Die Plünderung Roms durch Bonaparte. Leipzig, 1917.
168. The great age of fresco: Giotto to Pontormo; an exhibition of mural paintings and monumental drawings at the Metropolitan Museum of Art, September 28 – November 19, 1968. Florence, 1968.
169. *Torresi A.P.* Noterelle su Marie Barret, restauratrice francese dell'Ottocento // Progetto restauro. 1999, 12, P. 41–44.
170. *Urbani G., Torraca G.* Nuovi supporti per gli affreschi staccati // Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro, 1965, fasc. s.n. P. 23–36.
171. VI Mostra di restauri: catalogo. Roma, 1949.
172. *Zabaglia N.* Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco Vaticano, e di altri del Cavaliere Domenico Font. Roma, 1743.
173. *Zeni G.* Sul distacco delle pitture a fresco. Padova, 1840.

Географический указатель демонстраций стенописи, сохранившейся до настоящего времени

Анапа, склеп Геракла, росписи II–III вв., ныне – Археологический музей-заповедник Анапы, Краснодарский историко-археологический музей-заповедник имени Е.Д. Фелицына – 46, 47, 48;

Апулия, Поджардо, крипта Санта-Мария-дель-Анджели, роспись XI–XII вв., ныне – Музей виллы комунале, Поджардо – 44;

Ассизи, Верхняя базилика Сан-Франческо, синопия «Лик Спасителя», Якопо Торрити, ок. 1250 г., ныне – Музей сокровищ базилики Сан-Франческо, Ассизи – 23, 25;

Бейрут, церковь святого Георгия, фрагменты росписи 1910 г., ныне – церковно-археологический музей, Бейрут – 56;

Беллуно, епископская вилла Бельведер, «Голова самаритянки», Себастьяно и Марко Риччи, 1717–1720 гг., ныне – Городской музей, Беллуно – 43;

Бергамо:

Каза Суарди (?), «Рыцарский цикл», мастер «Поклонения волхвов», середина – 3-я четверть XIV в., ныне – частное собрание – 29;

палаццо дель Подеста, фасад, «Архитектурный фриз», Браманте, 1477 г., ныне – Академия Каррара, Бергамо – 81;

Болонья:

базилика Сан-Пьетро, капелла Гарганелли, «Рыдающая Мария Магдалина», Эрколе Роберти, 1478–1486 гг., ныне – Национальная пинакотекa, Болонья – 38, 39;

каза Кавалька, «Беллерофонт, убивающий химеру», Дж.Ф. Джесси, 1-я половина XVII в., ныне – Городской музей искусства Сан-Доменико, Имола – 51;

палаццо Дзани Паллавичини, «Отделение света от тьмы», Гвидо Рени, 1596–1598 гг., ныне – поместье Кингстон-Лейси, Дорсет, Англия – 17;

палаццо Монтекальви, «Падение Фазтона», Людовико Карраччи, 1605–1606 гг., ныне – муниципальная библиотека Архигимназии, Болонья – 26;

палаццо Пубблико, зал Гонфалоньера, роспись Гвидо Рени, ок. 1599 г., ныне – Национальная пинакотекa, Болонья – 17;

палаццо Фава, «Истории Язона», Людовико и Аннибале Карраччи, 1585–1587 гг. – 35;

церковь Сан-Сеполькро:

«Избиение младенцев», Марко ди Берлингьеро да Лукка, ок. 1250–1260 гг., ныне – Музей базилики Санта-Стефано, Болонья – 27;

«Святой Петроний с житием и сцены жития святого Стефана», Микеле ди Маттео, между 1425 и 1449 гг., ныне – Музей базилики Санта-Стефано, Болонья – 27;

церковь Санта-Аполлония в Мещаратте:

«Поклонение волхвов», «Крещение Христа», «Мадонна с Младенцем», Витале да Болонья, 2-я половина XIV в., ныне – Национальная пинакотекa, Болонья – 21;

росписи Якопо ди Паоло, Симоне деи Крочефисси, Якопо Аванци, 2-я половина XIV в., ныне – Национальная пинакотекa, Болонья – 22;

церковь Сан-Франческо, «Мадонна дель Рикамо», Витале да Болонья, 1330–1340 гг., ныне – Музей истории Болоньи, Болонья – 10, 11;

Брешия:

церковь Сан-Лоренцо, «Автопортрет», Латтанцио Гамбара, 1561–1562 гг., ныне – Пинакотекa Тозио Мартиненго, Брешия – 90;

палаццо Боргондио-Калини, фрески Флориано Феррамола, 1512–1518 гг., ныне – пинакотекa Тозио Мартиненго, Брешия, музей Виктории и Альберта, Лондон, частное собрание, Рим – 33;

палаццо Мартиненго Чезареско Новарино, «Пророки», Алессандро Бонвичино (Моретто), ок. 1525 г., ныне – Городской музей искусства и истории, Брешия – 33;

Варалло, монастырь Санта-Мария-делле-Грации, «Голова мужчины в красном берете», Гаудиенцио Феррари, нач. XVI в., ныне – Пинакотeka, Варалло – 39;

Ватикан:

Пинакотeka музеев Ватикана:

«Последнее причастие святого Иеронима», Доменикино, между 1611 и 1614 гг. – 57;

«Преображение», Рафаэль Санти, 1516–1520 гг. – 57;

Ватиканский дворец:

«Афинская школа», Рафаэль, 1510 г., Музеи Ватикана – 51;

апартаменты Александра VI (Борджа), «Младенец Христос между дланей Мадонны», Пинтуриккьо, 1492–1493 гг., ныне – фонд Гуильельмо Джордано, Перуджа – 11, 12, 39;

библиотека, «Сикст IV назначает Бартоломео Платину префектом Ватиканской библиотеки», Мелоццо да Форли, ок. 1477 г., ныне – Пинакотeka музеев Ватикана – 52, 53;

