

751.1

Б-75

П О Л Ь    Б О Д У Э Н

ТЕХНИКА  
ФРЕСКОВОЙ  
ЖИВОПИСИ

И З Д А Т Е Л С Т В О



Пьеро делла Франческа.  
Царица Савская. Деталь фрески в Сан-Франческа.  
*Аречцо.*

751.1  
Б-75

ИЗ КНИГ  
С.П. Григорова

75Т  
Б75

ПОЛЬ БОДУЭН

ТЕХНИКА  
ФРЕСКОВОЙ  
ЖИВОПИСИ



ПЕРЕВОД  
А.Н. ТИХОМИРОВА  
ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
ПРОФЕССОРА  
Н.М. ЧЕРНЫШЕВА

ПРОВЕРЕНО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИСКУССТВО

1 9 3 8

БИБЛИОТЕКА  
И.М.С. 1870  
Инт. № 1870

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От редактора</i> . . . . .	3
<b>Фреска, ее техника и применение</b> . . . . .	<b>7</b>
Технические указания . . . . .	17
Материалы, применяемые для фресковой живописи . . . . .	19
Гашение извести . . . . .	21
Краски . . . . .	22
Приготовление штукатурки . . . . .	23
Способы установить, хорошо ли пристала штукатурка . . . . .	26
Работы, предшествующие живописи . . . . .	26
Живопись красками на воде по свежей штукатурке . . . . .	31
Живопись . . . . .	33
Места стыка (швы) . . . . .	45
Поправки . . . . .	47
Путевые заметки . . . . .	48
Микельанджело в Сикстинской капелле . . . . .	56
<i>Иллюстрации</i> . . . . .	58

## ОТ РЕДАКТОРА

За вторую пятилетку список нашей специальной литературы по технологии живописи значительно пополнился. Однако, несмотря на это, всякая новая книжка, выпущенная на рынок, раскупается мгновенно. Переведенному художником А. Н. Тихомировым труду Поля Бодуэна «Фреска» ввиду его тематической актуальности, а также ввиду того значения, которое придается в СССР монументальной живописи, предстоит большой успех.

Содержательность, основанная на практическом опыте, и методическое своеобразие труда П. Бодуэна увеличивают интерес к нему как со стороны художника и архитектора, так и в особенности со стороны учащейся молодежи.

Оригинальность труда Бодуэна заключается в общности его точки зрения по основному вопросу технологии фрески, приготовлению штукатурки, с приемами Ченнино Ченнини.

В противоположность советской специальной литературе, основывающей прочность фрески на длительной выдержке загашенной в тесто извести в творах с водою, традиции древнерусских мастеров<sup>1</sup>, Бодуэн для приготовления штукатурки пользуется исключительно пушонкой (известью, загашенной в порошок). Это дает ему возможность указать более точную рецептуру как при изготовлении штукатурки, так и красочных смесей. Практическое значение рекомендуемых автором методов приготовления красочных смесей несомненно. Достаточно пространно, по сравнению с имеющейся литературой, изложено и описание самого процесса живописи.

Очевидная хронологическая путаница в предполагаемом автором приращении старыми итальянскими мастерами некоторых, значительно позже изобретенных, красок отмечена в подстрочных примечаниях редакции.

Переходя к частным замечаниям, нельзя согласиться с автором по вопросу о возможности мыть фреску.

Показательные опыты промывки нормально выстоявшейся фрески,

<sup>1</sup> Иконописные подлинники XVI—XVII вв., собранные П. Симоном; архив Оружейной палаты. Данные о царских иконописцах и живописцах и другие источники.

правда, дают желаемый эффект. Но это далеко не означает, что данную операцию можно повторять безнаказанно. Как известно, известь, хотя и медленно, но все же растворяется водой. Для чистки же фрески существуют другие методы. Несмотря на спорность затронутого вопроса, автор рассматриваемого труда обнаруживает основательные знания технологии стены и всех процессов, связанных с ее обработкой и нанесением штукатурных слоев.

Подготовка стены имеет решающее значение для прочности фрески. Эта подготовка должна быть произведена не сразу, а постепенно. Жидкий наброс штукатурки «moucheti» для постепенного выравнивания стены, по краткости терминологии и выразительности, может быть принят нашей специальной литературой, как, например, вошедшее в наш обиход староитальянское «intonaco» (верхний живописный слой штукатурки).

Автор упоминает об удаче одного из своих учеников, применившем в фреске импрессионистическую трактовку изображения. Пропуски между мазками, в виде белой, непрокрашенной штукатурки, о которых упоминает автор, говорят скорее о пуантилистическом приеме. Советские монументалисты начинают подходить к стене с большой ответственностью. Не говоря уже о необходимости достаточно выношенного образа, об актуальности тематики, нужно иметь в виду, что стена не выдерживает безнаказанно беглого, набросочного решения.

Вполне сочувствуя автору, жалующемуся на отсутствие хорошей черной краски, нельзя не порадоваться богатству наших ферапонтовских месторождений, дающих нам наряду с многочисленными другими оттенками (широко используемыми советскими фрескистами) столь незаменимую минеральную черную, по укрывистости, весу и легкости обращения с нею не уступающую охрам.

В заключение я позволю себе привести выдержку из труда Поля Бодуэна:

«Изучая старых мастеров, из коих многие одновременно пользовались и фреской и живописью маслом, констатируешь, что, когда они пользовались фреской, они были проще и более велики.

Не подумайте, что я затеваю здесь тяжбу с маслом. Я хочу лишь вернуть фреске то место, которое она занимала и которое в отношении украшения стены ей надо вернуть, даже в условиях влажного климата...»

Любовь к фреске и энтузиазм автора, передающиеся читателю, служат верным залогом содержательности книжки и сочетаются с живым и общедоступным изложением.

Проф. Н. Чернышев

Я посвящаю эти страницы моему дорогому учителю Пьеру Пювис де Шаванну, не только как свидетельство моей глубокой признательности за все то, чем он был для меня, но в еще большей степени для того, чтобы выразить то глубокое восхищение, которое он возбуждает во мне.

Поль Бодуэн



## ФРЕСКА, ЕЕ ТЕХНИКА И ПРИМЕНЕНИЕ

Несколько друзей посоветовало мне написать практический учебник о технике фрески и изложить в нем результаты моих работ и исследований; этот учебник мог бы принести пользу каждому художнику или ремесленнику, желающему научиться ремеслу фрескиста.

Не будучи писателем, я долго колебался, но перед лицом энтузиазма, проявленного молодыми людьми, которых я обучал этому ремеслу, и имея в виду то, с каким интересом сейчас встречаются этот вид украшения стен, я попытаюсь резюмировать все, чему меня научили двадцать лет последовательных изысканий и работ, выполненных фрескою по влажной штукатурке.

Я прибавляю к слову «фреска» слова «влажная штукатурка», чтобы избежать того смешения понятий, в силу которого в прошлом столетии и еще донныне часто называли фрескою разные виды живописи темперой, маслом и воском по гипсу и по наклеенному холсту.

Было бы очень интересно написать историю фрески. Чтобы быть точной, эта история должна была бы коснуться фресок древности и, в особенности, описать чудесное развитие стеной живописи во Франции, вплоть до XIII столетия. Труд этот возымел бы тем большее значение, если бы он при этом классифицировал различные способы живописи и дифференцировал бы их точной терминологией названий, удержав за фрескою подлинный ее характер настенной декоративной росписи, выполненной по грунту влажной штукатурки.

Фреска зовет к простоте, даже обязывает к ней, и обязательство это есть элемент красоты. Изучая старых мастеров, из коих многие одновременно пользовались и фрескою и живописью маслом, констатируешь, что, когда они пользовались фрескою, они были проще и более велики. Не подумайте, что я затеваю здесь тяжбу с живописью маслом... Я хочу лишь вер-



нуть фреске то место, которое она занимала и которое в отношении украшения стены ей надо вернуть, даже в условиях влажного климата.

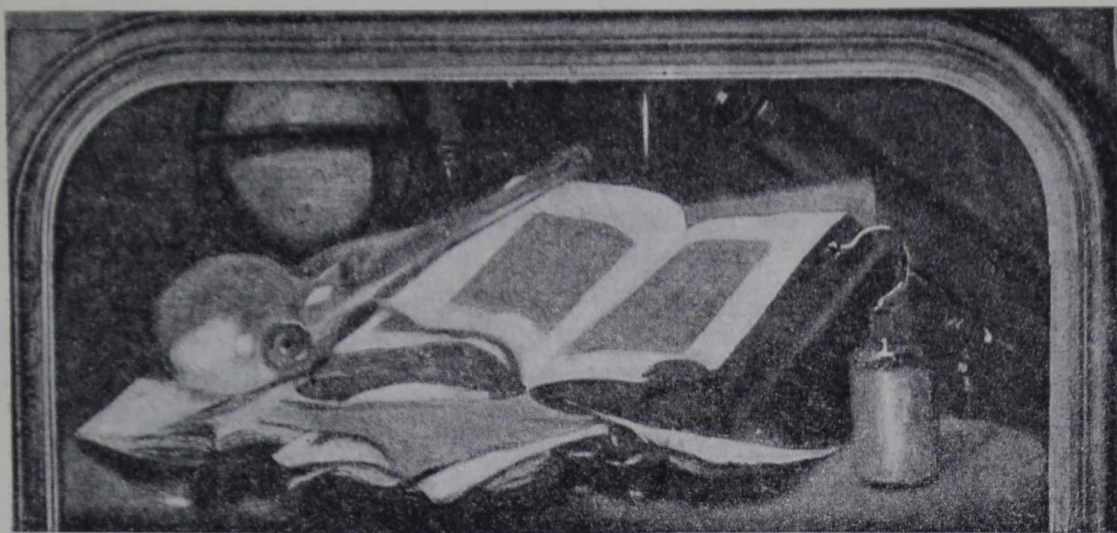
Употребляя материалы, необходимые для хорошего выполнения фрески, я приобрел полную уверенность и берусь утверждать, что они прекрасно выдерживают непогоду. Более того, изучая эволюцию этого искусства, когда-то предпочтительно выбиравшегося для украшения наших памятников, я пришел к убеждению, что нет способа более прочного и долговечного, чем прекрасный и благородный способ фрески. Я глубочайшим образом уверен, что художники, которые непредубежденно пожелают его испытать или хотя несколько изучить, признают, как и я, что никакой другой способ стеной живописи не может соперничать с фреской и не обладает в той степени, как она, чудесным очарованием, придающим ей вид особого, неподражаемого материала. Доказательством ее совершенной прочности является большое количество старых церквей, расписанных фресковым способом, которые мы еще сегодня можем видеть на юге и в центре Франции — в Бургони, Бретани и Нормандии (говорю лишь о тех, которые мне известны).

Большое число этих фресок XII и XIII веков было уничтожено, много существует еще до сих пор, и большая часть их покрыта слоем штукатурки, мелом или известковой побелкой.

Преодо мною лежит очень интересный доклад, сделанный в 1893 году в Школе изящных искусств архитектором г-ном Лафиллэ. Он выражает абсолютную уверенность в устойчивости фрески и подтверждает это свое убеждение доказательными примерами: ими являются фрески церкви Сен-Савен (Вена) XII века, хоры церкви Сен-Жак ле Герэ (Луага и Шера), де Понсэ (Сарт), де Рокаматур, наружные фрески часовни Сен-Мишель XII и XIII веков, прекрасно сохранившиеся; росписи часовни Сент-Катрин в Монморильон (Вена) XIII века; фрески башни Ферранд в Борм (Воклюз) XIII века, фрески часовни в Пти-Кёвильи возле Руана и Сен-Мартин Бошервиль. Из этих фресок те, которые я мог обследовать, подтвердили мое убеждение, что их авторы пользовались единственно только теми материалами, которые у них были под рукою, разумеется, подвергая его самому тщательному отбору.

Благодаря усердию и страсти художников и ученых, каждый год открывают новые фрески. После кропотливой чистки эти росписи снова обретают свое очарование, свежий и ясный колорит, хотя, разумеется, в несколько ослабленном виде<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> То обстоятельство, что новая штукатурка, покрывающая старые фрески, лишь крайне слабо связана со старой известью, как раз позволяет вернуть им их былую красоту; просунув между обоими слоями очень тонкое и гибкое лезвие, можно отделять значительные куски новых наслоений. Художник Анри Гембэр, который недавно открыл в церкви села Бренэй фрески XII века, покрытые, как и все прочие, меловой побелкой, удалил ее именно



П ю в и с д е Ш а в а н н. Панно над дверью.  
Замок Кюэнзо.

Начиная с XIV века, фреска как будто исчезла во Франции. По крайней мере, ее стали употреблять все меньше и меньше. Наоборот, в Италии это была как раз эпоха великолепных достижений Джотто и его учеников, великого Мазаччо, Фра Анжелико, Гирландайо, Гоццолы — вплоть до Микельанджело. И если в это время у нас (т. е. во Франции) еще писали иногда фресковым способом, то для этого приходилось обращаться к итальянским фрескистам (фрески в Авиньоне и др.). Какое же странное стечение обстоятельств привело к тому, что это ремесло, по существу столь свойственное стене, столь восхитительно практичное, было отныне заброшено и утеряно? Виоле ле Дюк приписывает это появлению витражей, с их сверкающими красками несравненного богатства.

Другой причиной этого прогрессирующего исчезновения фрески бесспорно должно быть признано полное изменение архитектуры, которая в XIV и в особенности XV веках с каждым днем уменьшает большие поверхности стен, на которых прежде спокойно и планомерно разворачивались фресковые декоративные росписи.

этим способом. Он сообщает мне следующие сведения: «Эти фрески написаны по влажной штукатурке. Художник чертит рисунок своих персонажей красной линией. Затем заполняет локальными тонами отдельные плоскости. По этой подготовке он работает дальше способом, близким к темпера, нагружая еще свежие тона известью, чтобы высветлить их согласно своим нуждам и повышая под конец светлые блики чистой известью, а тени — красным бистром или черной краской, для того чтобы достичь некоторой моделировки или несколько сильнее подчеркнуть рисунок».

По моему мнению, это делалось без какой-либо темперы, так как известь, особенно свежая, сохраняет достаточно схватывающих свойств, чтобы придать краскам удовлетворительное сцепление.

Элегантные колонны, взнесенные арки в значительной мере сокращают все плоские поверхности и удаляют фреску в боковые часовни. Но я убежден также, что вытеснению фрески способствовали также ретуши ее темперой; сперва, как бы не вредя фреске, они, увеличиваясь, приводят к тому, что лишают ее столь присущего ей настенного характера и ее высокой значимости.

Старые мастера всегда избегали этой опасности. Посмотрите на их поправки: они очень остерегались забивать штукатурку компактными массами темперы, обильно положенной по фреске. Для этих поправок они пользовались штрихами, чтобы дать вибрировать в промежутках драгоценному материалу. Но перед лицом новой архитектуры, столь пышной, столь разнообразной, украшенной сверкающими витражами, декораторы должны были уступать требованиям среды в отношении яркости красок, чтобы соперничать с блеском масляной живописи: отсюда эта перегрузка темперой, которой они покрывали свою фресковую живопись<sup>1</sup>.

В этой борьбе фреска была побеждена, и украшение стены утеряло в ней свой самый высокий и благородный способ выражения. И тем не менее, во все эпохи можно было бы найти, иногда, правда, через большие промежутки времени, отдельные попытки, доказывающие, что традиция фрески всегда продолжала у нас существовать. В некоторых удаленных провинциях, как, например, в примитивных деревушках Бретани, иногда встречаешь рабочих, расписывающих фресковым способом по извести или даже по цементу стены своих жилищ, как раз более всего подверженные действию сырости<sup>2</sup>.

В эпоху Реставрации возникло довольно значительное художественное движение, приведшее к многочисленным заказам министров на украшение большого количества церквей Парижа. Шассерио расписал воском одну из часовен Сен-Мерри и другую

<sup>1</sup> Ср. в Лувре прекрасные фрески Луини: при внимательном рассмотрении и некотором знакомстве с фреской можно заметить перегрузки, которые местами покрывают некоторые панно целиком, например, панно с Христом.

<sup>2</sup> В Нормандии старые предприниматели применяют еще один старый способ, так сказать, «незаконный», но происходящий от фрески; им пользуются для росписи стен, подверженных очень сильной сырости и потому не допускающих живописи маслом. Способ состоит в том, что в стеклянный, глиняный или металлический сосуд кладут до половины его негашеной извести, наломанной кусками величиной с орех. К извести прибавляют воды, сколько надо, чтобы покрыть ее, измерив при наливании ее количество. Когда, погашаясь, известь начинает шипеть и кипеть, к ней прибавляют льняного масла в размере  $\frac{1}{3}$  того количества воды, которое было употреблено при гашении. Полученную смесь можно употреблять в том виде, как она есть, пропустив ее, однако, через сито, чтобы удалить непогашенные частицы, и прибавив столько воды, сколько надо, чтобы сделать ее достаточно жидкой и приятной для живописи. В этом состоянии смесь можно окрашивать по желанию, примешивая к ней краски в порошок.



Наружная фресковая роспись в Сучевце.  
*Буковина.*

в Сен-Рош<sup>1</sup>. Несколько других художников применило живопись маслом по наклеенному холсту или непосредственно по стене, некоторые, наконец, как Абель де Пюжоль, Веншон и Моттец, избрали фреску для своих декоративных росписей часовни «А ла Салль» и в часовнях Сен-Морис и Сен-Мартин в Сен-Сюльпис. Но длительно исследовав эти росписи, я имею ряд оговорок относительно примененного здесь способа, находя в нем лишь очень мало тех качеств, которые свойственны фреске: в них чувствуется некоторого рода усилие к тому, чтобы достичь еще более яркого результата, чем тот, что дается маслом. За исключением некоторых кусков Моттеца, которые прекрасны и вполне «фрески», все остальные росписи, с точки зрения материала, не представляют собою того интереса, который имели бы при исполнении более простом и без перегрузок... Я полностью высказываю здесь то, что думаю, несмотря на мое глубокое уважение к тем выдающимся художникам, которые мужественно применяли это ремесло в эпоху, когда разнородные тенденции, казалось бы, должны были отдалить их от этого рода декоративной живописи.

Прежде чем перейти к дальнейшему, поговорим о последней и столь интересной декоративной росписи, которую Моттец исполнил фрескою в портике Сен-Жермэн-л'Оксерруа. Она произвела сенсацию в художественном мире. К несчастью, уже через несколько лет после своего выполнения она начала выцветать. Я часто осматривал стены и грунт этих фресок; я думаю, что Моттеца погубила штукатурка, а также, несомненно, селитра, содержащаяся в стенах.

Против проникновения селитры есть лишь одно средство, которое, правда, часто весьма трудно применить. Оно состоит в том, чтобы параллельно заселитренной стене из черепицы или кирпича сделать тонкую перегородку, на которую должна быть нанесена фреска. Необходимо позаботиться о том, чтобы между старой стеной и новой остался промежуток по меньшей мере в 2 сантиметра, чтобы дать воздуху возможность циркулировать и оздоравливать всю стену.

Именно после этой попытки Моттеца и по ее поводу укоренилась пресловутая ходячая фраза: «фреска невозможна в нашем климате», формула, ставшая аксиомой. Эта аксиома так же ложна, как обманчива радость собственника, который построил дом в год засухи и торжествуя говорит: «постройка не получила ни капли воды». Несчастный!.. Плоха та штукатурка, которая слишком скоро сохнет под влиянием солнца и жары; превосходна, напротив, штукатурка, которая подвергается влиянию дождя или сделана во влажную погоду...

<sup>1</sup> Все декоративные росписи Шассерио, даже его живопись в Кур де Конт не являются фресками; это живопись маслом или на воске, выполненная непосредственно по гипсовому грунту или по наклеенному холсту.



П ю в и с д е Ш а в а н н. Панно над дверью.  
Замок Кюизо.

Я не знаю попыток создания фрески в эпоху Второй империи: декоративные росписи Фландрена в Сен-Жермэн де Прэ и в Сен-Венсен де Поль, которые называют фресками, на самом деле написаны на воске прямо по стене. Таковы же и росписи Делакура в Сен-Сюльпис. Судя по его корреспонденции, он как будто писал фрески в Вальмоне (департамент Нижней Сены), так как в одном из своих писем он кратко выражает свое сожаление о том, что они бледнеют, высыхая.

