

Глава I. ФОРМИРОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ СОВРЕМЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ

1.1. Возникновение интереса к памятникам античности.

Их реставрация в начале XIX в.

Архитектурные сооружения во все времена были предметом забот. Их поддерживали, чинили, иногда восстанавливали. Это диктовалось в первую очередь утилитарными требованиями: ведь они были созданы в свое время для какой-то определенной функции, и, пока эта функция соответствовала потребностям общества, нужны были и сами здания. Подчас на первое место выдвигалась сторона не утилитарная: так обстояло с са크ральной ценностью культовых зданий, с репрезентативной или мемориальной ценностью некоторых специально возведенных сооружений (арки, колонны). Однако подобное отношение к архитектурным сооружениям не было оценкой их как памятников архитектуры, т. е. как носителей специфической ценности, свидетелей культуры и искусства прошлого. Это в определенной мере связано с тем, что культуре ранних периодов, включая античность, в целом не было свойственно ощущение историчности, поступательного общественного развития, а историзм мировоззрения средневековья был весьма специфичен и ограничен областью эсхатологии, т. е. учения о развитии мира в чисто религиозном понимании от сотворения человека и его грехопадения до ожидаемого конца света.

Только отдельные явления, связанные с особой исторической ситуацией, выходят за рамки этих общих положений. Так, например, известен эдикт одного из позднеримских императоров

Майориана (457—461 гг.), запрещающий повреждение монументальных построек Рима как воплотивших его славу и красоту. Этот эдикт находится в несомненной связи с политической Майориана, пытавшегося (хотя и безуспешно) возродить силу и авторитет императорской власти, противостоять натиску варваров. Архитектура Рима периода расцвета была для него символом былого величия империи, имевшим в тот момент очевидную политическую окраску.

В соответствии с таким отношением к древним зданиям деятельность архитекторов при их восстановлении или приспособлении к изменившимся потребностям не имела своей целью сохранение или раскрытие особенностей их прежней архитектуры. Осуществлявшие его поновление мастера, как правило, опирались на эстетические представления и строительный опыт своего времени. Иногда ради композиционного единства подвергали изменению сохраняемые части старого здания. Но чаще всего обветшавшее здание попросту ломали и возводили на его месте новое. Части старых зданий нередко рассматривались как материал для создания нового архитектурного произведения. Уже в позднеантичный период не только колонны, но и другие элементы убранства, включая скульптурные горельефы, переносили с одного сооружения на другое. Так же поступали мастера раннего средневековья, используя детали античных зданий при строительстве новых церквей или модифицируя языческие постройки для христианских храмов. Позднее готические мастера перестраивали романские постройки или же добавляли к ним

новые части в характере архитектуры своего времени. Столь же свободно подходили к своим задачам зодчие Возрождения и барокко, довершая или переделывая здания предшествовавших столетий. Примером могут служить работы Леона Баттиста Альберти — завершение фасада церкви Санта Мария Новелла во Флоренции и перестройка храма Малатесты в Римини. Только в редких случаях стремление к художественному единству здания выливалось в отход от стиля своей эпохи и обращение к характеру архитектуры ранее начатой постройки. Так, в частности, обстояло дело при строительстве заложеной еще в 1390 г. церкви Сан Петроньо в Болонье, завершавшейся в XVI в. в готических формах. Известно, однако, что это решение было продиктовано волей консервативно настроенных заказчиков и мало отражает точку зрения участвовавших в проектировании архитекторов, среди которых были такие известные мастера, как Виньола и Палладио (проект Палладио, основанный на обычных для него художественных принципах, был отвергнут).

Характерное для нашего времени отношение к архитектурным произведениям прошлого как к памятникам, признание за ними какой-то особой значимости начало формироваться в позднесредневековый период с развитием движения гуманизма. Основное содержание гуманизма — стремление к свободному и всестороннему развитию человеческой личности за счет освобождения от теократических догм, накладываемых средневековым мировоззрением. Эмансипация личности осуществлялась путем обращения к античной культуре, в которой гуманисты видели реальное воплощение своих идеалов.

С XV в. в сферу интересов гуманистов входят скульптура и архитектура. Классические ордерные формы на несколько столетий становятся основным художественным языком европейского зодчества. Поэтому естественно, что

античные здания или их части, уцелевшие к этому времени, делаются объектом изучения. Их зарисовывают, обмеряют, пытаются воспроизвести их формы в новых сооружениях. И все же представление о необходимости сохранения их как памятников древности созревает очень медленно. Не только в XV в., но вплоть до XVII ст. в широких масштабах происходит уничтожение античных построек. Один из наиболее ярких примеров — использование знаменитого амфитеатра Флавиев — Колизея — в качестве каменоломни при строительстве многих сооружений Рима, в том числе палаццо Венеция, палаццо Канцеллерия, собора Петра. Разрушение Колизея было окончательно приостановлено лишь в XVIII ст.