капелла Святых Таинств, «Лик Спасителя», Фра Анджелико, 1446 г., ныне – Национальный музей палаццо Венеция, Рим – 38;

Лоджии, росписи, Рафаэль Санти и мастерская, 1516–1520 гг. – 51;

Великий Новгород:

церковь Благовещения на Мячине, «Положение во гроб Иоанна Предтечи», 1189 г. – 98;

Кремль:

Владычная палата, келья святителя Иоанна Новгородского, «Сцены жития святителя Иоанна Новгородского», росписи XV в., записи 20-х гг. XIX в. – 109, 110;

церковь Сергия Радонежского, «Успение Сергия Радонежского», копец XIX в., «Рождество Варфоломея», 1459–1462 гг., «Причащение святого Сергия Святими Дарами с сошедшим на них Божественным огнем», 1459–1462 гг. – 97, 98;

Сковородский монастырь, собор Михаила Архангела, росписи (осколки), нач. XV в. (?), ныне – Центр реставрации монументальной живописи Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника – 117;

церковь Благовещения на Рюриковом городище, росписи (осколки), кон. XIV в., ныне – Центр реставрации монументальной живописи Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника – 117;

церковь Спаса Преображения на Ильине улице, алтарь, нижний ярус живописи, XIV в. – 67, 68, 102, 103, 104;

церковь Спаса Преображения на Ковалеве, росписи, 1380 г., ныне – *in situ*, Реставрационная мастерская Грековых (Мемориальный дом), церковь Георгия Победоносца на Торгу, Центр реставрации монументальной живописи Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника (все – Великий Новгород) – 79, 117;

церковь Успения Богоматери на Волотовом поле, росписи, 1363 г., ныне – церковь Успения Богоматери на Волотовом поле, Центр реставрации монументальной живописи Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника, Великий Новгород – 70, 71, 85, 86, 100, 117;

Верона:

церковь Сант-Анастасия, «Святой Георгий и принцесса», Пизанелло, 1436–1438 гг. – 27;

церковь Санти-Фермо-э-Рустико, фрагмент синопии с зарисовками, Альтикьеро да Дзевиньо, 1385 г., ныне – Музей Кастельвеккьо, Верона – 23, 24;

Вилла Боскорреале, древнеримские росписи 40–30 г. до н. э., ныне – Королевский музей Маримон, Морланвельз, Бельгия – 91;

Вилла Пелукка, близ Монцы, фрески Бернардино Луини, 1520–1523 гг., ныне – Пинакотeka Маласпина, Павия, собрание Уоллеса, Лондон, Лувр, Париж, Музей Конде, Шангильи, собрание Платта, Энгльвуд, Нью-Джерси (США), Пинакотeka Брера, Милан – 55;

Виченца, вилла Вальмарана-аи-Нани, росписи Джованни Баттиста и Джандоменико Тьеполо, 1757 г. – 21, 55;

Волоколамск, Воскресенский собор, «IV и V Вселенские соборы», школа Дионисия, 1480–1490-е гг., ныне – МВК – 84;

Вольтерра, палаццо деи Приори, «Кающийся святой Иероним», Лука Синьорелли, 1491 г., – 81;

Геркуланум, Августеум, «Тезей-освободитель», 60–79 гг. н. э., ныне – Национальный археологический музей, Неаполь – 36;

Городня, Тверская область, собор Рождества Богородицы, подклет, «Моление Иоанна Предтечи в пустыне», между 1413 и 1425 гг., ныне – Тверская областная картинная галерея – 46;

Гравина:

крипта Сан-Вито-Веккьо, роспись, рубеж XIII–XIV вв., ныне – Палаццо Помаричи Сантомази, Гравина – 44;

пещерная церковь Деисуса (Бога Всевышнего), роспись, XIII–XV вв., ныне – Палаццо Помаричи Сантомази, Гравина – 44;

Грузия:

Гелети, церковь святого Георгия, роспись XI в., ныне – Музей изобразительных искусств, Тбилиси – 70;

Мартвили, Мартвильский монастырь: кафоликон Успения Богоматери, южный рукав, росписи XIV в. – *in situ*, слой XVII в. ныне – Мартвильский краеведческий музей – 73;

Малая церковь (капелла Чиквани), «Евангелисты», 2-я половина XIV в. – *in situ*; запись 1670-х гг., ныне – Мартвильский краеведческий музей – 73;

Набахтеви, собор Богоматери, росписи, 1413–1431 гг., ныне – Музей изобразительных искусств, Тбилиси – 65, 67;

Звенигород, Саввино-Сторожеский монастырь, собор Рождества Богородицы, стенопись середины XVII в. – *in situ*, записи XIX в., ныне – Звенигородский историко-архитектурный и художественный музей – 115, 116;

Имола, собор Сан-Кассиано, «Житие девы Марии», Бартоломео Чези, 1603 г., ныне – Городской музей палаццо Токцони, Имола – 51, 52;

Испания:

Лерида, близ Эскало, церковь Сан-Перед-дел-Бургал, росписи кон. XI в. – нач. XII в., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 19;

Лерида, Жинестарре, церковь Санта-Мария, росписи XII в., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, Ла-Сео-д'Уржел, церковь Сан-Мигель (позднее Сан-Пере), росписи 20-х гг. XII в., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, церковь Санта-Мария-де-Мур, росписи 1150 г., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона, Музей изящных искусств, Бостон, США – 18;

Лерида, Тауль, церковь Сан-Климен, росписи 1123 г., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, Тауль, церковь Санта-Мария, росписи 1123 г., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, Сан-Кирзе-де-Педрет, росписи рубежа XI и XII вв., ныне – Музей диоцеза и комарки Солсона, Лерида; Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, церковь Санта-Мария-д'Анеу, росписи рубежа XI и XII вв., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, церковь Санта-Мария-де-Бохи, росписи XII в., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, Эстаон, церковь Санта-Эулалия, росписи середины XII в., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 18;