В 1889 году Кастаньяри, тогда директор изящных искусств, доказал свою дальновидность смелой инициативой заказа двух значительных декоративных росписей, которые должны были быть выполнены фреской. Это начинание явилось отправной точкой оживления вопроса в настоящее время. Он пригласил в свой кабинет Пювис де Шаванна и меня и сказал нам в основном следующее: «Все декоративные живописцы и даже вы, г. Пювис де Шаванн, делаете подражания фрескам; я не знаю, почему бы не вернуться к исконному способу». Кастаньяри дал Пювис де Шаванну заказ украсить живописью лестницу Музея живописи в Руане, а мне — лестницу в библиотеке того же города. Он прибавил: «Я хочу, чтобы эти работы были выполнены фреской, а государство возьмет на себя необходимые расходы: штукатурки приедут из Италии, песок из Тибра и необходимая известь будут доставлены. Я даю вам обоим полномочия, которые позволят вам съездить в Рим и Флоренцию, чтобы изучить приемы этого ремесла, утерянного во Франции».

Пювис де Шаванн был готов предпринять такое путешествие, предчувствуя всю пользу, которую он мог извлечь из этого ремесла. К сожалению, я заболел, а он не хотел ехать один. Выздоровев, я спросил его: «Итак, г. Пювис, когда мы едем?» Но он получил большие заказы в Бостоне и отложил поездку на следующий год. Кастаньяри умер, а новый директор изящных искусств посоветовал нам исполнить заказы по наклеенному холсту, так как «фреска неприменима в нашем климате».

Приведенный рассказ передаст художникам то чувство сожаления, которое я всегда испытывал от того, что мне не при-

шлось видеть Пювис де Шаванна за работой этим прекрасным способом; он, разумеется, сумел бы извлечь из него новые прекрасные возможности, которые придали бы его мощным созданиям еще большую значительность. Никто из художников не приблизился в такой степени, как он, к манере наших старых мастеров, столь же простой, как и волнующей.

Отдавая должное проницательности Кастаньяри, считаю нужным отметить, до какой степени считали тогда это ремесло трудным и дорого стоящим, как это думают и теперь еще немало молодых мастеров, отказывающихся от фрески из-за ее дороговизны. Разве не говорил директор, давая нам этот заказ, «о штукатурках итальянцах, о песке из Тибра, об извести той или иной страны»? Сколько бесполезных вещей, о которых древние совсем не заботились, беря материалы по возможности возле памятников, которые они украшали.

К этому же времени относятся мои первые опыты фрески. В самом начале (как, впрочем, и всегда впоследствии) мне оказал поддержку архитектор города Руана г. Тринциус. С полным знанием всех строительных материалов, он тотчас же возымел полное доверие к длительной устойчивости фрески, доказав эту уверенность тем, что дал мне исполнить ряд официальных работ для города Руана.

Вот уже десять лет, как Пио также изучает это ремесло. Он написал ряд фресок во Флоренции и Париже. Архитекторы начинают принимать фреску так же для внутренней, как и для наружной, росписи строений.

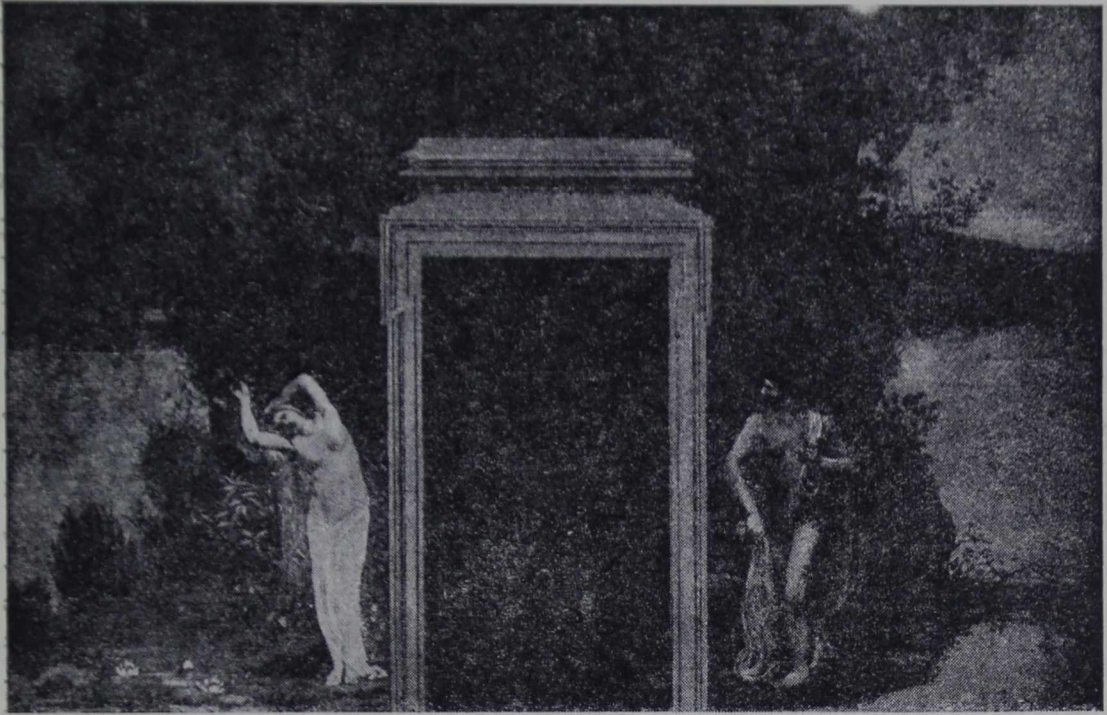
Г-н Праделль выражает свое восхищение и влечение к этому избранному им искусству, украшая фреской здания, которые он строил<sup>1</sup>.

Г-н Лавиротт использовал фреску в Париже и Эвиане. Профессор д'Эспуи лет десять тому назад прочел доклад о фреске, нашедший известный отклик. Он и несколько других художников выполнили ряд декоративных стенных росписей.

И в самом деле, фреска отныне будет служить украшению как жилых домов, так и общественных зданий, лишь бы только принимались все необходимые меры для совершенного выполнения работ. Я в особенности боюсь недостаточно подготовленных рабочих, не относящихся к этому прекрасному ремеслу с тем должным уважением, которого оно требует.

В зависимости от крупности применяемого песка фреска делается похожей то на прочный гранит, покрытый красивым матовым слоем, то производит впечатление красивого полированного мрамора.

<sup>1</sup> Среди многих удачных случаев применения фрески г. Праделлем отметим тот, когда он поместил на фасаде дома по улице Chemin-Vert в Париже украшения в выступах окон, дополнив их орнаментальными мотивами из песчаника в виде пламени и обрамлениями из белого камня в виде лент, очень красивыми по своему декоративному впечатлению.



Пювис де Шаванн. Саона и Рейн.

В особенности отличает фреску от других украшений стены то, что она не производит впечатления живописи, написанной на случайной основе и чуждой ей; напротив, она составляет со стеною единое целое, образуя сама единственный в своем роде материал, подобный матовой эмали. Это качество, которое она приобретает благодаря образованию пленочки кристаллического углекислого кальция, — процесса, который происходит в извести по мере того, как фреска твердеет, — усиливает ее сопротивляемость влияниям непогоды нашего климата.

Фреска позволяет пользоваться тонами во всей их мощи, хотя замечено, что они слегка бледнеют, высыхая.

Любопытная особенность фрески заключается в том, что ее тона выигрывают в силе и цвете по мере того, как зритель от нее удаляется. Пятнадцать лет или более тому назад я делал опыт фрески на стене в моем саду: я писал с натуры мак, который рос возле. Когда он высох, я сказал себе, приблизившись однажды к стене: как побледнел мак, как отличается он от оригинала! На расстоянии 10 метров я констатировал большую интенсивность тона и формы, в 20 метрах — еще больше, и примерно в 40 метрах было невозможно отличить оба мака, которые, казалось, оба выступали из окружающей травы. Это качество пропадет, лишь только перегрузишь фреску темперным тоном.

Начав говорить об опытах в моем саду, расскажу об одном из самых старых, которому шестнадцать или восемнадцать лет. Это — спина человека, написанная на штукатурке из жирной



известии довольно жидкими красками, прописанная несколько раз. Целое выделяется на красно-бурым фоне. Материал приобретает вид красивого твердого камня. Живопись стареет, мало-помалу оббиваясь, но сохраняя свою силу, и совершенно ясно чувствуешь, что только падение стены могло бы разрушить или погасить этот кусок живописи. В смысле украшения жилых помещений ничто не может придать стене столь комфортабельного вида, столь живого, с таким охватывающим и проникающим очарованием, как старые настенные ковры или фреска, возможности которой еще разнообразней.

Если фреска так хорошо подходит к жилому дому, в сколь большей степени облагородит она здание общественного порядка, дав выдающимся художникам случай продолжить традиции старых мастеров. Она находит себе применение и в скульптуре, и в этой манере я сделал для церкви в Больбеке Христа, рельефный крест которого, моделированный чистой штукатуркой из песка и тейльской известии, был расписан фреской и закончен в один день. Также на Бирже труда в Руане были набросаны штукатуркой из песка, известии и цемента женские головки. Их предполагалось расписать фреской, и они должны были находиться под карнизом, но скульптор, у которого от цемента мерзли пальцы, не захотел продолжать работы. Я упоминаю об этих двух попытках, из которых первая, по крайней мере, удалась, для того чтобы показать, чего можно искать на этих новых, вернее, обновленных, путях.

Помимо этих многочисленных возможностей применения, фреска заключает в себе, в обязывающих условиях своего ремесла, воспитательное начало, которое может оказать благотворное влияние на развитие художника, и было бы весьма желательным, чтобы ее преподавали всем учащимся, даже тем, которые и не должны были бы пользоваться ею впоследствии.

Когда фресковый живописец начинает писать на стене, его произведение уже определено и решено: красивое или безобразное, благородное по форме или вульгарное, с красками гармоническими или случайными, оно уже есть то, что оно представляет собой по замыслу, по образу, по мысли, по намерению.

Фреска не может годиться для произведений недостаточно подготовленных; ведь линии должны быть предварительно установлены, они будут в таком виде перенесены припорохом на стену. Краски должны быть испробованы, взвешены, распределены и приведены к минимальному числу. Из этого видно, до какой внутренней дисциплины надо дойти, чтобы применять это ремесло, и какое воспитание получает художник. Пусть молодые люди, которых я обучаю фреске, скажут, насколько необходимость размышления и предварительного решения облегчает им их работы также и в живописи маслом и насколько их восприятие формы и цвета упрощено и расширено этой фресковой практикой.

## ТЕХНИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Прежде чем описать те приемы, которым меня последовательно научило изучение фрески и долгий личный опыт, я хотел бы сказать, какой должна быть стена, на которую будут нанесены слои грунта, предназначенные к тому, чтобы принять декоративную роспись. Эта стена может быть каменной или, еще лучше, кирпичной, или из мельничного камня, песчаника, даже из черепицы или обожженной глины. Штукатурка пристаёт к дереву неудовлетворительно, к гипсу — еще того хуже. Необходимо выскрести пазы стены даже в том случае, если эти скважины стены скреплены штукатуркой, сделанной из гидравлической или жирной извести; еще более строго это необходимо выполнить, если они сделаны из цемента и, в особенности, из гипса.

Если перегородки входят в стену или некоторые части штукатурки не могут быть извлечены без ущерба для прочности, надо вбить в дерево или в известку гвозди гальванизированного железа с широкой головкой или хорошо прикрепить сетку или лист металла, который можно также прочно прикрепить такими же гвоздями к дереву или штукатурке. Только после этого можно набрасывать штукатурку, не опасаясь того, что она отвалится.

Стена, обладающая необходимыми качествами, штукатурка которой сделана в совершенстве и прочно прикреплена, не может быть повреждена непогодой со стороны фрески.

Повреждение всегда вызывается сыростью стены, если она содержит селитру, слишком тонка, плохо сделана и недостаточно защищена от дождя, который мало-помалу через нее проходит. Но и это происходит не без упорного сопротивления материала. Если зло заключается в тонкости стены или происходит от того, что материалы пропускают влагу, надо оздоровить стену или укрепить ее. Против селитры я не знаю иного средства, кроме водонепроницаемой перегородки из черепицы или тонких кирпичей, как я упоминал об этом выше, отступающей от стены на несколько сантиметров.

Накануне того дня, когда надо писать фреску, надо обильно смочить стену, несколько раз повторять эту операцию с начала, возобновив ее на следующий день утром перед наложением штукатурки. Кирпичную стену надо смачивать сколько возможно больше. Если она смочена недостаточно, штукатурка, высохнув слишком скоро, рискует плохо пристать. Единственно только камень не требует много воды: штукатурка не принимает больше воды, если она ею уже насыщена.

Если камень или кирпич гладки и полированы, их следует сильно насечь особым молотком каменщиков, чтобы облегчить сцепление стены со штукатуркой, но, если по какой-либо причине такая насечка невозможна, надо пользоваться очень жидкой



штукатуркой, подобной сметане, или цементом с песком, или (еще лучше) хорошей тяжелой гидравлической известью (тейльской известью) и небольшой метелкой набросать ее на стену легким слоем или «moucheti», остерегаясь прижимать ее лопаткой.

Это «moucheti» применяется также для выпрямления стены или же для того, чтобы сделать плоскую твердую поверхность, которая часто имеет грубые неправильности. Когда они не превосходят 1 или 2 сантиметров, а стена с «зацепкой», как говорят штукатурки, и крепко принимает грунт, можно пренебречь этой предосторожностью, но если надо выправлять (нагонять) разницу в 3, 4 или 5 сантиметров или есть сомнение в хорошей связи со стеною, надо прибегнуть к «moucheti», который благодаря своей жидкости пристаёт и прицепляется ко всем поверхностям и проникает во все скважины гораздо легче, чем это может сделать штукатурка более густая. Надо также предусмотреть тот случай, когда в силу ли строительной ошибки, или небрежности, или изменения первоначального плана бываешь вынужденным — как это не раз случалось со мною — прибегнуть к значительной кладке камня, черепицы или кирпича в 10, 20, 30 сантиметров толщины и более, для того чтобы получить окончательно необходимый отвес или кривую. Если класть живописный грунт на эти кладки, еще полные свежей штукатурки, рискуешь тем, что появится выцветание извести на поверхности фрески<sup>1</sup>.

Эти выцветы извести иногда скоропреходящи, но чаще всего они остаются. Иногда они появляются лишь год спустя после окончания работы, и тогда они особенно устойчивы. Внешний вид росписи от этого страдает, а также, быть может, и ее прочность, почему мы настоятельно рекомендуем дать высохнуть большим кускам кладки, прежде чем нанести на них грунты, предназначенные для фресковой живописи<sup>2</sup>.

Из тех же соображений, если надо расписать большие поверхности, где были сооружены леса, отверстия для которых в стене были заделаны штукатуркой, надо предусмотреть возможные следы этого, светлые или темные, смотря по цвету нанесенного слоя. Если нельзя выждать, чтобы они совершенно вы-

<sup>1</sup> Если бы мне пришлось снова начинать подобные работы, без возможности выждать полную сухость этих штукатурных кладок, которые без воздуха сохнут очень медленно, я предпочел бы заполнить повышаемые части материалами, хорошо положенными, насколько возможно без прибавления штукатурки, стремясь получить окончательную поверхность посредством черепицы или легких кирпичей, таким образом отводя всякую возможность какой-либо опасности для подготавливаемой фрески.

<sup>2</sup> Критика и предание сходятся в оценке того, что разрушение некоторых фресок Джотто в нижней церкви в Ассизи должно быть приписано этой причине. Это очень вероятно. Я несколько раз испытал неудачи этого рода и каждый раз из-за недостаточной высушенности стен.

сохли, надо по возможности так приготовить рисунок, чтобы он в этих местах достигал наибольшего богатства, имел бы всю искомую полноту, так как знаки будут менее видны под рисунком более насыщенным. Если фреска находится с наружной стороны общественного здания или дома, этим изъяном можно пренебречь. Но если фреска расположена внутри и некоторые части ее должны быть видны вблизи, предпочтительнее высушить стену, прежде чем положить последние слои грунта.

## МАТЕРИАЛЫ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ ДЛЯ ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ

### ВОДА, ПЕСОК, ИЗВЕСТИЬ, КРАСКИ

**Ф**реска, — со включением штукатурки, на которую ее наносят, — состоит из четырех элементов: воды, красок в порошке, песка и извести. Краски в порошке разводятся или чистой водой, или водою с примесью извести. Песок и известь, густо смешанные и длительно растертые с небольшим количеством воды, образуют штукатурку, которую предстоит нанести на стену, чтобы затем покрыть ее живописью на воде. 1.2

Чтобы обеспечить длительное существование фрески, надо уделять чрезвычайное внимание выбору материалов и не упускать из вида ни одной из предосторожностей, которых они требуют.

Вода, применяемая при различных процедурах, необходимых для хорошего выполнения фрески (гашения извести, штукатурки и красок), должна быть чистой, насколько это только возможно. Вода из реки превосходна; за ее отсутствием можно употреблять воду родниковую, лишь бы только она не была минеральной. Надо избегать стоячих вод и таких, которые, просачиваясь через землю, содержат почти всегда соли, вредные для штукатурки и красок.

Изучив очень близко древние фрески, как испорченные, так и хорошо сохранившиеся, и заметив, как изменяются песок и известь в зависимости от места, я убедился в том, что их авторы не имели других материалов, кроме извести, сделанной из местного известняка, песка из ближайшей реки или, за отсутствием проточной воды, выкопанного песка, если он обладает всеми нужными качествами, т. е. совершенно очищен от земли и в особенности от органических веществ, с которыми он очень часто смешан в карьерах; от этого могут образоваться сочетания веществ, губительные для сохранности красок и для затвердения штукатурки.

Песок должен быть кремнистым, нежирным на ощупь и при

растирании в ладони руки производить шуршание, как толченое стекло, иначе говоря, песчинки с угловатыми частицами и граненные много предпочтительнее песчинок круглых. Речной песок — лучший<sup>1</sup>. Для Парижской области употребляют пески Сены и Марны, которые превосходны. Если они запачканы отбросами, их надо тщательно промыть в нескольких водах, прежде чем ими пользоваться.

Чтобы быть уверенным в чистоте песка, достаточно положить его в воду и сильно размешать. Если вода останется прозрачной, — можно его употреблять, если она замутнеет, ее меняют до полной ее прозрачности.

Известь или двуокись кальция в химически-чистом виде употребляется для приготовления штукатурки, но ее себестоимость столь высока, что я никогда не испытывал этого способа, предпочтительно беря ту известь, которой пользовались фрескисты древности, т. е. известняком, который в изобилии встречается повсюду в виде углекислой извести, обычно смешанной с кремнеземом, окисями железа, марганца, магнезией и т. п. Если этот минерал (известняк) содержит лишь небольшое количество посторонних веществ, он дает известь жирную и годную для применения во фреске<sup>2</sup>.

Известны три сорта извести: жирная известь, гидравлическая известь и цемент или теплобетон; они различны по качеству и все три годятся для изготовления штукатурки. Они различаются количеством кремнезема, содержащегося в них. Чем в большей пропорции он налицо, тем штукатурка схватывает скорее и тем больше будет ее сопротивляемость.

Жирная известь, наиболее давно известная и чаще всего применяемая к фрескам и доньяне, содержит от 0 до 10 или 12% кремнезема к общему весу известняка, гидравлическая известь имеет его от 12 до 25%; она имеет свойство твердеть в воде, — откуда ее название. Наконец, цемент содержит его от 25 до 35 и даже до 40%. Он твердеет еще быстрее, как на открытом воздухе, так и в воде, и, затвердевая, он достигает прочности самых устойчивых пород камня<sup>3</sup>.

Гидравлическая известь и цемент, изготовляемые промышленностью и продаваемые в запломбированных мешках, употре-

<sup>1</sup> По остроте граней лучшим считается песок грунтовой, менее, однако, удобный для пользования как подлежащий тщательной промывке. *Ред.*

<sup>2</sup> Существуют извести жирные, в частности в центральных провинциях Франции, которые содержат до 20% магнезии: многие говорят, что ее затвердение в такой степени замедлено. Это могло бы быть очень полезным — при условии предварительного испытания. Я никогда не пробовал ее.

<sup>3</sup> В основу своего разграничения трех видов извести Бодуэн кладет процент содержания в известняке кремнезема (silice), т. е. окиси кремния  $\text{SiO}_2$ . Это, повидимому, ошибка, вернее — нечеткость формулировки. Вернее здесь иметь в виду глину, т. е. кремневокислый алюминий. *Ред.*

бляются в таком виде, как они есть. Надо пользоваться марками, хорошее качество которых признано <sup>1</sup>.

Жирная известь, которую обжигают в больших печах, чтобы освободить ее от содержащихся в ней углекислоты и воды, должна после хорошего обжига быть легкой, на вид более или менее желтоватой и быстро распускаться, если ее погрузить в воду. Слишком пережженная, она распукается медленно и гасится плохо. Недостаточно прокаленная, она остается тяжелой и гасится также плохо. Сейчас же после выхода из печи ее надо гасить и перед употреблением тонко просеять.