Интерес к произведениям античного искусства распространяется не только на архитектурные сооружения, но также (и даже в первую очередь) на скульптуру, монеты и другие художественные предметы. Они не только служат образцами для развития нового искусства, их начинают собирать, создаются первые художественные коллекции. Естественно, что эти коллекции, в отличие от древних зданий, бережно сохраняются. Но в основе этого сохранения все еще лежит скорее забота о личной собственности, чем сознание общественной ценности древних произведений.

Не только концепция памятника как охраняемого сооружения, но и концепция реставрации в этот период еще не сложились. Сведений о работах по поддержанию античных построек в XV—XVII вв. имеется немного, да и, судя по содержанию этих работ, они не всегда были продиктованы заботой о сохранении зданий как образца древней архитектуры. В этом смысле очень характерна история Пантеона. Преобразованный еще в 609 г. в христианскую церковь, он не только не подвергся разрушению, как это было с другими античными храмами, но и постоянно поддерживался. Есть известия о его



1. Пантеон с колокольнями, возведенными Бернини. Гравюра Пармези

ремонтах, относящихся ко времени Возрождения. Так, в середине XVI в. поновлялись его древние бронзовые двери. Наиболее значительные работы по восстановлению Пантеона были предприняты в XVII в. И заказчики — папы Урбан VIII Барберини и Александр VII Киджи, и руководивший работами Бернини прекрасно осознавали, что имеют дело с одним из наиболее прославленных сооружений Древнего Рима. И все же реставрацией в современном смысле эти работы назвать трудно. Часть поврежденных капителей портика была заменена новыми, повторяющими форму старых, но украшенными эмблемами фамилий Барберини и Киджи. Тогда же по повелению Урбана VIII с портика были сняты бронзовые балки, перелитые для балдахина в соборе св. Петра и пушек для замка св. Ангела. Вместо разобранной им романской колокольни Бер-

нини возвел над портиком две небольшие башенки (рис. 1). Такое свободное отношение к замечательной античной постройке вызвало критику уже у современников, но для того времени оно было достаточно обычным. Даже столетием позже, в 1747 г., архитектор Паоло Поззи, проводивший замену обветшавшей мраморной облицовки внутри Пантеона, не поколебался придать ей совершенно новый рисунок, не имеющий ничего общего с древним.

Решительная перемена отношения к архитектурным сооружениям античности произошла в XVIII ст. Одной из важных предпосылок такого изменения было широкое развитие естественных наук, обусловившее попытки перенесения принципов научной систематизации на другие области знания, в том числе на историю и, в частности, на историю искусств. До этого античные постройки изучались художниками и архитекторами лишь как материал для решения собственных художественных задач. Отныне произведе-

ния древнего искусства и архитектуры воспринимаются как объекты, имеющие не только эстетический, но и познавательный интерес, обладающие своего рода самодовлеющей исторической ценностью. Сложившаяся в этот период концепция памятника уже во многом близка к современной.

Такое новое отношение к архитектуре античности реализовалось прежде всего в проведении планомерных исследований. В 1738 г. были начаты раскопки засыпанного в 79 г. н. э. при извержении Везувия античного города Геркуланума, в 1748 г. — погибших тогда же Помпей. Раскопки, растянувшиеся на многие десятилетия, вначале были предприняты с целью поисков отдельных произведений искусства, в порядке своего рода кладочительства, но впоследствии все более и более приобретали систематический и научный характер. С конца XVIII в. начались также раскопки Римского форума. В результате этих работ не только чрезвычайно расширились рамки познаний об изобразительном искусстве и архитектуре античного мира, но и было привлечено всеобщее внимание к судьбе самих памятников.

Огромная роль в изучении античного искусства принадлежит Иоганну Иоахиму Винкельману. Винкельман впервые подошел к нему как историк, впервые связал развитие искусства с развитием общества. Итогом его многолетних изысканий была вышедшая в 1764 г. «История искусства древности» — первый в европейской литературе труд по истории искусства.

Если к оценке отдельных произведений искусства Винкельман подходил исторически, то содержание искусства рассматривалось им во внеисторическом плане как статично понимаемое «прекрасное», создаваемое человеческой фантазией и природой. Средствами достижения прекрасного в пластических искусствах должны служить верность пропорций, простота, спокойное величие, гармония. Таким

требованиям, по взглядам Винкельмана, в наивысшей степени отвечали произведения классического античного искусства времени его расцвета. Отсюда — отношение к этим памятникам как к высшим достижениям, как к эталону извечной красоты.