Лерида, Эстерри-де-Кардос, церковь Сан-Пере-и-Сан-Пау, росписи 2-й половины XII в., ныне – Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 19;

Калязин, Макариев Троицкий монастырь, Троицкий собор, роспись 1654 г., ныне – ГНИМА им. А.В. Щусева, Музей им А. Рублева, ГИМ, ГРМ, ГТГ, музей МГХПА им. С.Г. Строганова, Краеведческий музей Калязина – 66, 67, 80;

Киев:

Златоверхий Михаило-Архангельский монастырь, Михайловский собор, росписи 1113 г., ныне – ГТГ, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, ГИМ, ГРМ, Музей истории Михайловского собора, Киев – 64, 65;

Киево-Печерская лавра, роспись трапезной палаты, Г.И. Попов, А.А. Лаков, И.С. Ижакевич, 1903 г. – 79, 102;

Кирилловская церковь, «Пьета», М.А. Врубель, 1884 г. – 74;

церковь Спаса-на-Берестове, росписи XII в., записи XVII в. – 73;

Кириллов, Кирилло-Белозерский монастырь, Успенский собор, фрагмент записи, XVIII–XIX вв., отсложен от живописи XVII в., ныне – Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кириллов – 109;

Кремона, палаццо Трекки (?), внутренний двор, «Путти», Джулио Кампи, 1534 г., ныне – Городской музей им. Дж.С. Ала Понцони, Кремона – 49;

Кьеди, палаццо Орсини, фрески Джироламо ди Романо (Романино), 1508–1509 гг., ныне – Городской музей искусства и истории, Брешия, собрание Фонда Уго да Комо, Лонато дель Гарда, Музей изобразительных искусств, Будапешт – 33;

Ломбардия, монастырь Вертемате, капелла святого Бенедикта, фрески, кон. XIV в. – 91, 92, 93, 94, 95;

Мантуя:

палаццо Дукале, синопии рыцарского цикла, Пизанелло, ок. 1430–1433 гг. – 32, 33, 35;

церковь Сант-Андреа, «Положение во гроб» (фреска и синопия), Корреджо, ок. 1510–1511 гг., ныне – Музей диоцеза, Мантуя – 24;

Марке, Сан-Северино, церковь Санта-Мария-делле-Пьеве, росписи, Лоренцо и Якопо Салимбени, ок. 1410–1420(?) гг., ныне – Городская пинакотекка им. П. Такки Вентури, Сан-Северино – 22;

Милан:

каза Саннадзаро, «Истории Аполлона», Андреа Аппиани, ок. 1795–1800 гг., ныне – Пинакотекка Брера, Милан – 53, 54;

палаццо Висконти-Панигарола, росписи «Зала вооруженных», Донато Браманте, 1486–1487 гг., ныне – Пинакотекка Брера, Милан – 20, 21;

палаццо делла Раджione/Нотариальный архив, «Мадонна с Младенцем между двумя ангелами», Брамантино (Баротоломео Суарди), ок. 1509 г. (?), ныне – Пинакотекка Брера, Милан – 40;

палаццо Дуньяни, «История Сципиона Африканского», Джованни Баттиста Тьеполо, 1731 г. – 101;

палаццо Рабиа, «Бюст старца», Бернардино Луини, ок. 1515–1520 г., ныне – Национальный музей науки и технологий им. Леонардо да Винчи, Милан – 39;

церковь Сан-Винченцо, «Мученичество святого Винченцо», Аурелио Луини, 1585–1587 гг., ныне – Пинакотекка Каstellо Сфорцеско, Милан – 76;

церковь Санта-Мария-делла-Паче, капелла святого Иосифа, «Сцены жития Девы Марии и святого Иосифа», Бернардино Луини, 1515 г., ныне – Пинакотекка Брера, Милан – 92;

церковь Санта-Мария-делле-Ветери, росписи Бернардино Луини, 1515–1517 гг., ныне – Пинакотекка Брера, Милан – 41;

церковь Санта-Мария-делле-Грацие, трапезная, «Тайная вечеря», Леонардо да Винчи, 1494–1498 гг., ныне – Музей «Тайной вечери», Милан – 51, 76;

церковь Санта-Мария-ди-Брера, «Святой Рох с ангелом», Бернардино Луини, 1521 г., ныне – Национальный музей науки и технологии им. Лонардо да Винчи, Милан – 53;

церковь Санта-Марта:

«Святая Марта», Бернардино Ланино, середина XVI в., ныне – Национальный музей науки и технологии им. Лонардо да Винчи, Милан – 41;

росписи Бернардино Луини, между 1516 и 1518 гг., ныне – церковь Санта-Марта-ди-Пьяцца, Бусто-Арсицио, Пинакотека Брера, Милан – 40, 41;

Мира, вилла Контарини Пизани деи Леони, росписи Джованни Баттиста Тьеполо и Джироламо Менгоцци-Колонна, ок. 1745 г., ныне – Музей Жакмара-Андре, Париж – 17;

Мирано, вилла Дзианиго, росписи Джан-доменико Тьеполо, 1759–1797 гг., ныне – Музей венецианского сеттеченто Ка'Реццонико, Венеция – 55;

Модена, палаццо делле Беккерие, фасад, «Святой Джиминьяно», Николо делльАбате, 1537 г., ныне – галерея Эстензе, Модена – 53, 90;

Монтеккьо Маджоре, вилла Корделлина, фрески Джованни Баттиста Тьеполо, 1743 г. – 101, 102;

Монтионе, церковь Санта-Мария-ди-Моментана, «Мадонна дель Парто», Пьеро делла Франческа, между 1455 и 1465 гг., ныне – Городские музеи, Монтерки – 90;

Мордовская АССР, Макаровский погост, церковь Иоанна Богослова, фрагмент записи 80-х гг. XIX в., отслоен от живописи конца XVIII в., ныне – ГОСНИИР – 109;