## ГАШЕНИЕ ИЗВЕСТИ

Известь гасят чаще всего посредством растворения и для этой цели ее помещают в большие сосуды, куда наливают известное количество воды. Если воды взято недостаточно, следует избегать прибавления ее во время самого процесса, надо ждать полного охлаждения. Известь, полученная таким образом, до употребления может сохраняться долгое время. Даже если хранить ее годами, прикрытую песком, она даст штукатурке лишь еще больше связующей силы и сделает ее еще более пригодной для фресковой росписи.

Сухой способ гашения погружением я применяю чаще всего. Его рекомендует Ченнино Ченнини, описавший его в своем «Трактате о живописи»; для этого процесса надо положить в корзину извести, предварительно разбитой на куски средней величины; их надо погрузить в воду примерно на полминуты. Затем ее извлекают из воды и кладут на сухую поверхность: известь шипит, с большей или меньшей быстротой лопается и распадается в пыль. Этот способ позволяет легче мешать известь с песком. Известь, погашенная тем или другим способом, может быть теперь употреблена для изготовления штукатурки. Но она предварительно должна быть старательно просеяна через шелковые сита, сколь возможно тонкие.

Необходимо особенно следить за штукатуром, который, увидев частицы извести в комках, будет пытаться раздавить их пальцами, чтобы пропустить их через сито. Любою ценою надо добиться ликвидации этой пагубной привычки, благодаря которой в штукатурку могут попасть вредные кусочки извести, как бы тонки они ни были. Эти частицы, недостаточно погашенные и называемые «несваренными», входя в состав штукатурки и погашаясь, в дальнейшем, через несколько месяцев после окончания работы, могут вызвать на стене трещинки штукатурки, сильно портящие вид фрески.

<sup>1</sup> Гидравлические извести, которыми я пользуюсь для фресковой живописи, следующие: прежде всего, тейльская известь марки Годá-Жирарда и известь де Бефф, очень употребительная в Париже.

## КРАСКИ

**В**ыбор красок в порошке составляющих палитру фрескиста, требует не менее серьезного изучения, чем приготовление штукатурки. Надо исключить те краски, которые, имея недостаточную устойчивость, могут выцвести или исчезнуть, и усвоить лишь материалы абсолютно чистые. Если не пользоваться красками, фабричная марка которых дает серьезную гарантию, надо получить уверенность, что в них нет веществ вредных или инертных, которые могли бы ослабить или каким-либо образом повлиять на тон живописи или препятствовать хорошему соединению ее с штукатуркой.

Лучшие краски — земли или окиси железа, которые дают гамму желтых, красных и коричневых, очень красивых, очень сильных и очень устойчивых красок, каковы: охра желтая, охра «Рю», терра ди Сиена натуральная, терра ди Сиена жженая, коричневая красная, красная охра, натуральная умбра, умбра жженая, красная Пуццолы. Далее, помимо окисей железа, мы имеем фиолетовый марс, синий и зеленый кобальт, зеленую изумрудную.

Так как подлинный ультрамарин очень дорог, я, заменяя его, пользовался ультрамарином Гимэ, который чаще всего давал мне прочные результаты, тогда как при других марках иногда я, как и Моттец, констатировал, что искусственный ультрамарин бледнеет и с течением времени может почти исчезнуть. Во фресках, выполненных в Пти-Палэ на своде полукружия, я в качестве синего употреблял только кобальт, который никогда не изменяется. Зеленая земля светлеет (слабеет) и быстро исчезает, за исключением тех случаев, когда она очень чиста и вполне первосортна<sup>1</sup>.

В итоге палитра фрескиста очень сдержанна, но эта умеренность, по-моему, лучшая предпосылка ее красоты; она гарантирует ей долговечность и высокую простоту.

<sup>1</sup> Я даю здесь перечень красок, которые также еще могут употребляться по фреске. Химик фирмы Лефрана в Париже удостоверяет их полную прочность: желтый лимонный кадмий, желтый кадмий темный, стронциановая желтая, цинковая желтая\*, гарансовый лак кармузиновый, гарансовый лак красный, индийская красная, неизменяемая зеленая. По этому списку я могу сделать лишь следующее замечание: фресковой живописи в силу ее настенного назначения, быть может, и не надо более горячих и ярких красок; по крайней мере, их надо употреблять лишь как пряности, которые прибавляют к блюду лишь в очень малом количестве для более острого вкуса.

\* В нашем распоряжении не было для испытания цинковой желтой, которая советской специальной литературой и частью литературой иностранной не рекомендуется для фресковой живописи (ср. Doerner, *Malmaterial*, стр. 293). Испытание же стронциановой желтой московского завода «Красный художник» Мосхимтреста дало положительные результаты. Ред.

## ПРИГОТОВЛЕНИЕ ШТУКАТУРКИ

**П**роверив качество песка, извести, красок, а также чистоту воды для необходимых смесей, мы приступаем к составлению штукатурки, посредством смешения песка и извести в пропорции двух частей песка на одну часть извести, из предосторожности хорошо высушив песок и имея известь, сохраняемую сухой в закрытом сосуде в виде мельчайшего порошка. Эту смесь мешают сухою до тех пор, пока однообразный цвет не покажет, что она готова. Затем, все продолжая мешать штукатурку или посредством лопатки в чане, если дело идет о малых количествах, или посредством шеста в яме на воздухе, если дело идет о количествах более значительных, медленно вливают воды, тщательно стараясь не налить слишком много. Штукатуры привыкли вводить в штукатурку больше воды, чем это необходимо для фрески, и я обращаю внимание на необходимость борьбы с этой тенденцией рабочих делать штукатурку слишком жидкой. Я повторяю: ее надо размешать густою с небольшим количеством воды, перемешивать ее долго, даже очень долго. Чем дольше ее мешать, тем более она связывает и тем приятнее она для живописи и тем меньше риска вызвать трещины, которые неизбежным образом получаются при наложении недостаточно плотных слоев.

Мало того, этим будет избегнута другая неприятность: известно, что для получения того, что древние называли «хорошей закалкой» и для обеспечения хорошей сохранности фрески, художник может писать по штукатурке, приготовленной утром, лишь в течение данного дня. И вот, я заметил, что штукатурка, размешанная небольшим количеством воды, берется медленнее, оставляя, таким образом, больше времени работе кистью; итак, само собою ясно, что фрескисты всегда будут протестовать против жидкой штукатурки.

Штукатурку можно считать готовой, когда она доведена до консистенции масла, но надо остерегаться тотчас ее употреблять: «Свежая штукатурка слишком горяча», говорит Ченнини. Хорошо бы сохранять ее в погребе, покрыв досками или брезентом, а за отсутствием погреба — в темной комнате или даже прочном ящике, защищающем ее от жары и света.

Штукатурки могут быть годными к употреблению пятнадцать или двадцать дней, а зимою и больше. Каждый раз, беря кусок ее для работы, вы будете удивляться ее твердости. Чтобы вернуть ей ее мягкость, надо ее круто размешивать, повторяем, не прибавляя воды. Чем больше она будет размешана, тем больше она будет становиться вязкой и годной для работы кистью. Краски будут ложиться легче, давая лучше моделировку.

Большая или меньшая густота (плотность) песка имеет очень важное значение для изготовления штукатурки, тем более прочной и устойчивой, чем крупнее песок, — при употребле-



нии жирной извести. Если, наоборот, употреблена гидравлическая известь или цемент, крепость состава, повидимому, усилится от мелкого песка. Для наружных работ на высоких сводах или на внутренних стенах, которые должны быть видны на расстоянии, часто выгодно брать крупный песок, чтобы придать штукатурке зернистый гранитоподобный вид, которого можно достигнуть обработкой ее лопаткою или щитком, после того как она нанесена на стену. Достаточно придать терке вращательное движение с большим или меньшим нажимом, чтобы придать штукатурке искомую зернистость.

В том случае, если зерно будет слишком выступать, надо после обработки штукатурки теркой провести по ней слегка лопаткой, чтобы несколько загладить ее.

Так как итальянские фрески выполнены по штукатуркам тонким и гладким, можно задать себе вопрос, не ошибка ли рекомендовать для некоторых работ шероховатую штукатурку.

Этот вопрос не покидал меня во время моего недавнего путешествия в Италию. Но я продолжаю рекомендовать употребление этой штукатурки, находя ее более прочной и устойчивой, конечно, при условии чтобы ею пользовались сознательно.

Эти шероховатые грунты употребляют для наружных работ, подверженных влиянию непогоды. Сделанные из хорошей гидравлической извести или даже из цемента, если стена находится на морском берегу, они наносятся с силой и очень старательно на подготовительный накрап. Никогда не следует писать по грунтам слишком влажным, которые могли бы поддаться кисти.

Для внутреннего украшения монументальных сооружений эта штукатурка на жирной извести может употребляться повсюду, где не садится пыль: на сводах и на всех частях стены прямых или изогнутых, отвес которых не вертикален; но на вертикальных плоскостях, где пыль, осаждаясь, производила бы длительное загрязнение, предпочтительно пользоваться гладкими грунтами, принимая во внимание свойство сцепления, которое сохраняет известь гашеная и уже взявшаяся<sup>1</sup>. Перед тем как настаивать на этой моей рекомендации, я выслушал мнения архитекторов, подрядчиков и опытных рабочих-штукатуров.

Для того чтобы получать грунты гладкие и большой тонкости, их надо наносить, выравнивать и заглаживать только лопаткой.

Таким образом, оба способа хороши в зависимости от их назначения, но живопись по штукатурке несколько шероховатой (пористой), наложенной с похлопыванием, представляется мне более приятной для работы, чем гладкий грунт.

Если стена, предназначенная для штукатурки, требует наложения слоя, превосходящего 3—4 сантиметра или больше,

<sup>1</sup> Пыль гораздо менее опасна для фресок под открытым небом, где ее уничтожает дождь.

можно накануне вечером применить «moucheti», о котором я говорил выше. Утром, когда «moucheti» высох, можно покрыть его заранее заготовленной штукатуркою<sup>1</sup>, позаботившись о том, чтобы для последнего слоя, примерно в 5 миллиметров, осталась штукатурка, приготовленная из очень тонко просеянного песка, которую надо наносить с наивозможным старанием и сильно прижимая ее к стене. Итак, я рекомендую употребление двух различных штукатурок, с тем чтобы для первой использовать крупнозернистый непросеянный песок, смешанный с жирной известью; он сильно поможет тому, чтобы штукатурка в совершенстве пристала к стене<sup>2</sup>.

Для последнего слоя ширина ячеек избранного сита предопределяет степень тонкости окончательной штукатурки. Нечего говорить, что, если желательна зернистая гранитоподобная поверхность, достаточно будет одного слоя с песком желаемой зернистости.

В таком случае штукатурку накладывают лопаткой или теркой. Если выбрали лопатку, лучше, в особенности, если слой должен держаться на своде, наносить штукатурку, не прижимая ее к стене, но набрасывая ее на лету, как это делают итальянские штукатуры. Операцию нанесения заканчивают теркой, растирая ею штукатурку, пока стена не будет сильно и равномерно покрыта.

Чтобы довести эту штукатурку до желательной толщины, надо установить на стене проверочные знаки из цемента или дерева, по которым линейка может скользить движением сверху вниз и справа налево, удаляя чрезмерные толщины, не затрагивая тех частей, на которых штукатурки положено недостаточно и где ее надо прибавить. Надо насколько возможно избегать смачивать штукатурку и валец, так как вода делает ее более ломкой и менее связывающей. Когда штукатурка пристала к стене, ей можно придать желательную зернистость двумя равно хорошими способами.

Способ, указанный Ченнино Ченнини, состоит в предварительной обработке штукатурки соколком, чтобы ее крепко прижать к стене, и затем в полировке лопаткой, чтобы придать ей целостный и мрамороподобный вид, которым так восхищаются в античных фресках.

Другой способ, которым я пользуюсь чаще всего, состоит в том, чтобы заканчивать нанесение грунта на стену одной только

<sup>1</sup> Этот слой штукатурки, приготовленной из более крупного песка, не должен иметь более 2 сантиметров толщины. Тем лучше, если он имеет 15 или 12 миллиметров толщины.

<sup>2</sup> Полезно напомнить, что крупнозернистый песок, смешанный с жирной известью, дает штукатурке более крепкое прилежание к стене и в то же время повышает ее твердость. Совершенно противоположен результат употребления гидравлической извести, твердость и связь частиц которой увеличиваются от применения более мелкого песка.

теркой, что сохранит за ним шероховатый вид. По приготовленной так штукатурке гораздо легче писать и моделировать. Она лучше поглощает краску. Можно заглаживать такой грунт после живописи, причем и этим способом можно получить такую же мраморную поверхность, что дает и первый способ. Говоря о живописи ниже, я подробно укажу, как за это браться.

## СПОСОБЫ УСТАНОВИТЬ, ХОРОШО ЛИ ПРИСТАЛА ШТУКАТУРКА

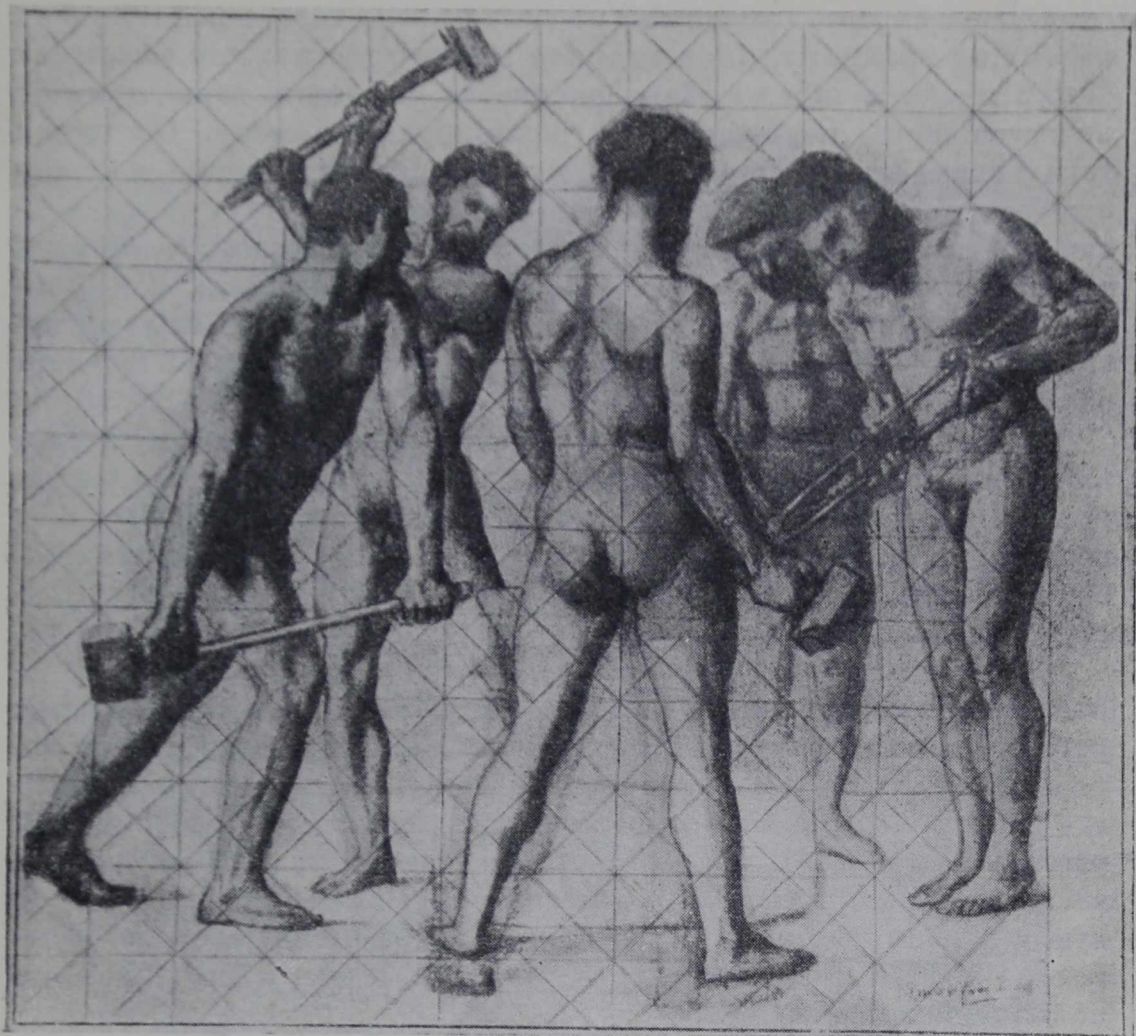
**Е**сли штукатурка будет отставать от стены, это произойдет или в самый день нанесения ее на стену, или немного времени спустя. Чтобы узнать, хорошо ли она взялась, надо слегка постучать по всем частям штукатурки. Если она издает один и тот же глухой тон, штукатурка пристала превосходно, более звонкий звук указывает на полое место, т. е. на часть, которая не пристала из-за того, что под ней заключен воздух. При наличности такого полого места его можно уничтожить в том случае, если штукатурка еще свежа, проткнув ее в двух или трех местах и прижимая ее пальцами или лопаткой таким образом, чтобы воздух вышел и не мешал бы полному прикреплению штукатурки. Если же штукатурка высохла, а полое место («карман») не превышает 20 или 25 сантиметров, можно безопасно обойти его, но если оно больше, надо без колебаний заменить кусок.

Считаю нужным добавить, что штукатурка слабая может опираться на штукатурку более крепкую: таким образом, можно нанести грунт гидравлической или жирной извести на слой цемента, но обратное было бы невозможно, — крепкое не может без серьезных неудобств быть положено на слабое.

## РАБОТЫ, ПРЕДШЕСТВУЮЩИЕ ЖИВОПИСИ

### КАРТОНЫ, ПРИПОРОХ

**П**режде чем приступить к вопросу о приготовлении красок и нанесении их на свежую штукатурку, полезно указать детали предварительной организации работы. Так как живопись должна быть сделана быстро и без поправок, работа каждого дня всегда будет окончательной. Отсюда видно, насколько правильно, что фреска должна быть продумана и почти реализована, прежде чем будет приступлено к ее выполнению. После того как художник задумал и решил свою композицию, после того как сделан эскиз, необходимо, чтобы он сделал еще ряд этюдов, нужных для хорошего и быстрого выполнения его проекта. И этим объясняется столь значительное число вполне законченных рисунков великих мастеров, которые сейчас рассеяны по му-



Пювис де Шаванн. Кузнецы (картон).

зиям Европы: этюды голов, тела, групп персонажей и драпировок, нарисованных с тщательностью и крайней четкостью, с явным намерением их возможного затем увеличения. Рисунки эти, повторения которых в фресках старых мастеров встречаются нередко, могут больше, чем слова, дать понятие о той предварительной работе, которой требует искусство фрески.

Хотя я не следуя на практике способу древних мастеров, все же хочу указать здесь на него, чтобы уточнить преимущества и предупредить о неудобствах этого способа.

Расположив с мелочной точностью в порядке свои разнообразные материалы, наряду с эскизом расцветок, с их образцами в соответствии с требованиями фрески, мастера наносили первую штукатурку с вышеупомянутым пористым слоем, на котором они и рисовали свой картон<sup>1</sup> в размер исполняемого оригинала.

<sup>1</sup> В данном случае под картоном разумеется предварительный набросок композиции в размере подлинника на первом слое штукатурки стены. *Ред.*

нала. Этот картон, сделанный на месте после того, как эскиз был разбит на квадраты, имел двойное преимущество: для масштаба фигур и для точного выбора расцветок, частично зависящих от качества света, падающего на декорируемую стену. Он давал также возможность привести к полной гармонии здание и основные декоративные линии проекта, определяя место и объем красок, света и теней. Этот картон, набросанный углем, уточнялся краской, смешанной только с водой. Краска эта была, как говорят, «синопия», или темная красная<sup>1</sup>, какая-то окись железа, которую, зная только по цвету, мы могли бы заменить красной охрой.

На этот грунт помещали своего рода одноцветную гризайль, указывающую тени и света; затем, когда картон был закончен, наносили слой грунта день за днем, в зависимости от возможностей работы, учитывая в равной мере возможности соединения отдельных кусков и хорошего выполнения; затем приступали к живописи.

Картон был чрезвычайно полезен для соединения отдельных кусков композиции, помогая установить на разных этапах работы, соответствуют ли точно выполненные части тем, которые намечал эскиз. Так как надо было работать, быстро продвигая работу, наверное, употребляли кальки, взятые с картона, или увеличения в том же масштабе, сделанные с подготовительных этюдов. Их накладывали на штукатурку, затем переводили рисунок кальки острием, твердым или слегка притупленным, которое оставляло четкую и глубокую черту, придававшую формам больше значительности.