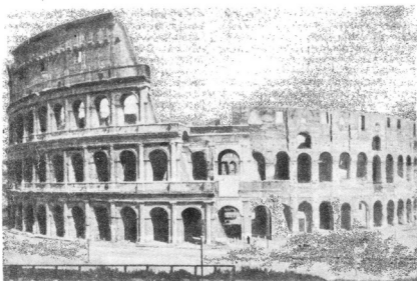
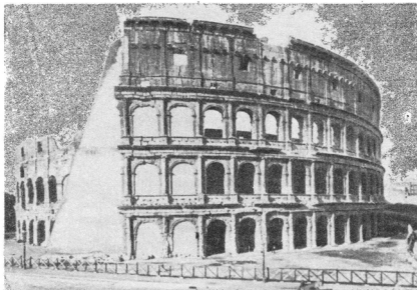
Эта точка зрения Винкельмана, лишенная последовательного историзма, находилась в полном соответствии с художественной теорией классицизма. Торжество идей классицизма в искусстве большинства европейских стран стало другой важной предпосылкой изменения отношения к памятникам античности. Становление классицизма было вызвано многообразными социальными и культурными причинами, но во многом оно было взаимосвязано с прогрессом в изучении античного искусства. Свойственное взглядам классицизма преклонение перед античным искусством, воспринимаемым как воплощение вечных эстетических идеалов, способствовало изменению представлений о месте архитектурных произведений древности в жизни общества.

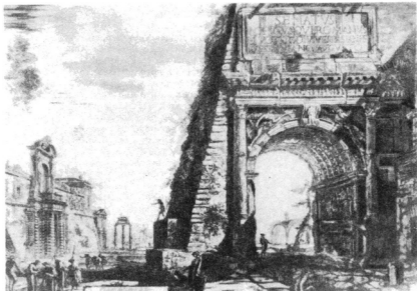
В XVIII в. впервые возникает четкое представление о необходимости сохранения памятников архитектуры, причем поначалу оно распространяется по преимуществу на античные сооружения. Изменение отношения к древним сооружениям способствует появлению первых реставраций, осознанных как особый, специфический вид деятельности. Характерно, что объектом реставрации становятся не только используемые здания, но и античные руины. Таким образом, проведение работ не обуславливается никакими приводящими требованиями, а только ценностью памятников как таковых.

К первым десятилетиям XIX в. относятся реставрация Колизея (архит. Рафаэль Стерн). Внешнее кольцо стен амфитеатра, частично утраченное,

2. Коллизей. Укрепление
стены лудым контрфорсом

3. Коллизей. Укрепление
контрфорсом,
оспорозидом и риги
арх. откопкой стены





было в этот период укреплено пристроенными на их продолжении кирпичными контрфорсами (рис. 2, 3). Один из этих контрфорсов, глухой, выполнен как чисто утилитарная конструкция, вносящая известный диссонанс в восприятие памятника. Это было учтено при возведении второго контрфорса, устроенного не в виде сплошной прикладки, а повторившего структуру и декорацию фасада сохранившейся части стен, с тремя ярусами аркад и высоким глухим аттиком. Повторение форм подлинника не может, однако, восприниматься как подделка благодаря применению кирпича вместо крупных блоков травертина, из которых сложены стены Колизея.

Наиболее заметное место среди первых реставраторов занимает Джузеппе Валадье. Им была выполнена реставрация арки Тита в Риме (1821 г.), во многом предвосхитившая приемы реставрации более позднего

времени (рис. 4, 5). Арка Тита в средние века была включена в крепостную постройку, причем значительная часть арки уже к этому времени была уничтожена. Валадье разобрал поздние кладки, выявив все остатки античного периода, по которым ему удалось достоверно реконструировать первоначальный вид памятника. Эту реконструкцию он воплотил в натуре, но при этом для выделения подлинных частей постройки все новые включения были обозначены двумя способами. Во-первых, они выполнены не из мрамора, как было прежде, а из травертина. Во-вторых, реставрационным дополнениям придан характер некоторого упрощения: фусты колонн не имеют каннелюр, а карнизные профили лишены порезки.

Следует отметить очень существенные черты, характеризующие реставрации античных памятников первых десятилетий XIX в. Прежде всего, это — благоговейное отношение к



4. Арка Тита в Риме до реставрации

5. Арка Тита в Риме. Реставрация Дж. Валадье

реставрируемому объекту, выразившееся в подчеркнутом стремлении к сохранению и выявлению подлинных частей памятника. Тщательно выполненные обмерные чертежи арки Тита, созданные Валадье перед реставрацией, позволяют удостовериться, что им были сохранены старые блоки, несмотря на значительные сколы и утраты. Но такое отношение не было ориентировано на архитектуру прошлого вообще, а только на античные сооружения или их остатки, что характерно для культуры классицизма. Так, тот же Валадье базировался на совершенно иных принципах, а именно на принципах свободного творчества, переделывая постройки более позднего времени (монастырь Санта-Франческа Романа в Риме) или пристраивая фасады к римским церквям XVI—XVII вв. (Сан-Рокко, Сан-Панталео, церковь Апостолов).

Реставраторы начала XIX в. впервые практически воплотили сформулированные лишь намного позднее требования об отличии реставрационных дополнений от подлинника за счет применения иного материала и упрощен-

ного характера моделировки. Правда, надо отметить, что упрощенная трактовка деталей, примененная Валадье для новых частей арки Тита, не представляет собой какого-то особого, специально выработанного условного архитектурного языка. Это тоже язык классических форм, но в том его варианте, который как раз был более характерен для архитектуры классицизма рубежа XVIII и XIX вв. Применение травертина также очень характерно для фасадной отделки римских зданий этого времени. Все это делает реставрационные добавления Валадье при всей верности передачи пропорций и форм античного подлинника сходными по фактуре с постройками позднего классицизма. Таким образом, прием выделения новых включений имеет здесь относительно частный характер и не приобретает значения всеобщего принципа.