Морозовица, близ Великого Устюга, церковь Спаса Нерукотворного Образа, росписи Федора Шеина, 1778 г., ныне – Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Великий Устюг – 84, 85;

Москва:

Кремль:

Благовещенский собор, южная галерея, «Икона Иверской Богоматери», XIX в. – 70, 72, 73;

Успенский собор:

«Голова ангела», XVIII–XIX вв., отслоена с живописи XVII в., ныне – ГММК – 109;

восточная сторона алтарной преграды, верхний регистр стенописи, запись XIX в., ныне – ГММК – 116;

Чудов монастырь, церковь Чуда архангела Михаила в Хонех, роспись 1633–1634 г., ныне – ГТГ, ГИМ, ГРМ, Музей им А. Рублева – 61;

Марфо-Мариинская обитель, подземный храм-усыпальница, «Деисус», П.Д. Корин, 1916 г. – 99, 100;

Новодевичий монастырь, ризница бывшего храма Иоанна Богослова, стенопись Р.М. Семашкевича, между 1930 и 1937 гг. – 116;

Новоспасский монастырь, Спасо-Преображенский собор:

«Рождество Христово», 1689 г., ныне – ГТГ – 91;

роспись 1689 г., ныне – ГИМ, ГТГ, Спасо-Преображенский собор, Новоспасский монастырь, Москва – 67, 91, 98;

Сретенский монастырь, собор Сретения Владимирской иконы Богоматери, фрагменты росписи XVII–XVIII вв., ныне – ГИМ – 61;

храм Христа Спасителя, «Тайная вечеря», фрагмент, Г.И. Семирадский, 1879 г., ныне – Музей Москвы, Москва – 13;

церковь Живоначальной Троицы у Салтыкова моста на Самокатной улице, росписи после 1819 г. – 63;

церковь пророка Илии (ул. Ильинка, 3/8), росписи после 1812 г., ныне – нижний храм апостола Тимофея, (ул. Ильинка, 3/8), Москва – 74, 75;

церковь святого Трифона в Напрудном, «Святой Трифон на коне», XVI в., ныне – ГТГ – 63, 64;

церковь святой Екатерины на Всполье (ул. Большая Ордынка), «Апостол

Марк», запись 60-х XIX в., отслоенная с живописи 2-й половины XVIII в., ныне – ГОСНИИР – 109;

Некрополь Монтероцци близ Тарквинии:

Гробница Колесниц, этрусская стенопись, 490–480 гг. до н. э., ныне – Национальный археологический музей, Тарквиния – 43;

Гробница Олимпийских игр, этрусская стенопись, кон. IV в. до н.э., ныне – Национальный археологический музей, Тарквиния – 81;

Некрополь Понте Ротто близ Вульчи, Гробница Франсуа, этрусская стенопись, 340–330 г. до н.э., ныне – вилла Альбани, Рим;

Некрополь Сеттекамини близ Орвьето, Гробница Голини I, гробница Голини II, этрусская стенопись, 2-я половина IV в. до н.э., ныне – Национальный археологический музей, Орвьето – 43;

Павловск, под Санкт-Петербургом, галерея Большого дворца, фрагменты росписи, Пьетро ди Готтардо Гоназга, 1805–1807 гг., ныне – Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Павловск», Павловск – 87, 88;

Падуа:

аббатство Санта-Джустина, кьостро, «Битва римских всадников», Бернардо Парентино, 1492–1496 гг., ныне – пинакотека Маласпина, Павия – 33;

баптистерий, росписи Джусто ди Менабуои, 1375–1376 гг. – 101;

ораторий Санти-Марко-э-Себастьяно, «Мученичество святого Себастьяна», мастер круга Мантеньи, начало 1490-х гг., ныне – Городской музей средневекового и современного искусства, Падуа – 33;

церковь дельи-Эремитани, капелла Оветари, «Сцены жития святого Христовора», Андреа Мантенья, 1454–1457 гг. – 21;

церковь Сан-Агостино, «Коронование девы Марии», Гуариенто ди Арпо, ок. 1352–1355 гг., ныне – церковь дельи-Эремитани, Падуа – 33;

Палермо:

ораторий святых Константина и Елены, «Фигуры Добродетелей», 1730-е гг. – 89;

палаццо Склафани, двор, «Триумф смерти», ок. 1446 г., ныне – палаццо Абателлис, Палермо – 91;

Парма:

Порта Сан-Микеле, «Мадонна делла Скала», Корреджо, ок. 1524 г., ныне – Национальная галерея, Парма – 90;

церковь Сан-Пьетро-Мартире, «Святой Лаврентий, поддерживаемый ангелом», Маэстро замка Роккабианка, 1470–1475 гг., ныне – Национальная галерея, Парма – 77;

Пафнутаево-Боровский монастырь, собор Рождества Богородицы, росписи 1644 г. – 98;

Переславль-Залесский, Спасо-Преображенский собор, «Апостол Симон», XII в., ныне – ГИМ – 59, 60, 118;

Пиза:

Кампосанто:

«Братья узнают Иосифа», Беночцо Гоццолли, 1469–1484 гг. – 101;

«Кончина и погребение святого Раньери», Антонио Венециано, 1384–1386 гг. – 101;

«Триумф смерти», «Страшный Суд», «Истории пустынных», Бонамико Буффальмакко, 1-я половина XIV в. – 21, 104, 105;

церковь Сан-Франческо, «Мадонна с Младенцем», пизанская школа, 2-я половина XIV в., ныне – Национальный музей Сан-Маттео, Пиза – 10, 36;

Полоцк, Евфросиниев монастырь, Спасо-Преображенский собор:

стенопись, 3-я четверть XII в., записи XVII в. – 112, 113;

записи 1835 и 1884 гг., ныне – Художественная галерея Национального Полоцкого историко-художественного музея-заповедника, Полоцк – 113, 114, 115, 116;

Пучеж, церковь Воскресения Христова, росписи 1789 г., ныне – Музей имени А. Рублева – 64, 65;