Эти выгравированные линии мы находим во всех старых фресках, они являются доказательством того, что тогда употреблялись кальки или увеличения в размер окончательного выполнения.

Начиная с конца XIV или начала XV века применение переносного картона на бумаге или кальке как будто мало-помалу вытесняет картон, сделанный по нижнему слою штукатурки, и это не без выгоды для дела.

Картон, сделанный на штукатурке по старинной традиции, вызывает вынужденную приостановку работы на несколько дней, до нанесения грунтов на последний слой. Отсюда — первый момент порочности этого способа, возможность плохого пристаивания; этот недостаток еще усугубляется размывом в воде этих грунтов — угля, красной охры и прочих материалов, употребляемых для рисунка всего ансамбля. Таким путем погибло много фресок, обнаружив картон, изготовленный на подготовительном нижнем штукатурном слое.

Разумеется, необходимо признать преимущество способа

<sup>1</sup> Синопия, или темная красная, из разряда окисей железа, неизвестна сейчас, но мы можем заменить ее красной охрой.



Пювис де Шаванн. Кузнецы (фреска).

художников Возрождения, введших переносный, подвижной картон.

Этот картон, исполненный по собранным этюдам, кладется на стену, на место, которое должна занимать фреска, так же, впрочем, как это было с картоном старинных мастеров. Так же как и их картон, он позволяет узнать, точен ли масштаб фигур и гармонирует ли направление больших линий композиции с характером и пропорциями памятника, который надлежит украсить.

После того как этот картон исправлен (если в этом есть надобность) и после того как все его линии совершенно установлены, картон снова прикрепляют к стене, чтобы начертать значительное число меток, точек проверки, которые должны оставаться видимыми до полного окончания фрески. Они облегчат точное установление мест соединения отдельных кусков росписи, каждый раз как нужно будет припорошивать новые куски картона рядом с частями работы, уже законченными.

Эти метки для проверки необходимы, чтобы избежать смещения припорохов при многочисленных переводах рисунка. Не имея, как древние, целиком нарисованного на грунте картона, можно было бы в итоге ошибок, быть может, небольших, но последовательно накапливающихся, притти к довольно досадным результатам и быть вынужденным начать все сначала и сбить штукатурку. Поэтому хорошо, независимо от меток проверки, ежедневно или, по крайней мере, несколько раз за время работы проверять весь припорох, особенно, если расписывают изогнутые поверхности.

Приняв эти предосторожности, приступают к переводу кальки так же, как и в другом (старом) методе. Но, чтобы ускорить работу, если не добиваться во что бы то ни стало гравированной черты, можно сделать перевод кальки припорохом с помощью мешочка, содержащего в порошке красную краску, если хотят, чтобы перевод был крепок, или зеленую землю, если предпочитают перевод более тонкий. Эта деталь имеет свое значение, так как сильный отпечаток линии на штукатурке просвечивает через светлые тона, несмотря даже на многочисленные слои красок, которые могут быть последовательно на него положены. При этом способе припороха теряется черта, выгравированная в штукатурке, о чем приходится сожалеть, но зато выигрывается время для живописи, а это много значит. Старый способ был бы неприменим для украшения сводов, как, например, свода полукружия в Пти-Палэ, но, разумеется, старые фрескисты в подобных случаях пользовались другими средствами, традиция которых для нас утеряна.

Резюмируя, можно сказать, что оба способа хороши. Каждый из них имеет свои преимущества и свои недостатки. Художник выберет тот или другой способ, в зависимости от существа выполняемой работы, приняв все же все предосторожности, ко-

торых требует это быстрое ремесло фрески, способ работы, повторяем, «начисто», без исправлений.

Вспоминаю здесь о многочисленных поисках, о постоянном изучении и разнообразных опытах, которые делал Пювис де Шаванн, когда ему нужно было украсить росписью монументальное сооружение: внимательное рассмотрение тона камня в свете и цвете, показ картона в размер окончательного выполнения на самом месте росписи, пробы тонов для панно и для бордюра и т. п. Я хотел бы дать понять, какие предосторожности, какие всякого рода меры должен будет принять художник-декоратор, желающий применить фреску. Нет сомнения, что изготовление даже суммарно расцвеченного рисунка даст ему больше уверенности и непринужденности, чтобы вполне свободно закончить свою работу.

## ЖИВОПИСЬ КРАСКАМИ НА ВОДЕ ПО СВЕЖЕЙ ШТУКАТУРКЕ

### ПРИГОТОВЛЕНИЕ ТОНОВ

**П**осле того как рисунок переведен на штукатурку, надо писать красками, которые приготовлены сообразно данным цветного эскиза. Начинают с того, что собирают в одно место все предметы и инструменты, необходимые для работы, и проверяют способы быстрого и удобного приготовления тонов, которые предстоит применять. Итак, необходимо приобрести порядочное количество стаканов или, еще лучше, чашек из белого фаянса с широким отверстием, в которых можно будет легко растворить краски с водой и которые легко промывать. Для большей устойчивости их дно должно быть широким и тяжелым. Что касается кистей, то, чтобы класть краску, хороши всевозможные формы и размеры: кисти плоские, круглые, веером, хорьковые. Кисти из телячьего волоса превосходны и особенно рекомендуются для более тонкой живописи, ввиду их большой мягкости и способности удерживать большое количество жидкой краски, — одно из наиболее ценных качеств для живописи фресковым способом. Но, повторяю, все кисти превосходны, за исключением слишком жестких и тех, которые могли бы поцарапать штукатурку.

Дело художника — подобрать себе свои приспособления. Прибавляю все же, что штукатурка особенно мягка в течение первых часов работы и что в это время особенно нужны мягкие, даже очень мягкие кисти.

А теперь, вот самый точный и самый простой способ довести до хорошего конца приготовление тонов — тонкая операция, от которой зависит все очарование, колорит фрески<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Я уже указывал выше выбор красок, составляющих палитру фрескиста; в конце книги я укажу и другие краски, которые авторитетные химики приводят как очень устойчивые к извести.



Поместив перед собой живописный эскиз и тщательно определив выбор и число различных необходимых тонов, их составляют каждый в отдельности, взвешивая отдельные краски, входящие в каждый тон, с помощью достаточно чувствительных весов с гирьками, наименьшие из которых были бы, скажем, в дециграмм. Надо тщательно записать в тетрадку для заметок название красок, их вес и количество воды, необходимой, чтобы их растворить. Вода измеряется при помощи градуированного стакана. Эта процедура требует тонкости и тщательности, это необходимо для хорошего использования красок, которые должны быть в надлежащей степени жидкими; слишком жидкие, они потеряли бы силу, недостаточно жидкие, они давали бы вредные нагрузки краски. Одним словом, необходимо, чтобы они были достаточно жидкими для того, чтобы кисть, нагруженная краской, теряла бы одну или две капли жидкости, когда ее приподнимают.

Прежде чем класть тона, надо убедиться в том, что они достаточно распустились, так как некоторые краски растворяются с трудом. Не зная этой особенности во времена моих первых опытов, я с удивлением констатировал, насколько употребляемые тона были ярче к концу дня, чем к моменту, когда я начинал работать.

Свежий тон теряет в своей силе высыхая, но тона легко испытать, высушивая их искусственно. Для того чтобы не тратить времени на предварительную работу, поблизости ставят зажженную спиртовую лампу, кладут испытуемый тон на непечатанную газетную бумагу (или на любую иную пористую бумагу, но газетная бумага превосходна) и сушат его на лампе. Если тон слишком слаб или слишком силен, прибавляют необходимое количество извести, красок или воды, достаточное для хорошего состава, что требует времени, крайнего старания и напряженного внимания, но важность этого неизбежно выявится. Если по каким-либо соображениям не было времени старательно взвесить тона и попробовать их, высушивая затем на лампе, можно использовать другой способ, еще более скорый и почти столь же доказательный: смешивают с известью краски в порошке, составляющие тона, и кладут их в коробочки, тщательно закрытые; их нужно долго трясти, чтобы хорошенько смешать. Это процедура довольно долгая, но необходимая, так как тона, недостаточно смешанные, дали бы ложные показатели. Открыв коробочки, найдем тона такими, какими они будут после совершенного высыхания фрески. Оба метода взаимно проверяют друг друга, но, если времени хватает только на один из них, лучше пользоваться первым, еще более точным.

Добавлять ли, что можно приготовить все количество нужных для всего времени работы тонов, храня их в порошке, как я только что указал? В этом последнем случае каждое утро берут все, что нужно для дневной работы, прибавляя необходимое ко-

личество воды. Приготовленные тона кладутся в закрытые коробочки, защищающие их от пыли.

Высыхание фрески происходит далеко не единообразно. Светлые тона, содержащие много извести, высыхают первыми, а темные, которые содержат ее меньше или очень мало, последними доходят до своей настоящей силы. Можно заметить, что некоторые краски берут больше времени на то, чтобы получить свою окончательную силу, таковы, например, жженая умбра, а также жженая terra di Сиена, которая из всех красок теряет меньше всего своей силы. После того как изучено приготовление тонов и усвоена степень их ослабления, после окончательного высыхания фрески, обнаружится, что на стенах, недавно построенных, на которые нанесены слои в 2 или 3 сантиметра, надо ждать несколько месяцев, а в местах влажных и лишенных воздуха — целый год, прежде чем тона примут свой окончательный вид. На сухих стенах и со слоями менее толстыми высыхание идет скорее, но все же требует три или четыре недели. На камне, где грунт может иметь лишь 10 или 5 миллиметров, оно проходит еще более быстро. Совершенно очевидно, что время года, влажность воздуха, качество извести являются элементами, которые могут видоизменять эти данные. Во время большой жары предпочтительно не писать фресковым способом, так как штукатурка и живопись сохнут слишком скоро. Напротив, погода мягкая и влажная превосходна.

## ЖИВОПИСЬ

После этого художнику остается писать фреску. Я не буду пытаться здесь учить его, как это делает простодушный Ченнино Ченнини, «способу готовить тон тела мужчины или женщины, манере окрашивать бороду или волосы в рыжий цвет, писать горы, деревья и т. п.».

Современное искусство требует свободы выполнения, и ремесло фрескиста, требуя жесткого метода и совершенного выполнения, предоставляет художнику выбрать, согласовать и расположить тона соответственно его собственной концепции и индивидуальной технике<sup>1</sup>.

Перед тем как начать писать, полезно убедиться в том, что штукатурка хорошо взялась; недостаточно сухая, она могла бы растворяться при наложении красок и ослабила бы краску, смешавшуюся с известью. Затем помещают уже приготовленные тона в ряд маленьких сосудов, расположенных на доске или какой-либо подставке так, чтобы они были под рукой. Возле себя держат ведро с совсем чистой водой, которую надо часто менять,

<sup>1</sup> Эти способы выполнения гораздо многочисленнее и разнообразнее, чем можно было бы предположить, и я ныне привожу некоторые из них, также как и их различное применение.

чтобы при каждой перемене тона промывать кисти, которыми пользуются. Было бы еще практичнее иметь отдельную кисть для каждого тона, но есть излюбленные кисти, и поэтому я рекомендую эти предосторожности: не следует забывать, что если не выжимать кистей пальцами или не вытирать их старательно тряпкой, чтобы извлечь из них воду всякий раз, как их моют, то этим ослабляется тон, который мало-помалу может извратиться. Эти подробности, которые могут показаться наивными, имеют немаловажное значение для того, чтобы хорошо удалась фреска.

Сосуды, содержащие краски, надо всегда ставить в неизменном последовательном порядке, с тем чтобы знак или условный номер показывали их соответствующее качество. Дают, например, для тонов тела красную метку, помещая светлый тон слева с номером 1, затем полутон и тень справа с номерами 2 и 3; для желтой драпировки ставят желтую метку с таким же рядом номеров, как и для тонов тела, и таким же образом последовательно для всех тонов. Этим можно избежать, кроме прочих неудобств, небольших ошибок, которые могут происходить от недостатка света, вызываемого лесами, вследствие чего не всегда можно отличить светлый тон от темного<sup>1</sup>.

С помощью мягкой кисти устанавливают рисунок цветной чертой, очень жидкой. Проводят тeneвым тоном по всем частям, которые он должен занимать; не надо бояться пройти им несколько раз, но проходить надо всегда легко, следя за штукатуркой, которую не надо растворять; затем кладут света с теми же предосторожностями и проходят полутонами, чтобы связать тени со светами. Если штукатурка слишком мягка, чтобы можно было пройти несколько раз заготовленными тонами, выжидают этого до тех пор, пока не будет сделан весь набросок. Затем вторично проходят тона один или несколько раз, следуя степени их жидкости и их соответственным качествам, так как одни краски кроют очень легко, а другие дают интенсивный тон лишь после нескольких наложений. Следует также иметь в виду, что тонкий слой краски очень сильно зависит от цвета штукатурки, которую он покрывает.

В живописи фресковым способом особенно не следует проходить кистью, нагруженной тоном света по частям, предназначенным для тени, и наоборот. Кажется, будто этому можно помочь, но штукатурка, высыхая, дает двойственное впечатление от двух тонов, положенных один на другой. Если во-время заметить допущенную ошибку, можно попытаться исправить ее, смыв штукатурку большим количеством воды при помощи большой очень мягкой кисти, но уже через четверть часа исправлять слишком поздно, так как тон уже соединится со штукатуркой.

<sup>1</sup> Мне неоднократно случалось в тех случаях, когда я пренебрегал этой предосторожностью, писать тоном для света, принимая его за тон тени.

Можно еще попробовать средство, которое я часто применял: осторожно скребют штукатурку краем лопатки, до того как пропадает записанная поверхность, затем слегка трут плоскостью этой же самой лопатки, чтобы придать ей первоначальный вид. Необходима известная ловкость, чтобы это вышло, и зернистость штукатурки постоянно теряет при этом часть своей красоты. Как только тона проложены достаточно, чтобы выявить всю их силу, их моделируют сухой или лишь слегка смоченною кистью одним из тонов, уже употребленных.

Терпеливо выжиданный благоприятный момент дает радостную возможность получить произведение загадочное и «погруженное», насколько этого только возможно желать. Наступает момент, — его может подсказать одна только практика нашего ремесла, — он длится час или два, «момент несравненной радости», как говорит Ченнино Ченнини, когда каждый мазок как бы сам входит в стену, моделируясь сам собой, без малейшего усилия художника.

Этот увлекательный час зависит от более или менее быстрого высыхания штукатурки, качества стены, к которой она прикреплена, влажности воздуха, качества извести и старательности, с которой были приготовлены слои грунта. Это вопрос чувства меры — очень тонкого и приобретаемого лишь опытом.

Я замечу здесь, что тон наброска (подмалевка), легко проложенного один раз, дает прозрачный цвет, в котором тон штукатурки может играть роль момента и ослабляющего и повышающего окончательный тон.

Мне случалось моделировать некоторые куски одним и тем же тоном: в первый раз я проходил им совсем легко, чтобы дать света, второй раз я проходил им полутона, и, наконец, я получал тени тоном, пройденным несколько раз во всю силу. Зная в совершенстве этот способ, можно достичь редкой нежности.

Если использовать эту манеру моделировать, можно заметить, как надо варьировать для каждой краски число последовательных наложений, чтобы достичь наибольшей ее интенсивности. Желтыми и красными охрами максимума можно достичь чаще всего вторым слоем, но кобальтами его можно получить лишь пятым или шестым слоем. Художнику надо будет изучить каждую краску, если он хочет уверенно пользоваться этим способом. Если перейти границу, тон слабеет и становится тяжелым. Можно также взять за общий тон тон штукатурки и давать особый тон лишь теням. Этот прием был с успехом применен г. Анри Маре в Нижних Пиренеях для росписи Эриума Ареса. Если желательно сделать несколько разнообразнее света, то нет ничего легче, как достичь этого, дав им легкую лессировочную окраску, которая несколько не умаляет излучаемости и красного тона чистой извести.

Надо проверить, все ли части штукатурки покрыты полностью, в особенности те, которые идут по границам форм — так

называемые «переходы» (пассажи). Надо иметь в виду эту предосторожность, так как штукатурка бледнеет, высыхая, и придает этим непокрытым переходам более жесткий и менее погруженный вид, чем у остальной части фрески.

Затем старательно проходят заново те краски, которые кроют с трудом, каковы кобальт и зеленая земля. Такими последовательными наложениями слоев кобальт перегружается не так легко; напротив, они выявляют всю его силу, придают ему целостный вид без пятен<sup>1</sup>.

Так же обстоит с зеленой землей, но с ней надо еще больше предосторожностей, так как эта краска, если ее не применять в очень жидком виде, легко перегружается и становится тяжелой. Краски из группы окислов железа кроют очень легко, и если за превосходной желтой охрой надо следить внимательно, то это потому, что она покрыла бы слишком сильно, если ее не положить очень жидкой. Напомню по этому поводу прекрасный совет Ченнино Ченнини: всегда избегать перегрузок краски, которые тяжелят тон и в смене замерзания и оттаивания могут ослабнуть в отношении прочности. Если очень жидкая краска была проложена очень легко, по ней можно позднее пройти ею же не раз и не два, не лишая ее красивого вида чистого материала. Она потеряет его, и его ничем нельзя будет вернуть, если она с самого подмалевка была положена слишком густо.

Другая тонкая процедура — это когда к концу дня остается лишь сделать последние поправки и когда хочется светлым или темным подчеркнуть некоторые тона композиции. Меня давно уже удивляло, насколько эти подчеркивающие штрихи, как светлые, так и темные, но в особенности темные, усиливаются, высыхая, в то время как, только что положенные, они ни в чем не нарушали гармонии целого.

После того как я был вынужден сбивать и снова начинать большое число испорченных кусков, я понял, наконец, что к концу дня, когда кладутся последние мазки, штукатурка уже более суха и не проникается краской полностью, а это уменьшает осветление тонов при высыхании, и таким образом эти штрихи приобретают силу, нарушающую гармонию. Итак, надо быть особенно осторожным в этой работе последнего часа. Надо употреблять краски очень жидкие, класть их очень деликатно, по-

<sup>1</sup> Кобальт и ультрамарин — краски, которые трудно применять во фреске. Старые мастера иногда рекомендовали класть их с помощью яичной темперы. Я не вижу в этом необходимости. Я получал устойчивые и мощные синие, кладя их прямо на свежую штукатурку, уже немного взявшуюся\*.

\* Здесь автор явно допускает неточность, забывая, что синие краски древних не были похожи ни на наш кобальт, открытый в 1804 г., ни на современный ультрамарин Гимэ, открытый в 1827 г. Синие краски древних могли быть: 1) медного происхождения — основная углемедная соль, 2) кобальтового происхождения — смальта (с половины XVI столетия) и 3) растительные — индиго и др. Натуральный ультрамарин (ляпис-лазурь), ввиду своей большой ценности, едва ли мог применяться в стенописи. *Ред.*

стоянно памятуя, что эти окончательные поправки могут получать больше относительной силы после высыхания.

Вопреки советам и традициям старых мастеров, которые рекомендовали известковые белила Сан-Джиованни для того, чтобы осветлять краски, я в течение долгого времени пытался заменить их гашеной известью, находясь под влиянием предрассудков о фреске, якобы неустойчивой в условиях нашего климата, и под впечатлением почти полного исчезновения росписей Моттеца в Сен-Жермэн л'Оксерруа. Но все трудности употребления гашеной извести, о которых я уже говорил, изменили это мое решение, и сегодня я, пожалуй, скорее стал бы защищать употребление белил Сан-Джиованни.

Тем не менее гашеная известь, примененная мною в качестве белой краски, как материал вполне меня удовлетворила, как в моих фресковых росписях в церкви в Больбеке, так и в росписях в Пти-Палэ. Но за время моих работ я должен был убедиться в том, что те многочисленные меры предосторожности, быть может, чрезмерные, которые мне приходилось принимать, вносили в исполнение еще одну большую трудность: светлые тона, содержащие больше извести, чем тона темные, в которых ее мало или вовсе нет, имеют тенденцию светлеть во время исполнения работы и, таким образом, моментально нарушают уравновешенность общей гармонии. Вот как описывается у Ченнино Ченнини приготовление известковых белил или углекислой извести:

«Возьми гашеной извести очень белой; когда она превратилась в порошок, помести ее в лоханку на восемь дней, наливая в нее каждый день чистой воды и взбалтывая известь, смешанную с водой, чтобы удалить из нее все жирные вещества. Затем сделай из нее небольшие хлебцы и положи их на солнце на крышу. Чем старше будут эти хлебцы, тем лучше будут белила.