Очень важно для характеристики деятельности римских реставраторов этого времени, что реставрация Колизея была рассчитана не на восстановление утраченных частей здания, а на сохранение его как руины. Осознание художественной ценности не законченного архитектурного сооружения, а лишь отдельного его фрагмента, подчас полуразрушенного, было подготовлено развитием европейского искусства, создавшего своего рода культ руин. Существовала давняя традиция использования античных руин как фона для живописных сцен (Мантенья, Пуссен, Клод Лоррен). Особо вошли в моду руины в XVIII в., когда их изображение приобрело значение самостоятельного жанра (Гюбер Робер, Пиранези). Руины не только изображались, но и искусственно возводились заново как почти необходимая составная часть парковых комплексов. Это поэтизирование руин было распространено и на область реставрации.

И Валадье, и Стерн не были только реставраторами. Валадье много строил в Риме (наиболее значительная его

работа — архитектурная организация знаменитой Пьяцца дель Пополо). Стери также был строящим архитектором, и по его проекту было возведено так называемое «Новое крыло» Ватиканского дворца. Реставрация в это время не была выделена в особую профессию. Характер проведенных работ позволяет судить, что она уже была осознана как специфический вид архитектурной практики, подчиненный собственным требованиям. Но при всем стремлении к соблюдению специфических требований реставрации, как они понимались в то время, и Валадье, и Стери оставались прежде всего архитекторами, верными принципам классицизма.

1.2. Интерес к памятникам средневековой и «стилистической реставрации» XIX в.

Развитие представлений о реставрации в середине и второй половине XIX в. опиралось прежде всего на практику реставрации не античных сооружений, а памятников средневековой. Интерес к ним начал проявляться значительно позднее, чем интерес к античным сооружениям. В период Возрождения и в последующее время средневековая архитектура рассматривалась как лишенная порядка и смысла, в полном смысле слова варварская, принесенная завоевавшими Европу полудикими племенами («готическая» — от названия племени готв). Враждебное отношение к искусству средневековья было особенно характерно для стран Южной Европы. На севере (например, в Англии) черты готики удерживались значительно дольше, нередко сливаясь с народной строительной традицией, противостоящей официальному аристократическому искусству, использовавшему классические формы.

Первые общественный интерес к средневековью с его памятниками отчетливо обозначился в начале XVIII в.

в Англии. Первой сферой его проявления была художественная литература (особенно поэзия), под влиянием которой формы готического искусства стали входить в моду. Так, с 1740-х годов в парках наряду с искусственными классическими руинами начали появляться и готические. В 1742 г. вышла книга Бетти Лэнгли под характерным названием: «Готическая архитектура, улучшенная в правилах и пропорциях». Одним из наиболее горячих проповедников готического искусства был писатель Хорас Уолпол. В своих «Анекдотах об английской живописи» (1762—1771) он посвятил главу средневековым архитекторам, отстаивая преимущества готики по сравнению с классической архитектурой. Особенно большой отзвук имела осуществленная им перестройка своей виллы Струберия Хилл в готическом вкусе. Она способствовала широкому распространению готических форм в английской архитектуре и прикладном искусстве. Готические формы воспринимались в этот период преимущественно как декоративная система, основанная на принципах живописности. Воспроизводились в основном образцы поздней «пламенеющей» готики.

Во второй половине XVIII в. своеобразная интерпретация готических форм распространилась из Англии на другие страны Северной и Восточной Европы, в частности на Россию и Германию. Во Францию всеобщее увлечение готикой пришло несколько позднее, в 1820-е годы.

Важнейшее значение для пробуждения широкого интереса к памятникам средневековья имело развитие романтизма в европейской литературе и искусстве конца XVIII — первой половины XIX в. Свойственные романтизму апелляция к воображению в противовес классицистической апелляции к разуму, интерес к полузабытому, привлекавшему своей таинственностью, прошлому, а также ко всему национально своеобразному как нельзя более способствовали осознанию цен-

ности собственного неклассического художественного наследия, которое в отличие от наследия классического воспринималось как самобытное, органически вытекающее из национальных основ. В определенном смысле средневековые стало для романтизма тем же, что античность для Возрождения.

Как ранее это было с классической архитектурой, пробуждение интереса к готике далеко не сразу вылилось в осознание необходимости оберегать сохранившиеся сооружения. Этому, как правило, предшествовала стадия изучения и систематизации знаний. В Англии публикация отдельных памятников началась уже в XVIII в., во многих странах в начале XIX в.