Равенна, базилика Сант-Аполлинаре-ин-Класе, конха апсиды, синопия орнаментального фриза, VI в., ныне – Национальный музей Равенны – 44, 45;

Рим:

базилика Сант-Аньезе-фиори-ла-Мура на виа Номентана, «Святой Лаврентий», XIII в., ныне – Музеи Ватикана – 53;

базилика Санти-Апостоли, фрески Меллоццо да Форли, 1472–1475 гг., ныне – Пинакотека музеев Ватикана, Квиринальский дворец, Рим – 11, 12;

дом прусского консула Я.С. Бартольди, фрески художников-назарейцев, 1816–1819 гг., ныне – Старая национальная галерея, Берлин – 53;

Казино делла Мorte, «Нарцисс у источника», «Смерть Адониса», Доменикино, 1603–1604 гг., ныне – палаццо Фарнезе, Рим – 74;

Казино дель Буфало, фасад, фрески Полидоро да Караваджо, ок. 1525 г., ныне – Музей Рима палаццо Браски, Рим – 81;

Казино Ольджати Бевилаква, фрески, школа Рафаэля (Джироламо Сичиоланте да Сермонета – ?), ок. 1545 г., ныне – галерея Боргезе, Рим – 53;

нижняя церковь Сан-Клименте, «Частный Страшный Суд», IX в. – 59;

Палатинский холм, *Praecones*, древнеримская стенопись III в. н.э., ныне – Антиквариум Палатина, Рим – 80;

палаццо Бальдассини, росписи Перин дель Вага, 1521 г., ныне – галерея Уффици, Флоренция – 53;

собор святого Петра, «Мученичество св. Себастьяна», Доменикино, ок. 1629 г., ныне – церковь Санта-Мария-дельи-Анджели, Рим – 39, 40;

церковь Сан-Джакомо-дельи-Спаньоли, капелла Эррера, фрески Аннибале Карраччи, Франческо Альбани, Джованни Ланфранко, 1605–1606 гг., ныне – Музей Прадо, Мадрид, Национальный музей искусства Каталонии, Барселона – 15;

церковь Санта-Мария-Антиква, «Мадонна со святыми», 741–752 гг. – 80;

церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти: капелла Орсини, «Снятие с креста», Даниеле да Вольтерра, ок. 1545 г., ныне – церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, капелла Бонфил – 57, 58;

капелла делла Ровере, «Обручение Богоматери», Пеллегринио Тибальди и Марко Пино, между 1648 и 1651 гг. – 59;

капелла Массими, «Святая Мария Магдалина, поддерживаемая ангелами», Джулио Романо и Джован Франческо Пенни, нач. 1520-х гг., ныне – Национальная галерея, Лондон – 59;

Эскивлинский холм, «Альдобрандинская свадьба», кон. I в. до н.э., ныне – Музеи Ватикана – 15;

Римини, Темпльо Малатестиано, «Сиджизмондо Малатеста в молитве перед святым Сигизмундом», Пьеро делла Франческа, 1451 г. – 120;

Ростов Великий, Ростовский Кремль, Успенский собор, Леонтьевский придел, «Святитель Леонтий, епископ Ростовский», середина XVII в., ныне – Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль» – 83;

Сансеполькро, палаццо Преторио, «Святой Людовик Французский», Пьеро делла Франческа, 1460 г., ныне – Городской музей, Сансеполькро – 21, 22;

Северная Осетия, храм Хозита Майрам, «Святая Варвара», XII в., ныне – Национальный музей Республики Северная Осетия-Алания, Владикавказ – 14;

Скандиано, Рокка деи Боярдо, Камерино Энеиды, стенопись Николо дельи-Абате, 1540–1543 гг., ныне – галерея Эстензе, Модена – 90;

Сполето, церковь Сан-Ансано, крипта Сан-Изаакко, стенопись XI–XII вв. – 82;

Тревино, Нервеза делла Баталья, вила Вольпато, «Гризайли», Джованни Баттиста Тьеполо, 1759 г., ныне – Музей Боде, Берлин, Галерея искусств, Берлин – 17;

Тревизо, церковь Санта-Маргарита, «Житие святой Урсулы», Томмазо да Модена, 1360–1366 гг., ныне – Музей церкви Санта-Катерина – Городской музей им. Луиджи Байло, Тревизо – 30, 31;

Тревилле, вилла Соранцо, росписи Паоло Веронезе, 1551 г., ныне – городской собор, Кастильфранко, Городской музей палаццо Кьерикати, Виченца, частное собрание, Бассано дель Граппа – 31;

Феррара, монастырь Сан-Джорджо, «Святые покровители ордена оливетанцев», Бенвенуто Тизи да Гарофало, 1530 г., ныне – Национальная пинакотекa, Феррара – 53;

Флоренция:

Бадия:

«Иоаким среди пастухов», Джотто, 1315–1325 гг., ныне – Галерея Академии, Флоренция – 22, 23, 79;

Кьостро дельи Аранчи, «Экстаз святого Бенедикта», Аньоло Бронзино, 1525 г. – 29;

базилика Санта-Кроче:

капелла Кавальканти, «Святые Иоанн Креститель и Франциск Ассизский», Доменико Венециано, 1454 г., ныне – музей базилики Санта-Кроче, Флоренция – 90;

трапезная:

«Древо жизни», Таддео Гадди, ок. 1350 г. – 82, 102;

«Тайная вечеря», Таддео Гадди, ок. 1350 г. – 82;

«Триумф смерти», «Страшный Суд», Андреа Орканья, 1344–1345 гг. – 81;

больница Бонифачио:

лоджия, «Мадонна с Младенцем», Ченнино Ченнини, после 1377 – до 1427 г., ныне – галерея Уффици, Флоренция – 50;

«Сцена в больнице», Якопо Понтормо, 1513–1514 гг., ныне – Галерея Академии, Флоренция – 91;