Если ты хочешь приготовить белила скоро и хорошо, размели их, когда они высохнут, на камне с водою, сделай снова «хлебцы» и снова высуши; и так поступай два раза. И после ты увидишь, какие это будут превосходные белила. Эти белила растираются с водой и требуют того, чтобы их хорошо растирали. Никогда они не требуют никакой температуры».

Считаю нужным привести здесь способы фресковой живописи, указанные Ченнино Ченнини в его «Трактате о живописи»; цитирую дословно: «Набросай мало-помалу подмалевок кистью, едва нагруженной краской, которую во Флоренции называют вердаккио<sup>1</sup>, а в Сиене — баццео. Если ты сделал лицо и оно покажется тебе несоразмерным или не соответствующим тому, чего ты хочешь, возьми твою большую щетинную кисть, обмокни ее в воду, потри грунт, — ты сможешь стереть и исправить непра-

<sup>1</sup> Эта краска, не известная в наши дни, должно быть, была неяркой, темнокрасной (бурая окись железа) \*.

\* Русский переводчик трактата Ченнини переводит ее словом «зеленоватая». Ред.

вильное. Затем возьми в другом сосуде немного зеленой земли, очень жидкой, и твоею кистью из мягкой щетины, держа ее между большим и средним пальцами правой руки, начинай затыкать под подбородком и во всех частях, которые должны быть наиболее темными, пройдя и проходя повторно по губам в выемке рта, под носом сбоку, под ресницами, быть может, по одной стороне носа, немножко возле конца глаз и возле ушей, и так с чувством проработай лицо и руки там, где должна быть телесная краска. Затем острой беличьей кистью установи точно каждый контур: нос, глаза, губы и уши, тем же самым вердаккио.

«В нынешние времена есть мастера, которые при этом состоянии лица берут известковые белила, разбавленные водой, и устанавливают выпуклости и рельеф лица согласно задуманному порядку, затем, положив немножко красного на губах, на скулах и щеках, проходят все небольшим количеством светлой акварели, т. е. жидкой телесной краски, и лицо расцветчено; они еще несколько выделяют рельефы небольшим количеством белого. Эта манера неплоха. Другие, напротив, сперва покрывают лицо локальным телесным цветом и затем уже моделируют небольшим количеством вердаккио и телесной краски, ретушируя белым и этим все кончая. Это приемы людей мало знающих. Поверь мне, что то, что я расскажу тебе об искусстве расцветки — манера подлинная, тем более, что Джотто, наш учитель, считал ее хорошей для себя.

«Прежде всего возьми сосуд. Положи в него чуть-чуть известковых белил и светлой чинабрезе<sup>1</sup> (поровну того и другого с чистой водою), сделай смесь жидкой и твоею кистью из мягкой щетины, которую ты правильно должен держать пальцами, как выше сказано, пройди этой розовой краской по лицу, которое ты набросал зеленой землей, по губам и скулам лиц... ступишь скулы с тем, что находится вокруг.

«Возьми три сосуда и распредели в них три разных телесных краски, т. е. самую темную, наполовину более светлую, чем твоя розовая краска, а две остальные еще на несколько ступеней светлее. Итак, возьми сосуд с самою светлою краской и очень мягкой щетинной кистью возьми эту телесную краску, выжми кисть пальцами и выскивай все рельефы твоего лица. Затем возьми сосуд со средней краской и выскивай ею все средние места, как рук, так и ног и туловища, если ты делаешь фигуру обнаженную. Возьми затем сосуд с третьей телесной краской и проходи ею до краев теней, останавливаясь там, где смесь лишила бы зеленую землю ее силы, и таким образом проходи несколько раз, сливая один цвет с другим, пока тон не будет хорошо покрыт и насколько тебе это позволит природа твоего предмета. Опасайся, если ты хочешь, чтобы работа твоя блистала свежее-

<sup>1</sup> По Ченнино Ченнини, чинабрезе — розовая составная краска из 2 частей синопии (красная окись железа) и 1 части известковых белил. Ред.

стью, допускать кисти своей проходить по разным видам телесной краски за положенные ей пределы, кроме тех лишь случаев, когда ты их нежно и искусно соединяешь...

«Когда ты проложил эти телесные тона, составь еще один цвет еще светлее, почти белый, и пройди им по ресницам (векам), горбинке носа, выпуклости подбородка и ушной раковине. Сухую беличьей кистью и чистыми белилами сделай белок глаз, конец носа и немного край рта. Эти выпуклости сделай деликатно. Возьми немножко черного из другого сосуда, той же самой кистью, обрисуй контур глаз ниже освещенной части, обрисуй форму ноздрей, носа и ушного отверстия. Возьми из другого сосуда немножко темной синопии, обведи низ глаз, контур носа, веки, рот и тень нижней части верхней губы, которая должна быть несколько темнее нижней губы. Перед тем как обрисовать эти контуры, возьми ту же самую кисть и вердаккио, чтобы оттушевать волосы. Той же кистью и белилами сделай света на волосах, затем акварелью светлой охры лессируй кистью волосы в целом, как это ты делал с телесными частями. С той же кистью с темной охрой обратись к конечностям; затем совсем маленькой острой беличьей кистью светлой охрой и известковыми белилами придай рельеф волосам. Наконец, сделай контур и концы волос темной синопией, как это ты делал с лицом. И этого тебе будет достаточно для изображения молодого лица».

Приемы, которые указывает Ченнино Ченнини, замечательны применением лессировок; я часто пробовал их применять, но я заметил, что они утяжеляют тона, ослабляя их блеск. Итак, резюмируя, я должен сказать, что с каждым днем все больше убеждаюсь в том, что, чем больше перегружать фреску разными тонами, тем больше эта живопись теряет в своей красоте и в своем великом настенном качестве; хотя бы это были лессировки или более густые тона, положенные для того, чтобы затем снова быть покрытыми лессировками.

Должен, впрочем, добавить, что, осмотрев много старинных фресок, я никоим образом не убежден, что эти лессировки всегда применялись старыми мастерами; еще меньше я верю в то, что они клали несколько слоев лессировок последовательно один на другом. Тем не менее, чрезвычайно затруднительно иметь в этом вопросе бесспорное мнение.

Тон, положенный на штукатурку без всякой переписи другим тоном, хранящий, таким образом, всю свою чистоту, как мне кажется, дает наиболее предпочтительный результат.

Если хотят придать фреске мрамороподобный вид, надо выждать полного окончания живописи для того, чтобы применить лопатку прямо по штукатурке. Последовательно по всем частям фрески, сделанным за день, проводят ею сверху вниз и справа налево, крепко нажимая лопатку. Полученная таким образом материальная поверхность абсолютно цельна и гладка. Если написанные части очень деликатны и тонки, надо поло-





Симоне Мартини (?). Деталь фрески

жить между стеной и лопаткой кусок белой бумаги, достаточно прочной; предосторожность, быть может, бесполезная: лишь крайне редко случается снять частицы краски, так как живопись уже прочно соединилась с штукатуркой. Можно заменить лопатку цилиндром стеклянным или из полированного металла, чтобы этой работе придать больше равномерности<sup>1</sup>.

Тогда штукатурку можно мыть, как белье, все же памятуя, что известь даже в состоянии штукатурки сохраняет некоторый элемент каустичности — чрезвычайно предосудительное качество, если вода, которою моют, не вполне свободна от нечистот; сочетаясь с известью, они пачкают фреску и с течением времени лишь с большим трудом отделимы от нее. Это достаточное основание для того, чтобы не доверять этой промывке неопытным рукам.

Законченное выполнение фресковым способом допускает бесконечное разнообразие средств: таким образом, один и тот же тон более или менее жидкий, положенный на штукатурку легко или нет, щетинной щеткой или мягкой кистью, в большей или меньшей степени нагруженной краской, дает тона весьма различных валеров. Я уже отмечал, что можно моделировать

<sup>1</sup> В Тоскане также полировали фрески, но не лопаткой, а при помощи бутылки\*.

\* В отношении полированной поверхности помпейских фресок ср. Шмид, Энкаустика и фреска. Об этом же в древнеиндийских фресках Аджанты и Сигирии см. Smith, A history of fine art in India and Ceylon. (См. ст. Тихомирова, журн. «Искусство» № 4 за 1934 г.)



в Санта-Мария Новелла.

также одним тоном и достигать результатов замечательной тонкости. Несомненно, что каждый художник, делая фреску, создаст сам свои собственные средства, приемы, сообразно с своими возможностями и что импрессионизм, который на первый взгляд, казалось бы, не подходит к фреске, напротив, далеко ей не неблагоприятен. Я пробовал это и видел, как это не без успеха пробовали и другие — на примере одного моего ученика в Школе изящных искусств.

Чтобы разложить тона, вокруг каждого мазка оставляют легкое «клуазоннэ» (как бы перегородку)<sup>1</sup> из чистой штукатурки, которая, высыхая, дает фреске как бы вид мозаики. Несомненно также, что в исполнении больших пейзажей с простыми линиями и в особенности для украшений из цветов и орнаментов живописец сам, если он достаточно вооружен подготовительным материалом и подкреплён точным эскизом, сможет обойтись без шаблона и сможет писать с полной свободой по стене, установив, однако, предварительно точки проверки.

Разнообразие, вносимое этим способом в изменяющееся повторение одного установленного мотива, придает работе больше красоты. Именно так греки расписывали свои вазы.

Также не бесполезно знать, что тона, содержащие известь, нехороши, вернее, менее хороши на следующий день после их приготовления; они еще прочны, но менее прочны, чем накануне.

<sup>1</sup> Cloisonné — старинный способ перегородчатой эмали, где каждый тон отделен один от другого металлической перегородкой.

не; работать ими труднее, они моделируются плохо, а с другой стороны, могут вызвать некоторые неожиданности. Поэтому во всех отношениях лучше, как я уже говорил выше, заблаговременно заготавливать в порошке те краски, которые нужны, с теми мелочными предосторожностями, которые я уже указывал.

Важно также знать, что если в дни сильной жары надо покрыть большой кусок приготовленной штукатурки, несколько уже высохшей, его можно освежить, сильно смочив водою, чтобы усилить сцепление краски. Но этот паллиатив, кажущийся столь простым, надо применять лишь в редких случаях, так как вода, вызывая известь к поверхности штукатурки, предопределяет этим ослабление тонов при высыхании. Таким образом, когда жарко, надо как можно скорее покрыть жидкими красками штукатурку на стене, чтобы задержать ее затвердение, сохранив ее свежесть.

Еще несколько замечаний об устойчивости употребляемых красок, а также о разных сортах извести и штукатурки.

Краски, имеющие в основе окислы железа: желтая охра, красная охра, охра Рю, красная коричневая, жженая terra di Siena, умбра натуральная и жженая прочны, одинаковы как на жирной извести, так и на гидравлической. Я не убежден в этом в той же степени относительно устойчивости зеленой земли или ультрамарина Гимэ, положенных на гидравлической извести. Я употреблял тейльскую известь без каких-либо осложнений при различных обстоятельствах, пользуясь при жирной извести все одними и теми же красками; между прочим, так выполнено декоративное панно, предназначенное для одного из дворов отдыха Коллежа в Руане. Вот уже пятнадцать лет, как это панно, расположенное прямо на юг, следовательно предоставленное солнцу и дождю (а ведь известно, что за дожди бывают в Руане), служит мишенью для детей, которые изрешетили его мячами и камешками, не сделав, однако, на нем ни царапины, лишь несколько запачкав его. От времени до времени садовник уделяет ему струю воды, и это возвращает ему снова его первоначальную свежесть. Эта фреска помещена в небольшом уступе примерно в 20 сантиметров глубины; это защищает вверху большую часть красного фона от дождя и солнца, которое из-за окружающих крыш ударяет на фреску лишь под углом в 45°. Защищенная часть не подвержена ни солнечным лучам, ни дождю (который никогда не доходит до горизонтального направления), она осталась в тоне такую же, как и части, подверженные солнцу и непогоде. Штукатурка, употребленная для этой работы, была приготовлена из гидравлической извести (тейльской извести) и из песка Сены, а краски, как обычно бывает в этом роде фресок, были следующими: охра желтая, охра Рю, охра красная, жженая умбра и зеленая земля, смешанные с жирной известью. Ничто не изменилось: зеленая земля не больше лютого из остальных тонов.

Что касается фресок, которые я сделал в Руане по всему фасаду Биржи труда<sup>1</sup>, грунт был составлен из песка Сены и извести из Турнэ (Бельгия), извести весьма гидравлической.

Эта штукатурка сохла очень быстро, по ней нельзя было работать больше трех часов, после чего она переставала впитывать. Теперь, через двенадцать лет после того, как эта работа выполнена, все части, написанные красками, имеющими в основе окислы железа, полностью сохранили свою живость, в то время как зеленая земля и синий ультрамарин Гимэ, разумеется, побледнели, так же как и тона, с которыми они были смешаны.

Не думаю, что ослабление этих красок надо приписать извести из Турнэ, скорее я обвинил бы в этом зеленую землю, ни качество, ни происхождение которой мне не были известны, но я должен признаться, что я тогда заранее мешал мои тона с жирной известью, пользуясь ими три, четыре или пять дней подряд, не зная или плохо зная, что эта известь, смешанная с тонами, свертывается через несколько часов после смешения; как энергично ее ни перемешивать, вся ее живость уже исчезает. И уже после этой неудачи я всегда остерегаюсь сохранять тона, приготовленные накануне.

Другой опыт сделан в моем саду четырнадцать или пятнадцать лет тому назад: большая голова женщины, выделяющаяся на фоне из зеленой земли.

Штукатурка, составленная из речного песка и цемента, была расписана зеленой землей и примешанными к этому цементу красками, имеющими в основе окислы железа. Эта фреска не вредима и так же свежа, как только что после ее выполнения.

Девять лет тому назад я отделал в Больбеке (департамент Нижней Сены) небольшую церковь в де Фонтэне, расписав ее фреской от основания до свода включительно декоративной росписью, очень существенной для занимающего нас предмета, так как она охватывает примерно 1500 кв. метров фресковой живописи. Она состоит из росписи основания, пилонов и свода, покрытого каменным сооружением, швы кладки которого образовывали в штукатурке углубленный узор, и из растительного орнамента, связывающего большие панно, predeterminedенные архитектурными формами и изображающие различные праздники католической церкви. Изображения святых дополняют эту декоративную роспись, вид которой сегодня буквально тот же, что и в момент ее открытия. Ее штукатурка приготовлена из песка Сены и жирной извести из окрестностей Диеппа. К счастью, синяя Гимэ была едва использована, так как и то неболь-

<sup>1</sup> Необходимо, если исполняют фрески под открытым небом, ни на минуту не оставлять штукатурки на солнце. Ее надо защитить брезентом или легкими холстами; действие солнца, ускоряя высыхание штукатурки, сделало бы ее негодной к восприятию живописи, а также помешало бы прочности фрески.

шее ее количество, которое было употреблено, так сказать, исчезло, а тона зеленой земли, на мой взгляд, несколько ослабли, но, быть может, кроме меня никто этого не замечает. Впрочем, эта зеленая земля была марки, которой я доверяю лишь весьма относительно, и в то время я еще не знал опасности применять тона, смешанные заранее.

В Брюсселе я имел возможность выполнить значительную работу в частном отеле, пользуясь местными песком и штукатуркой.

Наконец, что касается моей декоративной фресковой росписи в Пти-Палэ, к выполнению которой, я, естественно, приложил все свои силы и готовился особенно методически и тщательно, то для нее я пользовался известью из Шампиньи (департамент Сены и Марны); она была так хорошо просеяна, что я мог ею пользоваться в таком виде, как она была мне доставлена; я ни разу не нашел в ней ни одного негашеного кусочка, который мог бы испортить штукатурку вздутиями. Что касается синего, я взял кобальт; зеленая же земля, которой я много употреблял, была самого высшего качества, и марка ее давала полную гарантию. Она не изменилась и не изменится.

Для того чтобы мешать краски, я брал жирную известь, а не известковые белила, но я убежден, что я избавился бы от многих вышеупомянутых неприятностей и трудностей, если бы пользовался белилами, столь дорогими старику Ченнино Ченнини.

Краски, которыми я пользовался в росписи в Пти-Палэ, следующие: желтая охра, охра Рю, красная Пуццолли, красная охра, красная-коричневая, жженая terra di Сиена, натуральная умбра, жженая умбра, зеленая земля, изумрудная зелень и кобальт. Тона приготавливались каждое утро на весь день, и ванночки для них тщательно промывались по вечерам. Эти тона были развешаны заблаговременно, — предосторожность, необходимая для каждой серьезной работы, — я уже упоминал об экономии времени и той относительной уверенности, которую она дает художнику.

Я мог бы привести еще большое число моих опытов фрески, но предпочитаю ограничиться только теми, которые представляют некоторые технические особенности; из них обучающийся фреске может извлечь себе выгоду. Он увидит из этого легкого обзора моих различных опытов, что он может пробовать применить, чего он должен избегать. Он не отбросит те краски, которые дважды, и по моей вине, меня сперва привели в отчаяние: зеленую землю и синюю Гимэ; первая — прекрасная краска, если только она очень хорошего качества. Что касается синей Гимэ, осужденной Моттецом, я ее употребляю постоянно, но не без некоторого недоверия. То, что делает применение ее желательным, это ее очень большая сила, которой никогда не может достичь ни один кобальт.

Я думаю, что фреску можно писать и по скоро твердеющему цементу. Но на практике, даже если дело идет о поверхностях, подверженных воздействию непогоды, я нахожу предпочтительным употреблять, если возможно, тейльскую известь, (или ей подобные), дающую фрескисту более широкие возможности для окончания работы. Цемент же лучше выбирать для таких фасадов, которые открыты воздействию морского воздуха.

## МЕСТА СТЫКА (ШВЫ)

**К**ак только живопись фрагмента фрески закончена, необходимо обрезать штукатурку на месте шва, связывающего законченный рисунок с тем, который будет сделан завтра. Лучше всего приступать к этой работе в середине послеобеденного времени: утром штукатурка еще слишком мягка, вечером это еще возможно, утром следующего дня уже поздно, так как чем больше ждать, тем труднее резать штукатурку. Для этого пользуются коротким лезвием, острым и с крепкой ручкой. Смочив несколько раз в течение дня ту часть стены, где находится кусок, который будет расписываться на следующий день, на нее кладут штукатурку с большими предосторожностями, в особенности, приближаясь к уже написанным частям, старательно остерегаясь пройти по ним лопаткой; ее накладывают последовательными слоями, чтобы выравнять стену, слоями, которые продвигают медленно и ловко до свежего среза, сделанного накануне, так, чтобы дойти до него и примкнуть к старой штукатурке.

Художнику нужно будет также наметить кистью на стене черту, по которой штукатур должен будет завтра класть свои слои грунта; я советую ему отметить ее достаточно широко, чтобы можно было резать смело в полной штукатурке.

Обязательно имея перед глазами свой картон и старательно изучив его, художник должен наметить очертание будущих швов, избегая проводить их в светлых частях, где они виднее всего, отводя их в темные места или скрывая их в складках драпировок, в деревьях или пейзаже; также он поступит правильно, воздержавшись от прямых линий (горизонтальных или вертикальных), предпочитая им линии ломаные или изогнутые. Если по непредусмотрительности написано было слишком близко к швам, не надо пугаться, если после первой просушки появятся пятна; они исчезнут с течением времени при окончательной просушке. Не следует рисовать эти черты по слишком тонкой форме, которую штукатур не всегда смог бы уловить и которую он мог бы испортить неловким разрезом или швом искажающим рисунок.

Резюмирую: швы, сделанные по указанным выше приемам, будут лучше, даже если будут видимыми, чем те, которые

получатся от заглаживания лопаткой новой штукатуркой по старой. Частицы, даже крохотные, новой штукатурки, которые легли бы на старую, наполовину сухую штукатурку, не приста-



Микельанджело. Схема декоративной фигуры. Сикстинская капелла.  
Пунктиром обозначены швы штукатурки. Объем работы одного дня.

вая к ней полностью, в скорости отделились бы, обнажив на их месте белые пятна. Надо очень внимательно наблюдать за штукатурками, так как нередко они имеют почти непреодолимое влечение пройтись лопаткой по всем прилегающим частям штукатурки.

## ПОПРАВКИ

**Я**вляясь безусловным противником поправок темперой, в применении которой в конце концов доходят до того, что покрывают целиком фреску, написанную по влажной штукатурке, и лишают ее своего специфического характера, я, тем не менее, укажу те несколько средств, которые обычно служат, чтобы загладить большую ошибку, портящую хороший кусок, или чтобы снова вызвать силу некоторых тонов, побледневших при высыхании.