Наиболее остро вопрос о сохранении памятников возник в годы Великой французской революции, в связи со стихийными проявлениями ненависти к рухнувшему феодальному строю, выливающимися в разрушение замков, монастырей и других сооружений. Издав в 1793 г. декрет о запрещении сноса памятников, Конвент создал специальную комиссию памятников и возложил на нее задачу инвентаризации древних сооружений и наблюдение за положением дел на местах. В Париже в аббатстве Малых августинцев был создан первый музей архитектурных фрагментов, снятых с разобранных зданий. На основе реквизированных произведений искусства создавались музеи в департаментах. Хотя решения Конвента осуществлялись более на бумаге, чем на деле, они впервые в истории заложили основы государственной службы охраны памятников. Следует также заметить, что критерии ценности памятников в конце XVIII в. были еще очень неопределенными, и известны случаи, когда комиссия, вместо того, чтобы защищать старые здания, выдавала разрешения на их снос, мотивируя это тем, что они, будучи готическими, не представляют никакого художественного интереса.

Служба охраны памятников во Франции получила развитие уже после поражения революции. Особо большое значение имела деятельность назначенных на должность генерального инспектора исторических памятников писателей Луи Вите (с 1830 по 1834 г.) и Проспера Мериме (с 1834 по 1852 г.). Они настойчиво проводили в жизнь идею необходимости не только учета и изучения, но и активного поддержания памятников зодчества.

С начала XIX в. в разных странах все чаще предпринимались попытки восстановления средневековых сооружений. В первую очередь это вызывалось их обветшанием, иногда другими причинами. Так, во Франции католическая церковь стремилась возместить ущерб, нанесенный церковным постройкам в период революции. В отличие от ремонтов более раннего времени в этот период восстановительные работы уже воспринимались как реставрация, поскольку была признана историческая и художественная ценность средневековых построек. Однако принципы их реставрации не были выработаны, и характер работ целиком зависел от случая или от вкусов приглашавшегося для этих целей архитектора. В Англии принято было при реставрации вносить «улучшения» в архитектуру здания, приближать ее не к стилю поврежденного или утраченного подлинника, а к той интерпретации готики, которая принята была в строительстве этого периода. Во Франции работы сводились либо к паллиативным мерам укрепления (установка подпорок, замуровка проемов и т. п.), либо к достройке утраченных или вообще недостающих частей древних зданий. Особенно широко практиковалось строительство отсутствующих шпилей соборов. Такое воссоздание носило характер вольной стилизации.

Современники редко были удовлетворены результатами подобных реставраций. Резкой критике, например, было

подвергнуто строительство шпиль Руанского собора по проекту архитектора Алауана не из традиционных материалов, а из входившего в моду чугуна. Поначалу в большинстве случаев критика была направлена не на идею возведения заново целых частей памятника по новому проекту, а на конкретное воплощение этой идеи. Речь шла не о правомерности дополнения к памятнику, а о достоинствах или недостатках данного дополнения как архитектурного творчества, поскольку реставрация в большинстве случаев была именно творчеством.

Однако уже к середине XIX в. вырисовались те основные проблемы, которые возникают почти при любой реставрации и требуют для своего разрешения наличия каких-то общих теоретических установок. Главные среди этих проблем — определение как критерия обоснованности, так и вообще допустимой степени дополнений к памятнику, а также отношение к имеющимся разновременным добавлениям, сделанным на протяжении жизни сооружения, так называемым позднейшим наслоениям. Осознание проблем привело к ожесточенным дискуссиям по ним, к попыткам выработки цельной реставрационной теории.

Наиболее резкую критику реставрации, не только ее практических результатов, но и самой ее идеи, высказал выдающийся английский писатель и художественный критик Джон Рёскин. Оценивая архитектуру с позиций романтизма как высочайшее проявление творческого духа, стоящее наравне с поэзией, Рёскин возражал против всякой попытки вторжения в художественную ткань произведения древнего зодчества. Реставрация, по Рёскину, означает «наиболее тотальное разрушение, которое может претерпеть здание: разрушение, после которого не собрать уже никаких свидетельств, разрушение, сопровождающееся поддельным изображением уничтоженного». «Невозможно, — писал он, — как невозможно воскресить мертвого, восстано-

вить что-либо, что было великим и прекрасным в архитектуре». («Семь светочей архитектуры», 1848)¹. Альтернативу реставрации, понимаемой им как грубая и фальсифицирующая подмена подлинника, Рёскин видел в поддержании здания, пока это возможно, и в эстетизирующем пассивном созерцании его естественной гибели, когда это станет неизбежным.

Критика реставрационных крайностей не всегда была сама доведена до крайностей. Значительно более конструктивной при всей своей сдержанности была позиция французского археолога Адольфа Наполеона Дидрона. Не отрицая правомерности реставрации, он считал необходимым ограничить произвол реставраторов: «Как ни один поэт не пожелает заняться дополнением незаконченных стихов Энеиды, ни один живописец закончить картину Рафаэля, никакой скульптор завершить статую Микеланджело, также ни один здравомыслящий архитектор не должен соглашаться закончить собор» [27, р. 396]. Дидрон восставал против идеи приведения памятника к стилистическому единству за счет его освобождения от всех последующих добавлений. Уничтожение произведений искусства Возрождения только потому, что они включены в средневековую постройку, так же недопустимо, с его точки зрения, как уничтожение произведений позднего готического периода в раннеготическом здании. На практике в этот период нередко были именно такого рода разрушения не только ренессансных, но и готических включений в более ранние постройки.