вилла Кардуччи, «Цикл знаменитых людей», Андреа дель Кастаньо, ок. 1449–1449 гг., ныне – церковь Сан-

Пьер-Скераджо, галерея Уффици, Флоренция – 17;

вилла Лемми Торнабуони, фрески Сандро Боттичелли, 1486 г., ныне – Лувр, Париж – 17, 18;

монастырь Сант-Аполлония, трапезная, «Тайная вечеря», Андреа дель Кастаньо, 1445–1450 гг. – 22;

церковь Оньиссанти:

«Распятие», Таддео Гадди, ок. 1345/1360 гг. – 82, 102;

«Святой Иероним в келье», Доменико Гирландайо, ок. 1480 г. – 36, 37;

церковь Санта-Мария-дель-Кармине:

капелла Бранкаччи, синопии, Мазаччо и Мазолино, между 1425 и 1428 гг. – 82, 83;

капелла Манетти, росписи Спинелло Аретино, 1390–1395 гг., ныне – Национальная галерея, Лондон, Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам, Галерея искусства Уокера, Ливерпуль, Национальный музей Сан-Маттео, Пиза, Городская пинакотекa, Павия – 57

церковь Санта-Мария-Новелла:

капелла Строцци, «Ад», Нардо ди Чione, ок. 1355 гг. – 82, 102;

капелла Торнабуони, свод: «Пророки и святые», Андреа Орканья, 1340-е гг., ныне – Городской музей в церкви Санта-Мария-Новелла, капелла деи Убриаки, Флоренция – 121;

роспись Доменико Гирландайо, 1485–1490 гг. – 120, 121;

Кьостро Верде, росписи в люнетах, Паоло Учелло, 1425–1430 гг. – 77, 81, 101;

«Рождество», Сандро Боттичелли, между 1476 и 1477 гг. – 91;

«Троица», Мазаччо, 2-я половина XV в. – 76;

Фраскати, вилла Альдобрандини, «Истории Аполлона», Доменикино, 1616 г., ныне – Национальная галерея, Лондон – 53;

Фриули, Джемона-дель-Фриули, Оспедалетто, церковь Онъиссанти, стенопись XIV–XV вв. – 68, 69;

Фьезоле, монастырь Сан-Доменико, трапезная, «Распятие», фра Анджелико, 1424–1430 гг., ныне – ГЭ, Санкт-Петербург – 68;

Ченто, Каза Паннини, фрески Гверчино, 1615 – 1616 гг., ныне – Городская Пинаотека, Ченто – 17;

Юрьевец, Благовещенский монастырь, росписи Кирилла Уланова (?), нач. XVIII в., ныне – Музей им. А. Рублева, Ивановский областной художественный музей, Иваново – 77;

Ярославль:

Спасо-Преображенский монастырь, Спасо-Преображенский собор, западный фасад, закомары, фрагменты росписи 1563–1564 гг., ныне – Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник – 79, 119, 120;

церковь Петра Митрополита, росписи 1760–1761 гг., ныне – ГРМ, Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, ГНИМА им. А.В. Щусева – 62, 63;

церковь святой Варвары, «Битва новгородцев с суздальцами», «Изгнание торгующих из храма», «Притча о бедном и богатом Лазаре», сюжеты «Песни Песней», А.И. Сопляков и мастерская, 1742–1743 гг., ныне – ГТГ, ГРМ, Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник – 63.

Указатель имен

Абрамишвили Ш.И. – 65, 70, 73
Аванци Якопо – 22
Александр Иванович, великий князь
Тверской – 46

Александр VI (Борджа), папа римский – 11, 12
Александр VII (Киджи), папа римский – 11
Альбани Франческо – 15, 16
Альтикьеро да Дзевиио – 23, 24
Андреа дель Кастаньо – 17, 21, 22, 34
Анисимов А.И. – 63
Анисимова Т.И. – 71, 86, 117
Аппиани Андреа – 54
Аппиани Джузеппе – 92
Аретино Сипнелло – 57, 104
Армато Джованни Антонио – 51
Артлебен Н.А. – 60

Бабакин С.Я. – 74
Баззет (Баррет) Мари – 53
Бакуразде К.Н. – 70
Бальби Филиппо – 31
Бальди Джулиано – 80
Баррезии Стефано – 55, 76
Бартольд Якоб Саломон – 53
Батхель Г.С. – 46, 98
Бельтрами Лука – 21
Бенвенуто Тизи да Гарофало – 53
Бенини Амедео – 22
Бенини Чезаре – 22
Бертолли Антонио – 27
Бианки Бандинелли Рануччо – 21, 43
Бигони Венчеслао – 77
Бизяев А.Д. – 117
Богословский Д.Ф. – 61, 107
Бойто Камилло – 21
Бокколари Антонио – 53, 90
Бонайюти Андреа – 104
Бонвичино (Моретто) Алессандро – 33
Боттер Джироламо – 30
Ботти Гуильельмо – 104
Боттичелли Сандро – 17, 18, 36, 91
Браманте Донато – 20, 81
Бранди Чезаре – 21, 80
Бронзино Аньоло – 29
Бруни Ф.А. – 74, 118
Брягин Д.Е. – 84
Брягин Н.И. – 63
Бурбон Дель Монте Лука – 17
Буффальмакко Бонамиго – 21, 104, 105
Буччинелли Эудженио – 29
Бьянки Гаэтано – 76

Вагин А. – 65
Вазари Джорджо – 35, 119
Великанов А.А. – 63
Венециано Антонио – 101, 104

Венециано Доменико – 21, 34, 90
Вентури Лионелло – 21
Вердинелли Оддо – 80
Веронезе Паоло – 31
Викар Жан-Батист – 57
Витале да Болонья – 10, 11, 21
Витрувий Марк Поллион – 36
Врубель М.А. – 74
Вуэ Симон – 39