Эти поправки надо делать на желтке яйца, совершенно отделенном от белка. Этот желток, сперва крепко взбитый, надо смешать с количеством воды, десятикратным или двенадцатикратным весу желтка, и снова взбить. Если красящее свойство яйца мешает светлым или очень нежным тонам, его можно устранить, вымочив желток в эфирной ванне, что дает в смешении с водой бесцветно-белый осадок.

Можно также пользоваться казеином.

Эти переписи темперой дают впечатление более матового материала, чем фреска, зерно которой одновременно и блестит и матово и несколько напоминает живопись воском. Чтобы по возможности приблизиться к фреске, сбивают вместе и желток и белок яйца и смешивают его с десяти- или двенадцатикратным весовым количеством воды. Эту темперу прибавляют к точно взвешенным тонам и смело приступают к поправкам, которые кладут очень жидкими: они удивительно легко скрепляются с фреской. Мне пришлось переписать темперой на желтке почти половину торса женщины, не притрагиваясь к другой половине, и я должен заявить, что надо быть предупрежденным или иметь очень опытный глаз, чтобы заметить эту ретушь. Если пользоваться очень светлыми красками, которые надо мешать с известью или даже с известковыми белилами, можно и совсем ничего не прибавлять, так как известь гашеная или в виде известковых белил даст достаточное приставание краски, хотя и не такое, как яйцо или, в особенности, фреска.

Я сделал у меня на панно, написанном фреской, шесть месяцев после исполнения, очень существенные поправки: переменил место нескольким деревьям, уничтожил две фигуры. Несмотря на влажность местонахождения росписи, эти поправки ни в чем не изменились за те девять лет, как они были сделаны. Нечего говорить, что здесь дело идет о фресках, сделанных во внутренних помещениях.

Нет возможности поправлять фрески наружных фасадов, так как тут ничто не может заменить быстро выполненную фреску, написанную по свежей штукатурке и законченную в течение дня.

Старинные мастера делали поправки лишь с исключительной осторожностью. Будем же подражать им в этом и прибе-



гать к указанным выше средствам лишь в случаях абсолютной необходимости или, еще лучше, постараемся обойтись без них!

Заканчивая этот очень неполный обзор, сделанный на основании своего собственного опыта хороших и плохих методов «благородного ремесла фрески», автор, и донныне энтузиаст фрески, хотел бы извиниться в том, что он так настойчиво объяснял некоторые приемы, детали которых могут показаться мелочными, и в то же время быстро прошел мимо других, казавшихся ему менее важными.

Вот каковы были его мотивы.

Он прежде всего хотел облегчить будущим работникам фрески те трудности, которые он перенес сам и которые испытывает всякий начинающий, пробуящий это ремесло; при этом видно, как мало мы можем научиться из книг и учебников по этому предмету. Несмотря на ценные сведения, которые дает Ченнино Ченнини, он говорит о фреске людям, ее знающим, благодаря этому в его трактате многое пропущено, и именно это хотел восполнить автор этих страниц в меру своих знаний, приобретенных долгой практикой.

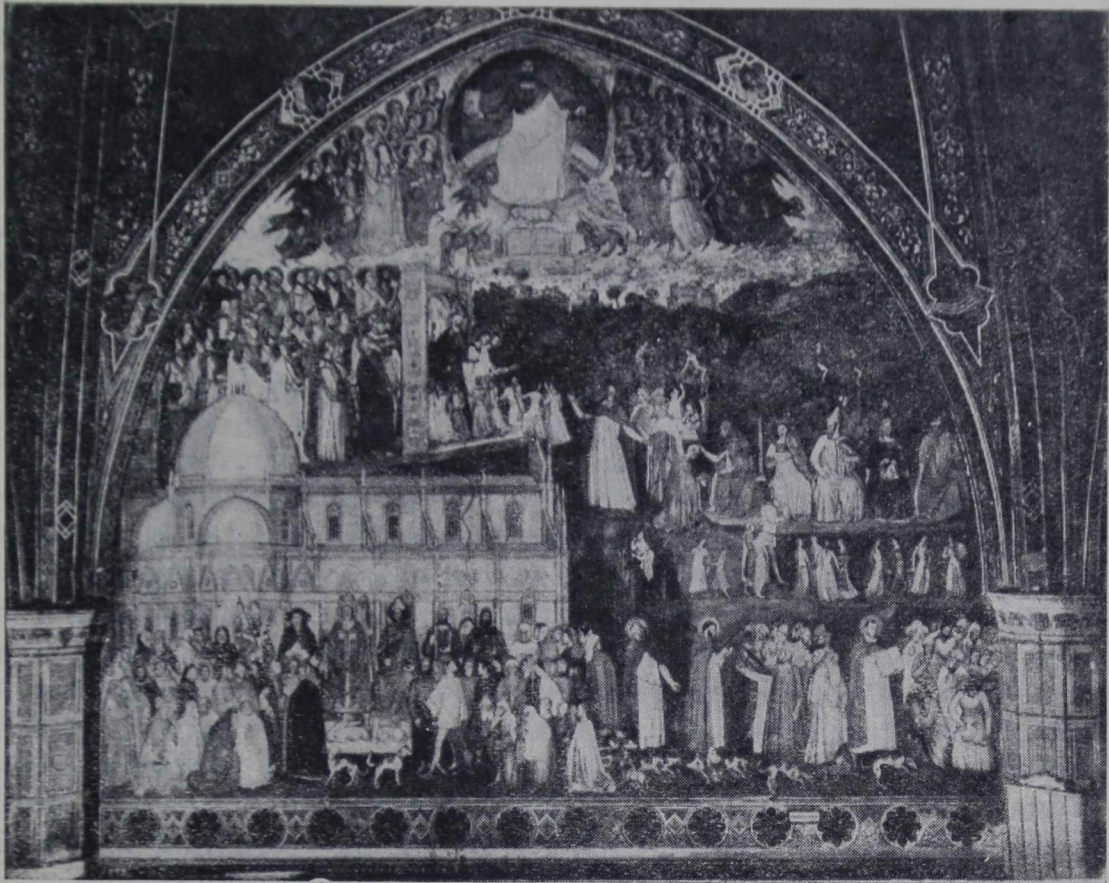
Он научился в особенности тому, что добросовестный фрескист должен быть своим собственным штукатуром; надо, чтобы он дошел до знания качеств и недостатков употребляемых материалов, чтобы он умел гасить известь, сеять ее, мешать с песком, сбивать штукатурку, сохранять ее, накладывать на стену. Надо со всей настойчивостью подчеркнуть необходимость уравнивания в работающей фреской всех тех сил, которые пробуждает практика этого ремесла, требующего одновременно и телесного напряжения и напряжения высших способностей человека; зато взамен он дает часто художнику ту ясную радость, которую он испытывает, всходя утром по ступеням своих лесов.

Молодой человек, желающий применить свои силы в ремесле фрескиста, может развить в себе и физическую силу и моральную силу, так как больше чем в какой-нибудь другой работе оно позволяет ему создавать произведения, сильно задуманные, тщательно подготовленные и радостно выполненные.

## ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ

**В** этому практическому учебнику я хочу прибавить несколько наблюдений, сделанных во время моего недавнего путешествия по Италии.

Я мечтал вновь увидеть старинные фрески, изучить исчерпывающим образом их технику, убедиться в состоянии их сохранности, уточнить те поправки, которые были сделаны темперой в момент их исполнения или позднее — для их исправления.



Симоне Мартини (?). Фреска в Санта-Мария Новелла.

Мне хотелось также присутствовать при выполнении новых фресок и при некоторых реставрационных работах, чтобы посмотреть, как итальянские художники сегодняшнего дня переносят на холст или на сетку старинные гибнущие фрески.

Я не осуществил этой последней части моей программы, но я имел возможность очень близко рассмотреть несколько современных опытов и специально сосредоточился на изучении стеновых росписей XIV и XV веков. Итак, я ниже привожу сделанные мною по этому предмету наблюдения в надежде быть полезным художникам, которые не знают способов фресковой работы и хотят их изучить.

Легко убедиться в том, что в Италии практика фрески не утрачена совершенно. Искусные ремесленники-декораторы чаще всего проходят по любой стене простым известковым молоком и затем расписывают ее красками, смешанными с известью.

Прием, имеющий с фреской лишь общее название и результат, являет чрезвычайно слабую сопротивляемость даже на прикосновение; в сущности это лишь известковая темпера.

Художники, более авторитетные, еще пишут по свежей штукатурке, но их произведения имеют лишь второстепенный интерес; надо ли приписать это применяемым ими краскам или тем-

перным перегрузкам, или иным причинам? — Но они не дают того впечатления прекрасного материала, который свойственен древней фреске.

Восходя к почти неизвестным источникам средневековья, мастера Раннего Возрождения предавались наблюдению формы в совершенстве ее красоты, ее нежного и загадочного рельефа, добиваясь богатства и гармонии красок, совершенствуя свое знание анатомии и перспективы и достигая выражения своей страстной любви к природе в ее высшей правде и поэзии. Объединенные общей традицией и в то же время сохраняя свой индивидуальный гений, они умели провозглашать в своих произведениях свою веру с трогательным величием и простотою.

Изучение их фресок исключительно поучительно. В лице Чимабуэ и в особенности Джотто, Мемми, Таддео Гадди, Лоренцетто, Орканья, Мазаччо мы видим мастеров, которые придали фреске наивысшее выражение красоты. Они соединяют с совершенной техникой, суровую практику которой они знали исчерпывающим образом, важную простоту, сдержанный гармонический цвет, нежно положенный на свежую штукатурку, без перегрузок, большими определенными планами, загадочно взаимно моделирующими друг друга. Чаще всего штрихов нет, или, если они имеются, они оставляют материалу его вид высокой простоты, совершенным образом сливаясь со стеной.

Разумеется, есть технические различия во фресках старых мастеров<sup>1</sup>: фрески Орканьи («Страшный суд» Пиза), столь драматические и потрясающие, сохранились совершенным образом; грунты их гладки, не будучи слишком полированными; они уграмбованы и хорошо прикреплены к стене.

Росписи Таддео Гадди («Испанская часовня», Флоренция) прекрасно сделаны, полны мощи и широты, хотя местами несколько тяжелее и менее собраны, но некоторые куски их изумляют тонкостью и загадочностью. Фрески Мазаччо (церковь дель Кармине, Флоренция) необычайны по фактуре, свободной, щедрой, без перегрузок, с грунтами тонкими и гладкими. Рассматривая их внимательно, можно угадать ремесло и уследить за работой кисти. И насколько лучше можно было бы понять эту прекрасную технику, если бы эти росписи не были позднее переписаны энкаустикой.

Тем не менее, я хочу особенно детально проанализировать творения Джотто, потому что мне кажется, что он один сводит воедино все, чего эти несравненные мастера искали с такою мощью, а также потому, что именно у него можно больше всего поучиться декоративному искусству в отношении применения

<sup>1</sup> Надо здесь заметить, чтобы не возвращаться к этому ниже, что в Италии почти все фрески переписаны, и часто по несколько раз. Перед этими переписями сжимается сердце, это чистое горе. Правда, как утверждают некоторые, без этих переписей эти фрески исчезли бы.

фрески. Никто не пошел дальше Джотто в простом и глубоком выражении человеческого чувства, проникновенного или радостного волнения. Он влагает в свой сюжет все, что надо, чтобы выразить его в целом: он отрешился от условности византийской традиции, сохраняя ее серьезную простоту, величие символических фигур; подобно ей он внушает зрителю почтение и то чувство, которое дает произведение, совершенным образом уравновешенное.

В Падуе, в маленькой капелле дель Арена, во Флоренции, в церкви Санта-Кроче, и в особенности в Ассизи, в старой базилике с двумя церквями, расположенными одна над другою, его картины потрясают.

Мы остановимся, главным образом, на фресках в Ассизи не потому, что они самые прекрасные (фрески дель Арена, быть может, совершеннее), но из-за общего глубокого впечатления, исходящего от ансамбля в целом.

И другие художники вместе с Джотто явились соавторами этого колоссального произведения. Я уже упомянул Чимабуэ<sup>1</sup>, Таддео Гадди, Лоренцетто и назову еще Пьеро Каваллини, Фелиппо Рузути, Симоне Мартини; говорят, их было еще больше. И тем не менее, после того, как полюбуетесь тем значительным вкладом, который внес Чимабуэ в трансепте верхней церкви, или столь трогательными кусками Лоренцетто, или фрагментами Симоне Мартини, одна единственная фигура выделяется, сияющая, как предтеча.

Живопись Джотто трезва, богата, она дает горячее и щедрое впечатление старых восточных ковров. Его композиция разворачивается в сюите разно-масштабных панно сгруппированных в красивой соподчиненности.

Его средства — самые простые: он пишет очень небольшим числом красок; некоторые из его панно почти одноцветны, и именно благодаря этому они обладают необычайной силой экзальтации. Фрески, изображающие св. Франциска, ударяющего по скале, чтобы утолить жажду поселянина, проповедь птицам, Магдалину в гроте, получающую одежду от отшельника, несравненны по наивности и силе выражения.

Я не буду повторяться в отношении того, что я говорил о штукатурке и хорошем выборе материалов, так как все новые наблюдения лишь подтвердили то, чему меня научила практика. Но интересно будет узнать, как старые фрескисты готовили слой штукатурки и пользовались им, а также те грунты, на которые они клали свои краски.

<sup>1</sup> В трансепте верхней церкви, расписанной целиком Чимабуэ, фрески, очень поврежденные, имеют чрезвычайно любопытную особенность: валеры их обратны, как в негативе фотографии: света черны, а тени светлы. Я не могу себе объяснить этой неудачи иначе, как употреблением белил, которые содержали, быть может, соли свинца.

Толщина штукатурок, включая первые слои и грунты, по которым работали Джотто и его ученики, никогда не превосходит 12—15 миллиметров; чаще всего она меньше, но утончается до 6 миллиметров только тогда, когда они писали по камню. Приготовленный слой штукатурки должен был быть шероховатым, но так как они делали картон непосредственно на нем, они пользовались тонким песком, чтобы было легче рисовать, рискуя этим уменьшить шансы прочного сцепления нижнего слоя штукатурки с грунтом; и можно констатировать на многих фресках этой эпохи насечки, которые они делали лопаткой, чтобы усилить скрепление этого слоя с последним грунтом.

Некоторые фрески Возрождения, сделанные с гладким первым слоем без насечек, или частично отпали, или совершенно исчезли.

Отсюда видно, как важно художникам, которые не делают картона на стене, пользоваться шероховатым нижним слоем, не упуская из виду глубоких насечек, сделанных по полусухому набросу. Нижние слои этих эпох никогда не имеют больше, чем 8 или 9 миллиметров толщины, иногда только 4 или 5 миллиметров. Окончательный грунт приготовлен очень тщательно с одинаковым и очень тонким песком, хотя и никогда не доходит до той тонкости, которой достигают некоторые более современные фрескисты при помощи или чрезвычайно мелкого песка, или благодаря замене песка мраморной пылью, примешанной к извести, что, по всей вероятности, уменьшает количество извести, необходимой для хорошего приготовления грунта. Я никогда не находил у Джотто примеси этой мраморной пыли. Его грунты тонки, гладки и равномерны, но не чрезмерно: они имеют толщину в 2, 3, 4, 5 миллиметров, максимально 6 миллиметров, чаще всего 3 или 4 миллиметра. Чтобы эти грунты хорошо держались, надо было сильно прижимать к стене и первый слой, и грунт при помощи щита или, что более вероятно, при помощи лопатки, которая прижимает еще сильнее. Их накладывали тонкими последовательными слоями, прижимая насколько возможно ради прочности и для того, чтобы помешать дроблению штукатурки при живописи жидкими красками, — неудобство, последствий которого мы, впрочем, никогда не замечаем на старинных фресках, но которое я испытывал несколько раз или по вине штукатуров, которые недостаточно прижимали грунт, или оттого, что я писал по слишком свежей штукатурке. И, вспоминая старинных фрескистов, нельзя не оценить тех мер предосторожности, которые надо принимать в практической работе, и того терпения, с которым надо заниматься нашим ремеслом, когда в холодные или влажные дни штукатурка сохнет медленно и надо выжидать наступления того определенного момента, когда можно начать писать.

Краски, которыми пользовался Джотто, самые простые; они немногочисленны. Это — зеленая земля, натуральная умбра,

жженная умбра, подлинный ультрамарин, кобальт<sup>1</sup>, красные и желтые, производные от окислов железа, изумрудная зелень и черная, которой имени я не знаю, быть может, виноградная черная, черная венецианская земля или какая-либо другая краска.

Небезынтересно заметить в фресках Джотто применение принципа обесцвечивания освещенных частей или обесцвечивания тонов светом, из чего неизбежным образом вытекает различие в композиции тонов тени и тонов света (первый этап импрессионизма). Правда, это обесцвечивание светов не проведено так систематично, как в старых ковровых тканях. Иногда даже та или иная фигура остается более окрашенной и приобретает, как этого хотел художник, большее значение. Но если каждый свет сохраняет свой собственный цвет, между всеми ими есть все же значительная близость, и лишь одни тени у Джотто, всегда легкие и нежные, дают тон во всей его интенсивности. И таким образом его фреска выигрывает и в простоте, и в значительности.

Если я подчеркиваю принцип обесцвечивания светов, применявшийся столькими художниками-декораторами, именно по поводу Джотто, то это потому, что мы ему обязаны, пожалуй, первым его применением. В античной живописи и у византийцев этих тонкостей совсем не искали, и единственно только локальный тон с ослаблениями и усилениями его темноты служил для того, чтобы установить основные моменты моделировки, выражаемые ударениями и простыми твердыми линиями. В живописи Джотто света и тени положены широко, большими обобщенными планами, чудесным образом связанными между собой полутоном; этот последний скорее носит валерный характер и получен, как это указывает Ченнино Ченнини, путем смешения тона тени с тоном света. Все эти фрески замечательно лучезарны, и обесцвечивание светов отнюдь не мешает им казаться сильно окрашенными.

Да будет мне позволено добавить к этим заметкам, сделанным на ходу и с натуры, что мои наблюдения могут быть приложены не только к Джотто и его школе, но и ко всем большим мастерам, предшественникам и зачинателям Возрождения.

Среди великих художников Возрождения хочу отметить Фра Анжелико, чьи фрески трогают чарующим и нежным цветом, экспрессивным рисунком и композицией религиозной и чистой; упомяну Беноццо Гоццолли, Гирландайо, которые писали фрески с изяществом и мудрым проникновенным очарованием, свидетельствующим о совершенном знании ими человеческой формы и подлинной любви их к природе. Перуджино, Пинту-

<sup>1</sup> У автора повторяется путаница с хронологией появления новейших красок. Так, во времена Джотто кобальта не было. Изумрудная зелень также открыта лишь в 1793 г.

Советские фрескисты имеют прекрасную минеральную черную, из ферапонтовского месторождения, открытую в 1925 г. Ред.

риккио, Содома, Рафаэль и столько других мастеров знаменитых и неизвестных<sup>1</sup> исполнили бесчисленное множество декоративных росписей, гордость итальянских городов; их техника столь же совершенна, как и техника их предшественников, быть может, она даже более изысканна, их штукатурка и грунты более законченны и гладки, многие из них сохранились полностью. Но по мере того, как заостряется эта изысканность и чем больше видно блеска и красноречия в красках, тем чаще приходится с сожалением констатировать, как живопись утяжеляется последовательными перегрузками краски. Фрески Рафаэля — доказательный тому пример. Кроме св. Петра в Ватикане, Мессы и некоторых кусков, в которых он великолепен, большое число его шедевров пострадало от повторных записей темперой: таковы «Афинская школа», «Диспут», «Парнасс» и все лоджии. Нет сомнения в том, что мастера, которые одновременно работали в живописи фреской и маслом, находились под влиянием требований этой последней техники и стремились сообщить фреске такую интенсивность цвета, которая ей не присуща<sup>2</sup>.

В отношении блеска и звучности красок ничто не может соперничать с масляной живописью. Впрочем, можно сравнить оба рода живописи с красками в порошке смоченными и красками в порошке сухими. Живопись маслом дает интенсивность первых, а фреска дает глубоко проникающее очарование вторых. Но из этого не надо делать вывода, что раз тона фрески светлее, они менее цветны. Они более светлы, имеют меньше силы в темных тонах, но обладают люминозностью и ясностью, не ведомой живописи маслом. Но несомненно, что, не делая свою технику более утонченной, чтобы сделать ее более мудрой и приятной, художники, которые к концу Возрождения еще писали фреской, отчасти утратили ту трогательную поэтичную выразительность, которая характеризует в частности произведения Джотто. Впрочем, не являются ли эти качества — требования глубины и высшей значимости, преимущественно свойственные фрескам XIV века, как раз целью наших современных исканий, притом в гораздо большей степени, чем это обычно предполагают?