Большинство авторов, писавших в первой половине и в середине XIX в. о проблемах реставрации, видели гарантию от произвольных и неудачных реставраций в прогрессе изучения средневековой архитектуры. Эта позиция

¹ Ruskin J. The seven Lamps of Architecture. — N.-J., 1961. — P. 184.

оказалась в определенном отношении очень продуктивной, предопределив взгляд на исследование памятника как на основу его реставрации. Вместе с тем она способствовала созданию иллюзии всемогущества исследователя, принципиальной возможности решения любых задач. Быстрые успехи истории архитектуры, естественные в начальной стадии формирования этой отрасли науки, и аналогия с достижениями естественных наук, казалось, открывали перспективу познания общих законов построения архитектурных произведений средневековья. Проводились сопоставления с высказываниями Кювье, считавшего возможным по одной найденной кости реконструировать весь скелет вымершего животного. «Надо отрешиться от современных идей,— писал Вите,— забыть время, в котором живешь, чтобы сделаться современником всего, что реставрируешь, художников, которые это построили, людей, которые обитали. Надо знать до конца все художественные методы не только главных эпох, но период за периодом каждый век, чтобы восстанавливать здания по виду простых фрагментов, не по гипотезе или капризу, но по строгой индукции» [27, p. 192].

В ожидании постижения объективных законов средневековой архитектуры представлялось естественным избежать произвола и художественных неудач, копируя подлинные образцы. Так возник метод «реставрации по аналогиям», чрезвычайно распространенный в практике XIX в. «Несмотря на все наше изучение средних веков,— писал по этому поводу Мериме,— мы не достигли возможности творить в этом стиле. Копировать и копировать верно — это уже достаточно редкое достоинство» [27, p. 390].

Наибольшее влияние на развитие реставрационной теории и практики в XIX в. оказала деятельность Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка. Виолле-Дюк был выдающейся личностью. Крупный ученый, теоретик и историк

архитектуры, талантливый художник, одаренный писатель, неутомимый практик-реставратор, он оставил после себя большое число произведений самого разного жанра. Как теоретик Виолле-ле-Дюк стоял на позициях рационалистического понимания архитектурных задач, во многих своих высказываниях как бы предвосхищая идеи XX в. Идеал рациональной, конструктивно и функционально оправданной архитектуры он видел в искусстве готики. Его обращение к готике не было, однако, призывом к прошлому. Хотя сам он и пробовал силы в строительстве новых церквей в готических формах, он прежде всего требовал соответствия архитектуры времени и месту. «Архитектор XIII в.,— писал он,— оказавшись среди нас сегодня, не построил бы здания времени Филиппа Августа или Людовика Святого, так как первым законом его искусства должно стать соответствие нуждам и нравам момента, рациональность» [27, p. 241]. В отличие от романтической традиции видеть в готике воплощение мистического духа средневековья и идеалов живописности, Виолле-ле-Дюк воспринял ее как последовательную и совершенную инженерную систему, в которой декорация служит выявлению структурной основы здания. Хотя такая концепция готики у Виолле-ле-Дюка не лишена односторонности и приложима не ко всем произведениям, а главным образом к главнейшим раннеготическим соборам, в целом она сыграла важную роль для лучшего понимания архитектурного наследия средневековой Европы. Выдвигая конструкцию как первостепенный фактор в сложении архитектуры готического собора, Виолле-ле-Дюк столь же четко определил значение функции для архитектуры средневековых крепостей и замков, осуществив капитальное исследование не только истории крепостного строительства, но и истории военной техники.

Если основное положение Виолле-

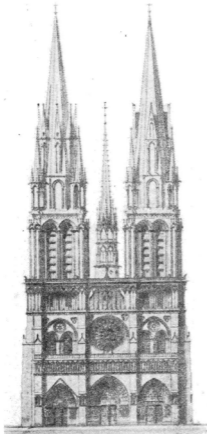
ле-Дюка — историка архитектуры сводилось к пониманию средневекового зодчества как закономерной системы, то логическим выводом, сделанным им применительно к реставрации памятников, было понимание реставрации как восстановления нарушенной системы.