Гадди Таддео – 82, 102, 104
Галлициоли Бернардо – 29, 33
Галло Джино – 104
Гамбара Латтанцио – 33, 90
Гандия-и-Ортега Эмили – 28, 30
Гверчино – 17, 33
Гельфи Джованни – 54
Георгиевский В.Т. – 118
Гессен-Дармштадтский Филипп – 49
Гирланда Агостино – 104
Гирландайо Доменико – 36, 37, 121
Глембичская О.И. – 63
Гонзага Пьетро ди Готтардо – 87, 88
Гори Пьетро – 29
Гоццолы Беноццо – 101, 104
Грабарь И.Э. – 107
Грау Манель – 27
Гребенщикова А.Б. – 72, 91, 113, 115, 116
Греков А.П. – 78
Гуаланди Микеланджело – 15
Гуариенто – 33
Гуаттани Джузеппе Антонио – 59
Гузанов Ф.В. – 84
Гуидзарди Джузеппе – 29
Гуидотти Боргези Паоло – 104

Д'Анкаона Гаэтано – 42
Даниеле да Вольтерра – 57, 58
Делла Ротта, Оттеми – 91, 92, 101
Делль'Абате Николо – 53, 90
Джесси Джован Франческо – 51
Джордани Гаэтано – 26
Джотто – 22, 23, 34, 79
Джулиано да Сангалло-младший – 38
Джулио Романо – 49, 59
Дзабалья Никола – 39
Дзанки Антонио – 26, 29, 30
Дзени Джузеппе – 31, 33
Ди Вестеа Альфонсо – 104
Дини Дино – 22, 79
Дионисий – 84
Диотти Джузеппе – 54
Догадушкин П.Н. – 63
Домбровская Е.А. – 63
Доменикино – 39, 40, 53, 57, 74
Донской Г.Г. – 46

Евгений IV (Кондульмер), папа римский – 38
Егоров Ю.М. – 65
Епанечников Н.Я. – 61

Забелин И.Е. – 118

Иван Михайлович, великий князь
Тверской – 46
Иоанн, епископ Новгородский – 109, 110
Иов, митрополит Новгородский – 65

Кавальказелле Джованни Баттиста – 76
Каведони Джакомо – 53
Кавенаги Луиджи – 21, 29, 104
Казаков Я.А. – 88
Камби Оресте – 29
Кампи Бернардино – 49
Камуччини Винченцо – 57
Канарт Жозеф – 41
каноник Венециани – 53
Караваджо да, Полидоро – 81
Карачоло Джованни Баттиста – 48
Каргер М. К. – 97
Карита Роберто – 80
Карл VI Габсбург, император – 49
Карл VII Бурбон, король – 41
Карлини Антонио – 30
Карраччи Аннибале – 15, 35, 51
Карраччи Людовико – 26, 35
Кириков В.О. – 61, 107
Климент XI (Альбани), папа римский – 11
Коломбини Серапионе – 29
Колосов – 63
Компаньони Алессандро – 17, 26
Контоли Джироламо Кассиано – 51
Контри Антонио – 48, 49, 51
Корин П.Д. – 99, 100
Корреджо Антонио – 12, 24, 90
Кузнецов А.С. – 56, 79, 83, 84, 98
Кузнецов Ю.А. – 84
Кулешова И.А. – 100
Къеза Алессандро – 40, 92

Ла Пиккола Никола – 51
Ланино Бернардино – 41
Ланфранко Джованни – 15
Латария Г.Б. – 84
Леонардо да Винчи – 39, 51, 76
Ломи Аурелио – 104
Лонги Роберто – 21, 53
Лоренцетти Амброджо – 34
Лосева Д.В. – 116
Луини Бернардино – 39, 40, 41, 53, 55, 92
Лукарини Фабрицио – 43

Мазаччо – 76, 83
Мазолино – 83
Майелло Алессандро – 48

Малагуцци Валери Франческо – 21
Маласпина Луиджи – 15
Малатеста Сиджизмондо – 120
Мантенья Андреа – 21, 24
Манчинелли Густаво – 29
Марко ди Берлингьеро да Лукка – 27
Мартелли Никола – 54
Мас Адольф – 27
Маслов К.И. – 84
Маттео ди, Микеле – 27
Маттеуччи Карло – 81
Маэстро замка Роккабианка – 77
Медичи Барнаба – 87
Мелоццо да Форли – 11, 52, 53
Менабуои ди, Джусто – 101
Менгоцци-Колонна Джироламо – 17
Менгс Антон Рафаэль – 51
Меуччи Винченцо – 83
Мирамбель Хоан – 19
Миронов Ю.В. – 14
Монти Освальдо – 43
Мора Паоло – 23, 79
Морелли Козимо – 50, 51
Моретти Гаэтано – 21
Морикони Стефано – 42

Наумов А.И. – 14
Николо ди Симоне – 48
Ножемников Н.А. – 117
Нонфармале Отторино – 22, 35, 91

Олсуфьев Ю.А. – 69, 96, 102
Ольджати Карло – 41
Орканья Андреа – 81, 121

Падерни Камилло – 42
Падовани Франческо – 29
Пальгунов – 63
Пальмароли Пьетро – 31, 57, 59, 74
Паоло Учелло – 21, 34, 101
Парентино Бернардо – 33
Пассиньяно Доменико – 10
Пахомов Ю.А. – 76, 100
Пачини Санте – 50
Педрокко Джузеппе Джованни – 55, 91
Пелличчолли Мауро – 27
Пенни Джован Франческо – 59
Перевозчикова И. – 65
Перин дель Вага – 53
Перуджино Пьетро – 34
Перцев Н.В. – 63, 102
Петрова Н.Л. – 14
Пеццати Пьетро – 29
Пигаццини Луиджи – 43
Пизанелло – 27, 33, 35
Пий II (Пикколомини), папа римский – 120
Пий VI (Браски), папа римский – 51
Пий VII (Кьярамонти), папа римский – 59
Пиколь Робер – 49, 54