Разумеется, было бы абсурдно отвергать средства выражения более эlegantные и более утонченные или пренебрегать новыми возможностями, которые приносят научные открытия и поиски новаторов. Чем больше мы увеличим наши познания, тем больше мы приобретем средств заставить оценить художественные радости и пробудить новые стороны человеческой чувствительности и заинтересовать все большее число зрителей.

<sup>1</sup> В этом быстром обзоре различных техник фрески я имею в виду отдельно коснуться гиганта Микельанджело и его фресок в Сикстинской капелле.

<sup>2</sup> Следует понимать, что я говорю здесь об этих знаменитых мастерах лишь с точки зрения фрески и ее техники.

Позолота, нанесенная на фреску и превосходно к ней прикрепляющаяся, могла бы иметь удачное применение. Древние фрескисты пользовались ею, и мастера XV и XVI веков употребляли ее с большим успехом. Чимабуэ, Джотто, Лоренцетто, Мемми и многие другие применяли ее. Они золотили ореолы Христа и святых, украшая их выгравированными в свежей штукатурке рисунками и придавая им рельеф в несколько миллиметров<sup>1</sup>. Они наносили позолоту на свои фоны, чтобы придать им больше таинственности и богатства, и гравировали по ней самым разнообразным образом то тонкие цветы, повторяющиеся до бесконечности, то легкие орнаменты или маленькие неправильные кубики, подражающие мозаике.

Не будучи в состоянии гравировать каким-либо инструментом непосредственно по штукатурке, так как это раскрошило бы ее, они пользовались или рельефными лекалами, наложенными на штукатурку осторожно, но сильно, или инструментом с притупленным острием, с помощью которого они переводили через бумажную кальку на стену тот рисунок, который должен был покрывать фон или иную часть фрески.

В своей очень изящной и столь богатой декоративной росписи в маленькой капелле палаццо Рикарди во Флоренции (она занимает лишь несколько квадратных метров) Гоццолли чудесно применил позолоту в своем «Шествии волхвов». Выполнение ее исключительно нежно и тонко, пейзаж сложен, персонажи и их одежды жизненны, лошади, собаки и птицы замечательны по утонченной изысканности, очарованию и светлой радости, а целое совершенно неподражаемо по богатству цвета. Позолота играет в этой росписи орнаментальную роль первоклассного значения, и по тонкости работы и легкости штрихов эти фрески производят впечатление драгоценного материала ювелирно-нежной чеканки.

Отсюда видно, как многочисленны те возможности, которые можно извлечь из этих столь богато разнообразных приемов среди ли белых панелей, или в окружении дубовых панно, или в обрамлении иного цветного дерева.

Какой прекрасный элемент декоративности придала бы мебели фреска высокого вкуса, тонко отчеканенная и богато расцвеченная. Обрамленная определенными формами, она производила бы восхитительное впечатление своим матовым и полированным материалом, повышая горячие тона старого и навощенного дерева.

Молодежь найдет новое применение этим средствам, которые она сумеет реализовать, изучив предварительно строгую технику этого прекрасного художественного ремесла.

<sup>1</sup> Единственные части фресок Моттеца, которые уцелели в его декоративной росписи паперти церкви Сен-Жермэн л'Оксерруа, это ореолы Христа и его учеников.



## МИКЕЛЬАНДЖЕЛО В СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЕ

Не могу не закончить этого беглого обзора различных техник фрески, не поговорив о творениях Микельанджело в Сикстинской капелле. Они производят столь глубокое, столь потрясающее и своеобразное впечатление, что его трудно определить. С нашей специальной точки зрения изучение их является одной из наиболее интересных задач, и это изучение было бы еще много интересней, если бы была возможность рассматривать эту живопись на близком расстоянии. Тем не менее, можно утверждать, что штукатурные грунты его совершенны, плотны, тонки и гладки. Трудно точно определить манеру живописи, но выполнение чудесно по своей свободе и чуткости, чуткости, которая все время на-чеку, что видно по многочисленным отступлениям, исправляющим перекалькированную, вдавленную в свежую штукатурку черту. Но из этого не следует заключать, что эти четкие и нервные утверждения формы — поправки темперой: по их виду несомненно, что они сделаны той же самой краской.

Микельанджело, принимая во внимание его знания и быстроту выполнения, мог свободно позволить себе по свежей штукатурке эти поправки и усиления. Он писал фрески так же, как валял в мраморе, с тем же яростным подъемом и тем же чудодейственным мастерством.

Тем не менее, утверждают, что все фрески Микельанджело покрыты переписями! Позволю себе усомниться в этом, так как внешний вид их опровергает это, настолько они носят чисто фресковый характер.

Весьма возможно, что это мнение, сейчас общепринятое, было распространено уже во времена Микельанджело его врагами и завистниками.

К несчастью, отвесная часть росписи, на которой разворачивается «Страшный суд» и где глаз мог бы легко изучить ремесло, была почти совершенно разрушена или сильно повреждена, за исключением нескольких редких уцелевших частей, которые видны: они без перегрузок, без штрихов и свидетельствуют о совершенной технике. Но эффект потолка и сводов потрясающий, единственный в своем роде. Рассматривая отдельные подразделения росписи, украшенные лепным карнизом, все чрезвычайно разнообразные по форме и размерам, фигуры которых то колоссальны, то едва достигают натуральной величины, поражаешься совершенному расположению и абсолютной ясности ансамбля композиции.

То же единство заметно и в сурово-сдержанном цвете, в мощной гармонии, возникающей с такой же значительностью, как если бы это была одноцветная живопись.

Доминирующими тонами являются: в фигурах для светов—серебристо-серые тона при рыжих и рыжевато-серых или зеле-

новатых тенях; в драпировках — красные, розовые, зеленые, интенсивные синие и, часто, бледносиние цвета мальвы.

У Микельанджело мы находим вновь как мощное средство выразительности, экспрессии и желанного единства — принцип обеспечения светов, в том виде, как его формулировал Джотто.

Совершенно как и Джотто, Микельанджело своими средствами достигает наивысшей степени выражения силы и поэзии, заключенных в избранном им сюжете. Он пользуется краской только, чтобы подчеркнуть эффект того, что он хочет сказать.

Отдавая себе отчет в различии среды и воспитания, столь разных у Джотто, умершего в конце XIII века<sup>1</sup>, и у Микельанджело, жившего в конце Возрождения, поражаешься сходством некоторых основных качеств и родством этих двух гениев, из которых один был велик своей простотой, а другой достиг простоты благодаря своему величию.

<sup>1</sup> Неточность: Джотто родился около 1266—1276 гг., умер в 1337 г., т. е. в начале XIV века. *Ред.*



# И Л Л Ю С Т Р А Ц И И

## ИЛЛЮСТРАЦИИ, ПОМЕЩЕННЫЕ В ТЕКСТЕ

- Пьеро делла Франческа. Царица Савская. Деталь фрески в Сеп-Франческа. Ареццо. (Фронтиспис.)
- Пювис де Шаванн. Панно над дверью. Замок Кюизо. (Стр. 9.)
- Наружная фресковая роспись в Сучевице. Буковина. (Стр. 11.)
- Пювис де Шаванн. Панно над дверью. Замок Кюизо. (Стр. 13.)
- Пювис де Шаванн. Саона и Рейн. (Стр. 15.)
- Пювис де Шаванн. Кузнецы. Картон. (Стр. 27.)
- Пювис де Шаванн. Кузнецы. Фреска. (Стр. 29.)
- Симоне Мартини (?). Деталь фрески в Санта-Мария Новелла. (Стр. 40—41.)
- Микельанджело. Схема декоративной фигуры. Сикстинская капелла. Пунктиром обозначены швы штукатурки. Объем работы одного дня. (Стр. 46.)
- Симоне Мартини (?). Фреска в Санта-Мария Новелла. (Стр. 49.)

## ИЛЛЮСТРАЦИИ, ПОМЕЩЕННЫЕ В КОНЦЕ КНИГИ

- Три грации. Помпейская фреска. Музей в Неаполе.
- Чаша с голубями. Мозаика. Музей в Неаполе.
- Внутренность капеллы Арена с фресками Джотто. Падуя.
- Джотто. Фреска в капелле Арена. Падуя.
- Джотто. Фреска в капелле Арена. Падуя.
- Мазаччо. Изгнание из рая. Фреска в капелле Бранкаччи. Флоренция.
- Мазаччо. Фреска в капелле Бранкаччи в церкви дель Кармине. Флоренция.
- Филиппино Липпи. Петр уходит из темницы. Капелла Бранкаччи. Флоренция.
- Филиппино Липпи. Петр уходит из темницы. Деталь. Капелла Бранкаччи. Флоренция.
- Лука Синьорелли. Портреты Л. Синьорелли и Н. Вителли. Орвието.
- Пинтуриккио. Александр VI Борджиа. Деталь фрески в Ватикане. Рим.
- Сандро Боттичелли. Лоренцо Альбицци и свободные искусства. Фреска. Лувр. Париж.

Доменико Гирландайо. Деталь фрески в Санта-Мария Новелла.  
Флоренция.

Доменико Гирландайо. Деталь фрески в Санта-Мария Новелла.  
Флоренция.

Мазаччо и Филиппино Липпи. Деталь фрески.

Бернардо Луини. Деталь фрески. Саронно.

Рафаэль. Данте. Деталь фрески в Ватикане. Рим.

Рафаэль. Венера и Юпитер. Фреска. Фарнезина. Рим.

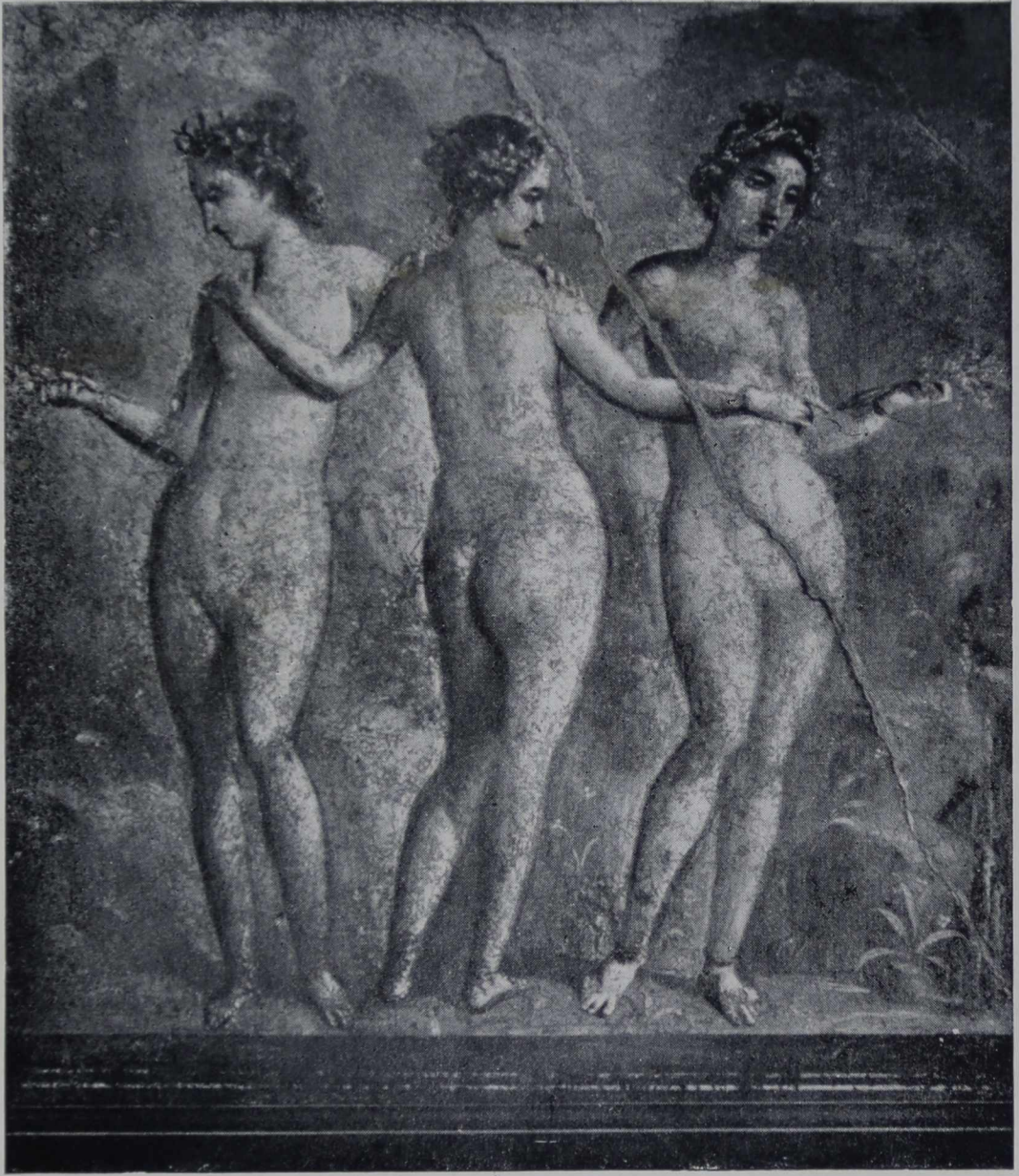
Рафаэль. Венера, Юнона, и Церера. Фреска. Фарнезина. Рим.

Рафаэль. Рафаэль и Содома. Деталь фрески в Ватикане. Рим.

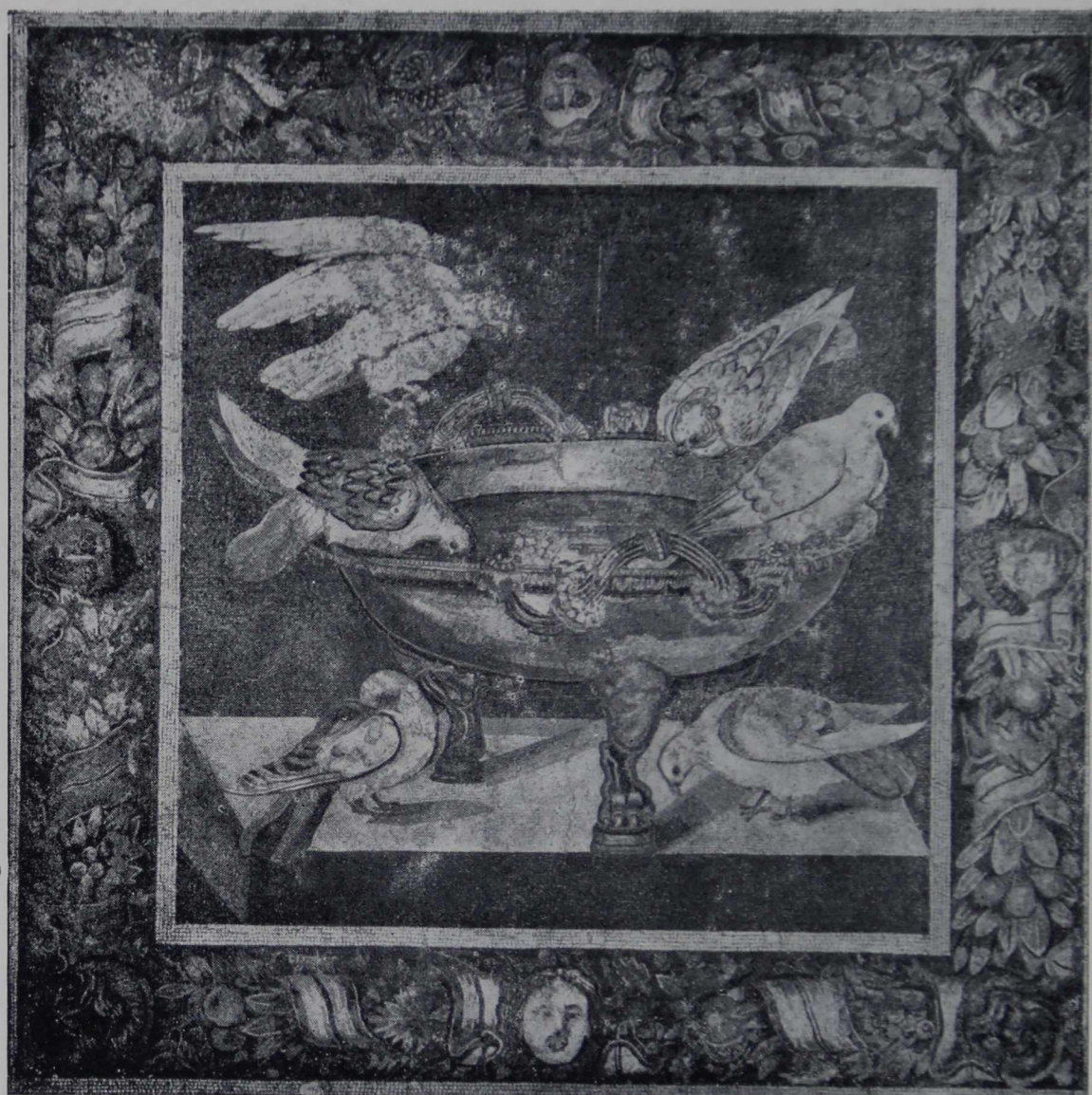
Микельанджело. Декоративные детские фигуры потолка Сикстинской  
капеллы. Рим.

Микельанджело. Иегова. Деталь фрески. Потолок Сикстинской капел-  
лы. Рим.

Микельанджело. Рука Иезекииля. Деталь фрески. Потолок Сикстин-  
ской капеллы. Рим.



Три грации. Помпейская фреска.  
*Музей в Неаполе.*



Чаша с голубями. Мозаика.  
Музей в Неаполе.



Внутренность капеллы Арена с фресками Джотто.  
*Падуя.*

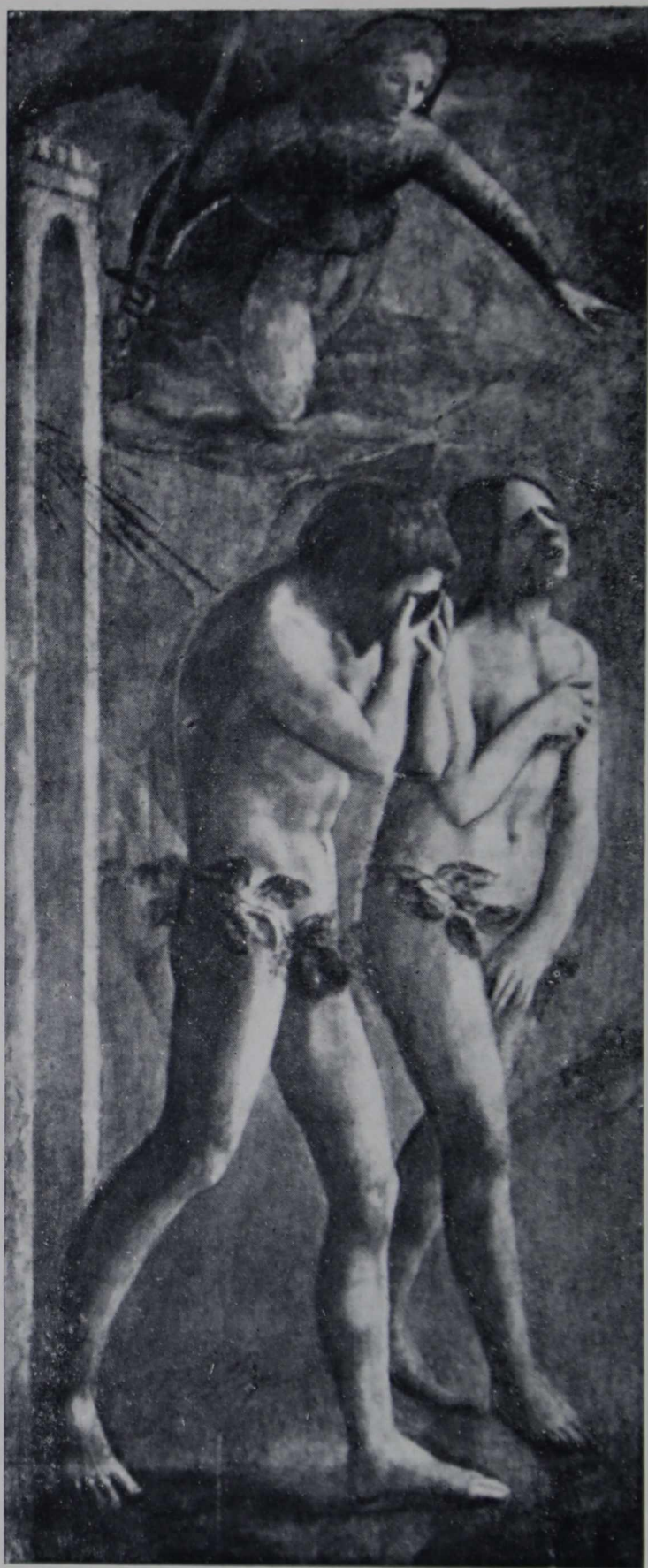


Джотто. Фреска в капелле Арена.  
Падуя.