Принципы реставрации были сформулированы Виолле-ле-Дюком не сразу. Они постепенно откristаллизовывались в ходе длительной практической деятельности. Первой крупной работой, выдвинувшей его на первое место среди архитекторов, занимающихся реставрацией, было восстановление сильно обветшавшей церкви Сент-Маделен в Вэзле (начато в 1840 г.). Церковь Сент-Маделен — романская постройка с готическими добавлениями, неоднократно подвергавшаяся переделкам и пришедшая к середине XIX в. на грань разрушения. Виолле-ле-Дюк переложил или дополнил поврежденные части здания — аркбутаны, своды, значительные участки облицовки. Считая причиной деформаций нарушение изначальной рациональной тектонической структуры памятника при последующих перестройках, он внес изменения в его конструкции: разобрал деформированные своды, выложенные в XIV в., заменил их более низкими, соответствующими первоначальному уровню, а также понизил кровлю боковых нефов, раскрыв старые окна, освещавшие средний неф. Не ограничившись изменениями, вызванными соображениями конструктивного порядка, Виолле-ле-Дюк внес «улучшения» чисто стилистического свойства. Фасад церкви до реставрации отличался асимметрией и живописностью, главным образом благодаря переделкам, предпринятым в готический период и оставшимся незавершенными. Готические элементы были им уничтожены, уступив место восстановленным мотивам романской архитектуры. К этому надо добавить, что перекладка деформированной облицовки велась без маркировки и без строгой устано-

ки квадров на прежнее место (как вообще было принято в то время), вследствие чего подлинность памятника была в значительной степени нарушена.

Тем не менее серьезность предварительно проведенных исследований и впервые последовательно осуществленный принцип укрепления памятника за счет полного включения в работу его собственных конструкций были настолько новы в реставрационной практике, что реставрация в целом была признана крупной удачей. Критике подвергались лишь отдельные ее частности, например не подкрепленное натурными остатками устройство балюстрады над башней.

Одной из самых значительных работ Виолле-ле-Дюка была выполненная им совместно с архит. Ласью реставрация собора Парижской богородицы. В данном случае реставрация наиболее чтимого из соборов Франции вызывалась не плохой технической сохранностью, а стремлением «восстановить былое величие», продиктованное как романтическими тенденциями, так и требованиями католических кругов. Первый проект был разработан в 1843 г., в 1845 и в 1864 г. в него вносились изменения. Пояснительная записка к первому проекту содержит призывы к полному самоотречению архитектора, обязанного «реставрировать не только то, что кажется ему неудачным с точки зрения искусства, но... также и то, что кажется ему неудачным с точки зрения конструкции» [20, с. 42]. Авторы заявляли о необходимости сохранения последующих добавлений как свидетельств жизни памятника. На деле однако, эта программа соблюдалась далеко не последовательно. Так, ради выявления первоначального замысла была уничтожена часть окон XIII в. и на их месте восстановлены окна в формах XII в., но всегда с достаточным обоснованием. Воссозданы заново скульптуры главного портала, переделанного в XVIII в., и статуи «галереи



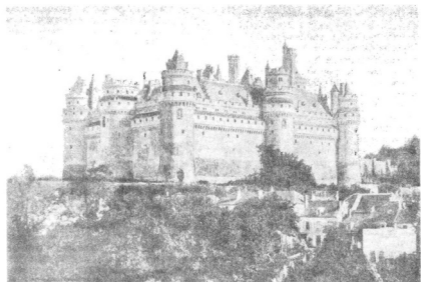
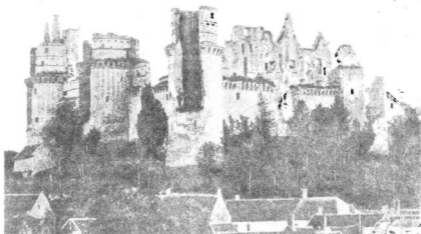
6. Э. Э. Виолле-ле-Дюк. собора Парижской Богоматери
Проект постройки башен

королей», разбитые во время революции. Для них были использованы в качестве аналогий скульптуры других сооружений, в частности собора в Бордо. Вполне самостоятельным творчеством Виолле-ле-Дюка были статуи химер над парапетом фасадов, от которых сохранились лишь незначитель-

ные следы. Восстанавливая утраченный шпиль над трансептом, известный по старым изображениям, Виолле-ле-Дюк дополнил его скульптурными изображениями себя и своих помощников, как бы символически приравняв архитекторов-реставраторов к средневековым мастерам. Тезис о самоотречении архитектора перед лицом реставрируемого памятника трансформировался, таким образом, в тезис о вживании современного архитектора в прошедшую эпоху, об отождествлении его со средневековым строителем. Некоторые наиболее решительные предложения Виолле-ле-Дюка были отвергнуты. Так, например, остался неосуществленным проект постройки никогда не существовавших шпилей над башнями главного фасада (рис. 6). Вопреки настояниям Виолле-ле-Дюка, требовавшего его уничтожения, был сохранен главный алтарь собора, относящийся к рубежу XVII и XVIII вв.

Число реставраций, выполненных Виолле-ле-Дюком, очень велико. Особенным размахом отличается воссоздание средневековых укреплений города Каркассона и замка Пьерфон, в основном отстроенного заново из руин (рис. 7, 8).