Пино Марко – 59
 Пинтуриккьо – 11, 12, 119
 Пландиура-и-Поу Луис – 18, 19
 Платова И.А. – 88
 Плеханов Н.И. – 75, 107
 Подио Энрико – 90
 Поллак Игнасио – 18
 Понтормо Якопо – 91
 Прина Джузеппе – 54
 Прокаччи Уго – 21, 24, 90
 Пуч-и-Кадафалк Хосеп – 18
 Пьеро делла Франческа – 21, 22, 34, 90, 120
 Пьеро ди Пуччио – 104
 Пэтч Томас – 57

Ракицкий В.В. – 113
 Рафаэль Санти – 51, 53, 57
 Раффальдини Артуро – 21
 Рени Гвидо – 17
 Риццоли Джованни – 17, 26, 33
 Риччи Марко – 43
 Риччи Себастьяно – 43
 Риччи Коррадо – 20
 Роберти Эрколе – 38
 Рози Джузеппе – 22
 Романино (Джироламо ди Романо) – 33
 Ромашкевич В.Ф. – 97
 Рондинози Заккариа – 104
 Рузавин Ю.А. – 46
 Руспи Карло – 29

Салимбени Лоренцо – 22
 Салимбени Якопо – 22
 Санпаолези Пьеро – 80
 Сарабьянов В.Д. – 109, 114
 Сахарова И.Г. – 77
 Секко Суардо Джованни – 29, 30, 33
 Семашкевич Р.М. – 116
 Семирадский Г.И. – 13
 Сергиеня В.В. – 91, 112, 113
 Сигизмунд Люксембургский,
 император – 120
 Симоне деи Крочефисси – 22
 Синьорелли Лука – 81
 Скарабелли Лючиано – 12
 Смирнов С.И. – 63
 Соколов И.Я. – 46
 Соколов П.К. – 74, 118
 Сончис Джованни – 49
 Сончис Джузеппе Мария – 49, 50
 Сорокина Н.И. – 63
 Спери Джамбаттиста – 33
 Степанов Н.Д. – 63
 Стефано Бардини – 18
 Стефано да Фиренце – 104
 Стеффанони Джузеппе – 17, 27, 30, 90
 Стеффанони Франко – 18–20, 27, 54, 56, 91
 Стеффанони Франко младший – 101
 Суслов В.В. – 60, 117, 118

Суччи Джакомо – 50, 51
 Суччи Пеллегрини – 15, 51, 53

Танальи Джузеппе – 29
 Танкреди Раффаэлло – 29
 Тибальди Пеллегрини – 59
 Тилинин Н.Г. – 65
 Тинтори Леонетто – 22, 81
 Тихомиров И.А. – 62, 63, 119
 Томашевич Г.Н. – 107
 Томмазо да Модена – 30, 31
 Торлония Алессандро Раффаэле – 43
 Торрити Якопо – 23, 25
 Трайни Франческо – 104
 Тьеполо Джандоменико – 21, 55, 91
 Тьеполо Джованни Баттиста – 17, 21, 55,
 101, 102

Уланов Кирилл – 77
 Урбани Джованни – 23, 82

Факетти Пьетро – 12
 Фаринати Паоло – 33
 Фарнезе Джулия – 11
 Феррамола Флориано – 33
 Феррари Гаудиенцио – 39
 Филатов В.В. – 107
 Филатов С.В. – 14, 46, 56, 83, 84, 108, 113, 114
 Фискали Доменико – 77, 90, 101, 104
 Фискали Филиппо – 26, 104
 Фишер Антон – 88
 Фольч-и-Торрес Хоаким – 18
 Фorni Улисс – 29, 30, 41, 59, 76
 Фра Анджелико – 38, 68
 Франки Этторе – 29
 Фрецца Изидоро – 48
 Фумагалли Бартоло – 29
 Фумагалли Джузеппе – 29

Цуккари Федерико – 15

Чези Бартоломео – 50
 Чеккони Принчипе Аугусто – 43, 59, 81
 Ченнино Ченнини – 50
 Чепурной А.С. – 14
 Чивидини Артуро – 19, 26, 27, 28
 Чиконьяра Франческо Леопольдо – 17, 28, 39
 Чионе ди, Нардо – 82, 102
 Чириков Г.О. – 61, 107
 Чураков С.С. – 64, 65, 77, 78
 Чураков Ст. С. – 74

Шеварднадзе Д. – 65
 Шеин Федор – 84

Эфрусси Шарль – 18
 Юкин П.И. – 61, 63, 64, 66, 67, 80, 98, 119
 Якопо ди Паоло – 22

Ю. В. Иванова, С. В. Филатов

ЭКСТРИМ-РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Научное издание

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»

Оригинал-макет А.С. Старчеус

По вопросу
приобретения книг
издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
+7 977 905-58-01
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other INDRIK publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Формат 70×100 ¹/₁₆. Печать офсетная.
9,0 п. л. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Сохранение объектов культуры, находящихся в экстремальных условиях, подвергающихся агрессивным природным, технологическим, антропоморфным воздействиям, становится всё более трудным. Это в полной мере касается и монументально-декоративной живописи, украшающей фасады или интерьеры светских зданий и храмов. Такие произведения нередко продолжают использоваться в соответствии с их предназначением, несмотря на то, что со временем их хрупкость и уязвимость возрастают. Их сохранение — важнейшее направление современной реставрации, которое требует применения новейших достижений науки и техники, разработки новых реставрационных методов и методик, создания и внедрения новых материалов.

Один из способов сохранения стенописи — снятие её с оригинальных архитектурных поверхностей и перенос на искусственные основания с последующим помещением в безопасные условия хранения. Этот вид вмешательства, бесспорно, является экстремальным — ошибка в выборе способа демонтажа, в материалах и инструментах чревата серьёзным повреждением или даже полной утратой памятника. Именно поэтому к демонтажам стенописи ныне прибегают крайне редко.

И всё же они не полностью исчезли из арсенала реставраторов, а в некоторых случаях незаменимы.