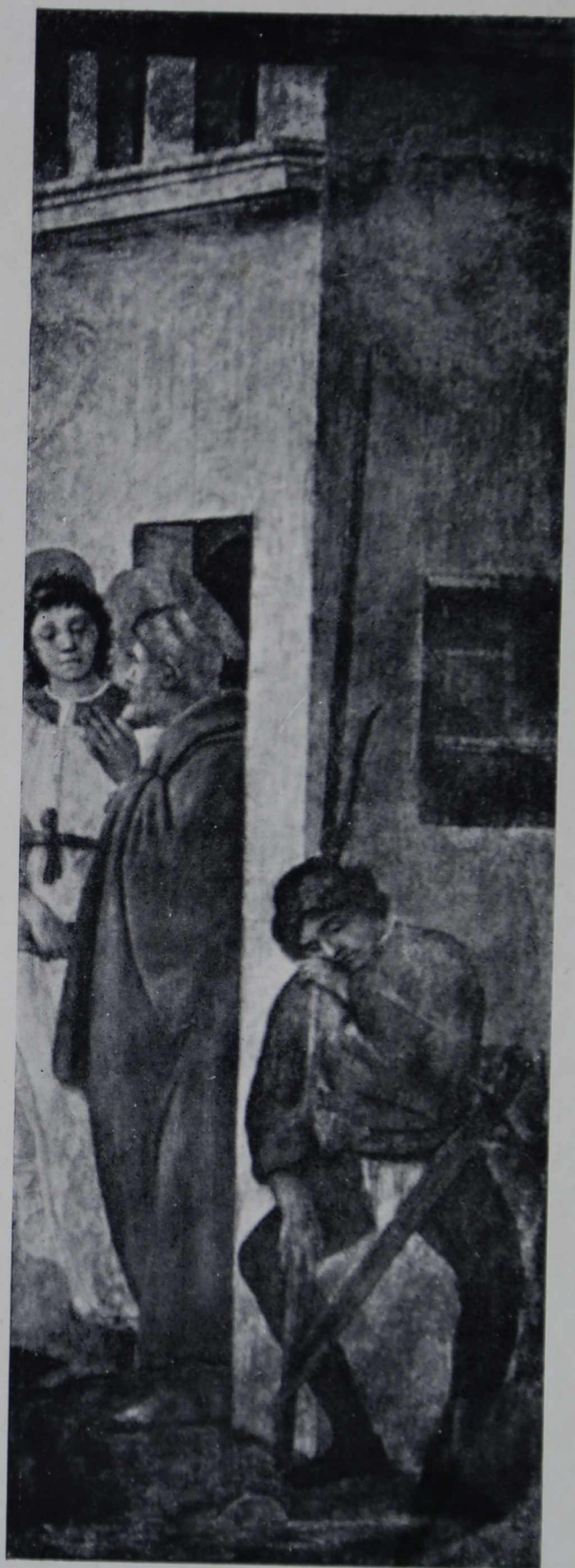
Джотто. Фреска в капелле Арена.  
*Падуа.*



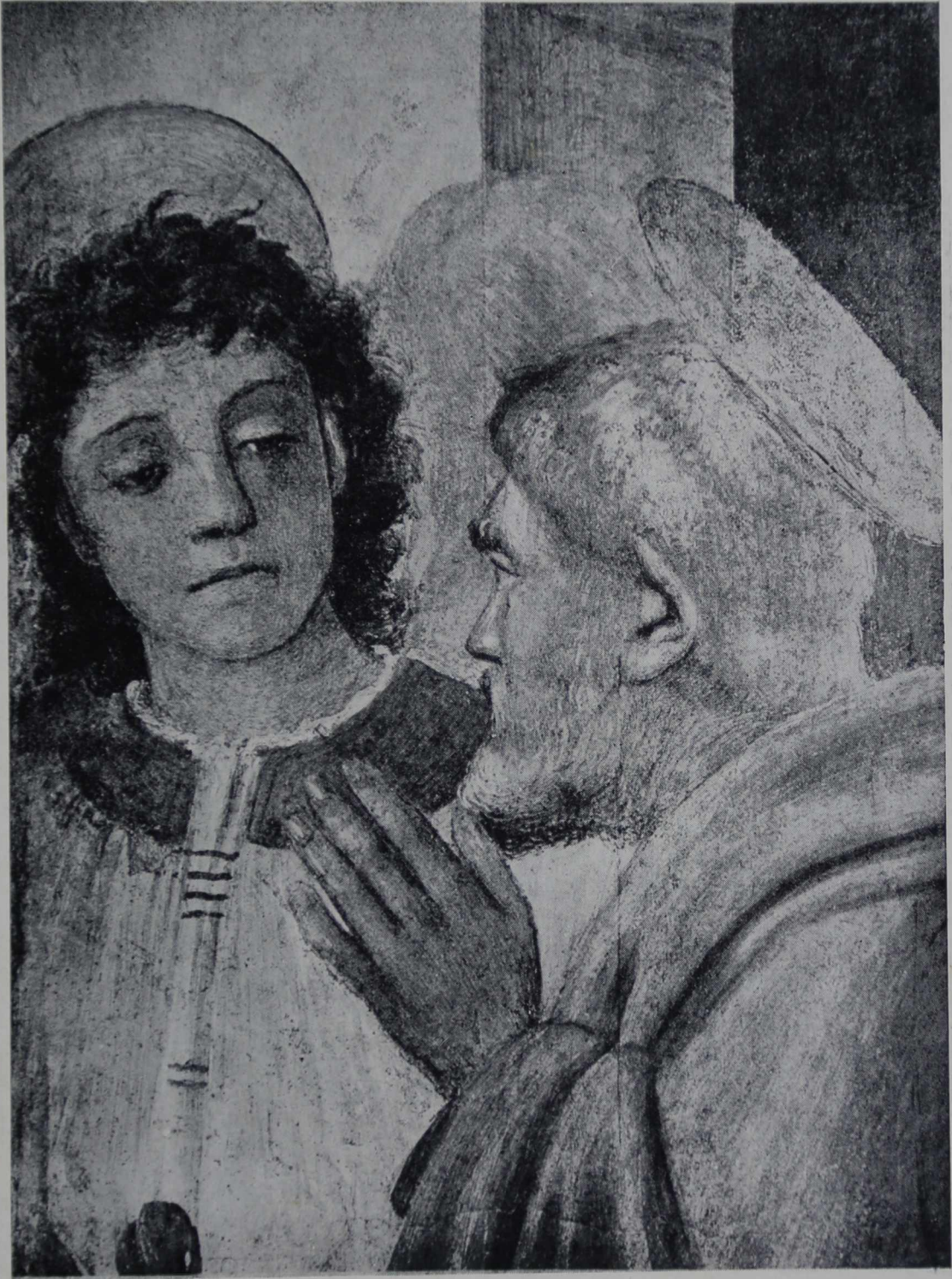
М а з а ч ч о. Изгнание из рая. Фреска  
в капелле Бранкаччи.  
Флоренция.



М а з а ч ч о. Фреска в капелле Бранкаччи в церкви дель Кармине.  
Флоренция.



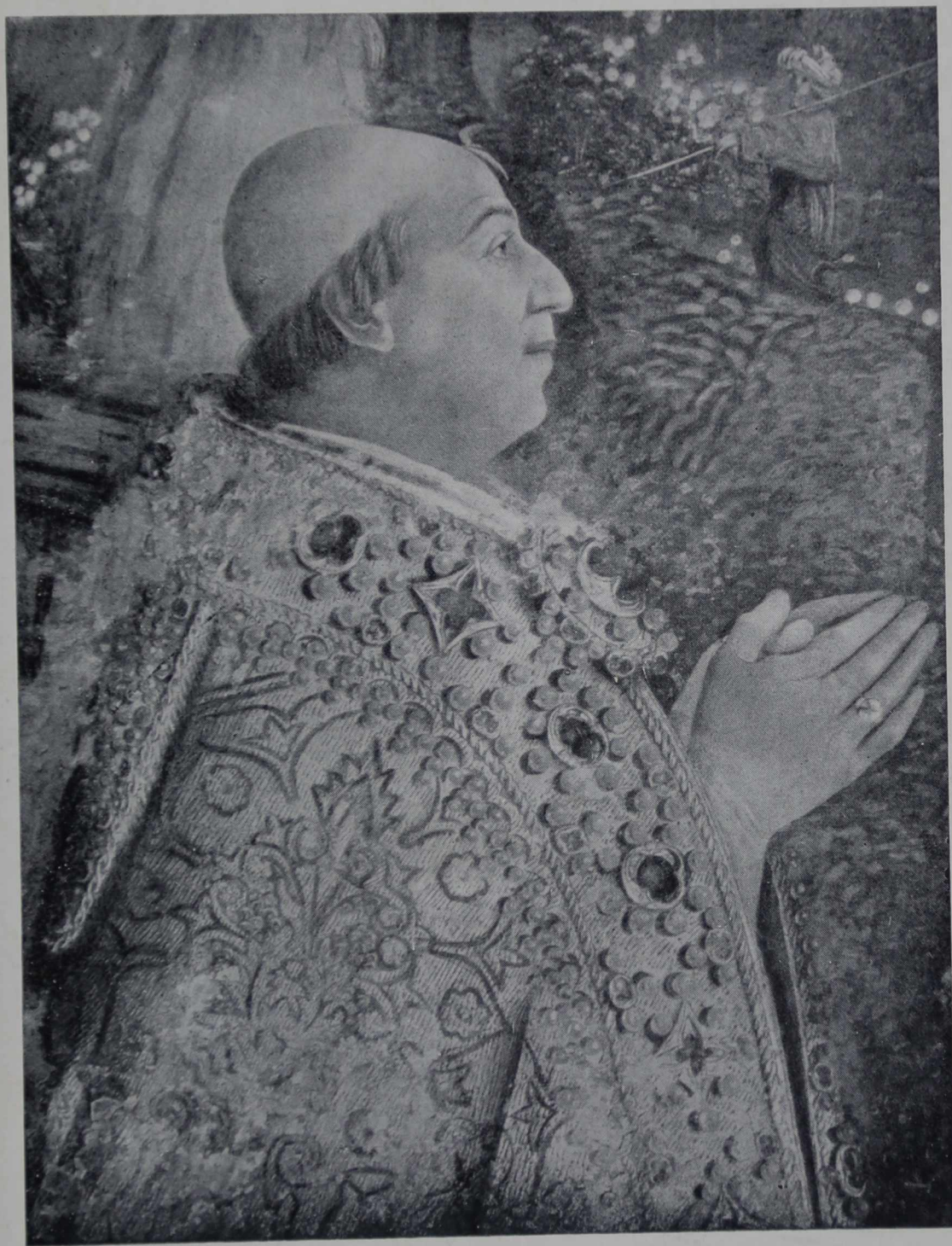
Филиппино Липпи. Петр уходит из  
темницы. Капелла Бранкаччи.  
Флоренция.



Филиппино Липпи. Петр уходит из темницы. Деталь.  
Капелла Бранкаччи.  
Флоренция.



Лука Синьорелли. Портреты Л. Синьорелли и Н. Вителли.  
Орвието.



Пинтуриккио. Александр VI Борджиа. Деталь фрески в Ватикане.  
Рим.



Сандро Боттичелли. Лоренцо Альбици и свободные искусства. Фреска. Лувр.  
Париж.

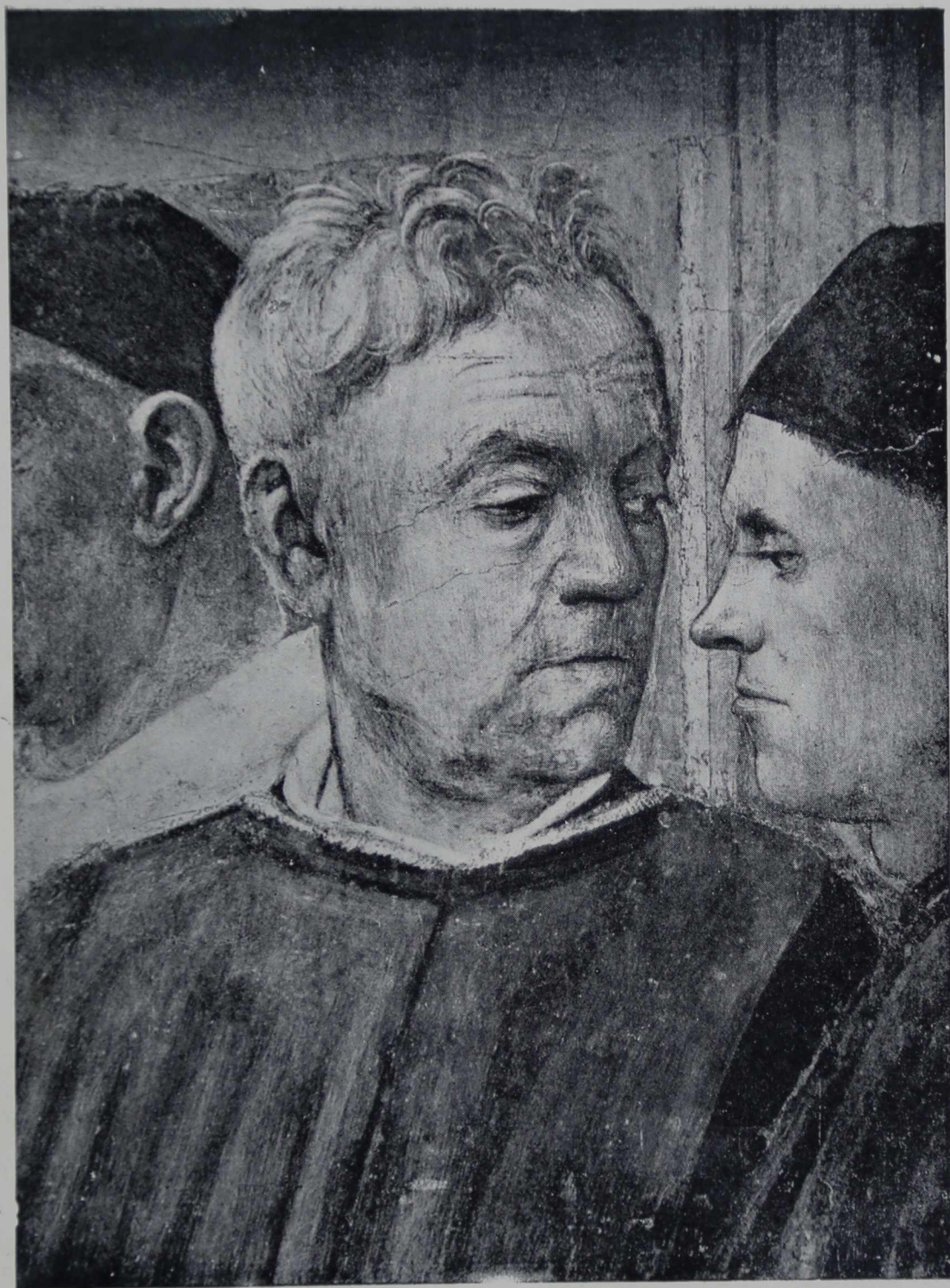




Доменико Гирландайо. Деталь фрески в Санта-Мария Новелла.  
Флоренция.



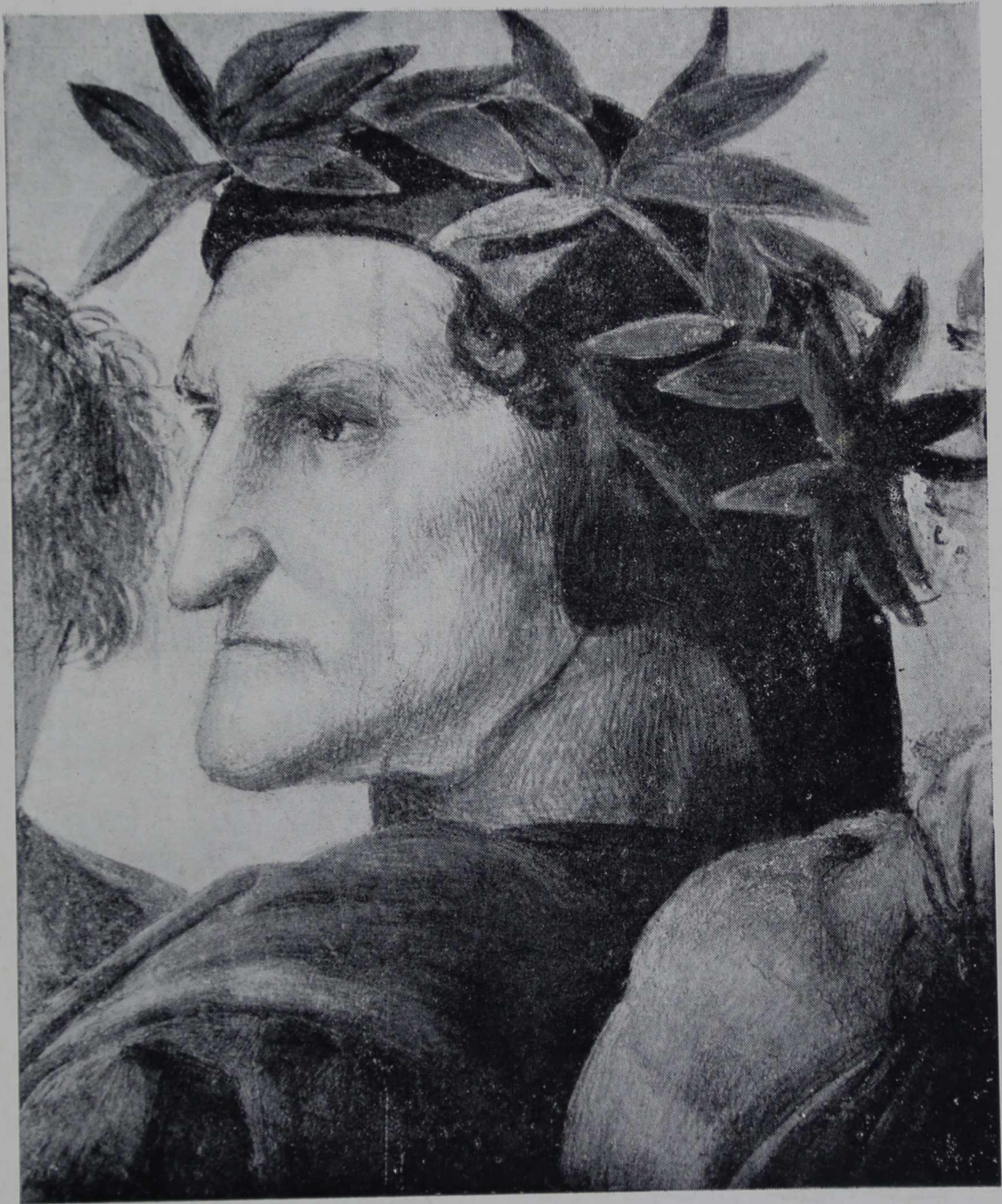
Доменико Гирландайо. Деталь фрески в Санта-Мария Новелла.  
Флоренция.



Мазаччо и Филиппино Липпи. Деталь фрески.



Бернардо Луини. Деталь фрески.  
*Саронно.*



Рафаэль. Данте. Деталь фрески в Ватикане  
Рим.



Рафаэль. Венера и Юпитер. Фреска. Фарнезина.  
Рим.



Р а ф а э л ь. Венера, Юнона и Церера. Фреска. Фарнезина.

*Рим.*



Рафаэль. Рафаэль и Содома. Деталь фрески в Ватикане.  
Рим.





Микельанджело. Декоративные детские фигуры потолка  
Сикстинской капеллы.

*Рим.*



Микельанджело. Иегова. Деталь фрески. Потолок Сикстинской  
капеллы.  
*Рим.*



Микельанджело. Рука Иезекииля. Деталь фрески. Потолок  
Сикстинской капеллы.

*Рим*

Редактор Г. Бандалип. Тех. редактор Н. Мурашова.  
Художник Г. Фишер. Выпускающий Ф. Горский.

Сдано в набор 15/XI 1937 г. Подписано к печати 19/III 1938 г. Формат  
60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 5<sup>1</sup>/<sub>4</sub> + 1 вклейка. Уч. авт. л. 5. Тираж 4 000. Издат. № 1054.  
Индекс И-2. Уполном. Главлита № Б-38019. Заказ № 5833  
Цена 3 р. 75 к. Переплет 1 р. 75 к.

Типо-литография им. Воровского ул. Дзержинского, 18