В ходе этих работ окончательно выработались теоретические позиции Виолле-ле-Дюка. Наиболее концентрированно они изложены в получившем широкую известность определении: «Реставрировать здание — это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит восстанавливать его в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал» [20, с. 54]. Из этого положения вытекают несколько неизбежных следствий. Прежде всего, «законченный вид» в данном контексте означает не только полноту восстановления, но и стилистическое единство памятника, достигаемое за счет удаления всего чуждого эпохе, к которой он относится. На практике это приводило к массовому уничтожению позднейших наслоений



7. Замок Пьерфон до реставрации

8. Замок Пьерфон. Реставрация Э. Э. Вилле-де-Дюка

и нередко — к гибели произведений искусства высокой ценности. Другим следствием тезиса Виюлле-де-Дюка было перенесение основного внимания исследователя и реставратора с памятника на авторский замысел, с реально существующего сооружения на его угадываемый идеальный образ. Такая трактовка практически сводила на нет значение подлинности тех или иных частей сооружения, стимулировала замену всех сколько-нибудь поврежденных элементов новыми копиями, и вместе с тем — маскировку всего нового под подлинное, изначальное. Памятник должен был предстать перед глазами зрителя как бы только что созданным, единым и неповрежденным, без следов существования во времени. Мало того, все, что по тем или иным «случайным» (а вернее сказать, историческим) причинам не было в нем реально осуществлено, а лишь задумано его первым автором, должен был довершить становившийся на его место современный архитектор. Такая концепция позднее получила название стилистической реставрации (иногда ее называют романтической реставрацией).

Конечно, изложенная выше программа достигалась не всегда, и ее полное воплощение представляло крайний случай. Но как руководящая тенденция, несмотря на отдельные попытки ей противостоять, она получила в середине XIX в. очень широкое распространение. Не только по Франции, но и по всей Европе прошла широкая волна реставраций, многие из которых вполне оправдывали пессимистическую оценку Рёскина. Среди подвергшихся стилистической реставрации сооружений особую группу представляют церкви больших итальянских городов, получившие в этот период новые фасады. По техническим причинам мраморные облицовки средневековых итальянских храмов выполнялись только после окончания всего сооружения и усадки кладки. Всякого рода изменения исто-

рической ситуации, а также возникавшие экономические трудности приводили к тому, что многие здания остались вовсе без облицовки, с выведенной на фасад рваной бутовой кладкой. Чаще всего это происходило с самыми крупными и, соответственно, самыми большими по значению сооружениями (городские соборы во Флоренции, Милане, Болонье, Перудже, флорентийские церкви Сан Лоренцо и Санта-Кроче). Так, в XIX в. возникли псевдосредневековые мраморные облицовки церкви Санта-Кроче (архит. Матас, 1863) и собора Санта-Мария дель Фьоре (архит. де Фабрис, 1875—1887) (рис. 9, 10). В «готический» фасад Миланского собора, заверченный лишь к концу XIX в., оказались включенными более ранние барочные обрамления оконных и дверных проемов.

Как бы отрицательно ни относились мы сейчас к принципам стилистической реставрации, нельзя рассматривать ее распространение в XIX в. только как следствие ошибок или некомпетентности архитекторов. Чтобы сколько-нибудь правильно оценить это явление, необходимо учитывать общую культурную ситуацию прошлого столетия. Существовали реальные исторические предпосылки именно такого подхода реставраторов к решению своих задач. К ним относится и господство романтизма (хотя с позиций романтизма возможна была и критика реставраций, как это показывает пример Рёскина), и широкое распространение философии позитивизма, согласно которой в истории общества могут быть выявлены такие же жестко действующие законы, как и в физике, а следовательно, любое явление прошлого может быть однозначно понято и реконструировано. Чрезвычайно существенным было и то, что архитектура XIX в. развивалась по пути эклектического освоения стилей прошлого. Если до этого новые дополнения старых зданий получали отличные от прежней архитектуры формы поздней-



9. Церковь *Санта-Кроче* во Флоренции. Витто Рибони — середина XIX в.

10. Церковь *Санта-Кроче* с факцией облицовкой. Итогом работы Н. Мелани

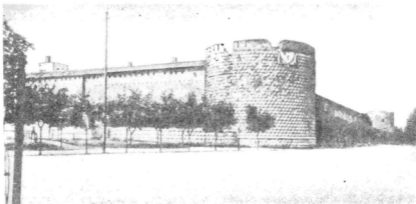
шего времени, то в период эклектики стилем времени как раз и было подражание архитектуре прошлых эпох. Стилистические реставрации оказывались, таким образом, внутренне созвучными современному им обычному архитектурному творчеству. Между проектированием новых сооружений и реставрацией, как она понималась тогда большинством архитекторов, не было принципиальных различий в подходе. Это проявлялось тем более заметно, что реставрация как особая профессия еще не была выделена из сферы архитектурного образования и практики, и люди вроде Виоллеле-Дюка, преимущественно отдававшие свои силы изучению и восстановлению памятников, были очень редки. Подходя с позиций выявления исторической обусловленности, мы лучше всего можем понять как органичность стилистической реставрации для архитектурной практики XIX в., так и ее принципиальную неприемлемость для нашего времени.

1.3. «Археологическая реставрация» и реставрационные теории конца XIX — начала XX в.

К концу XIX в. все более и более выявлялась общая неудовлетворенность практикой стилистической реставрации. По мере роста числа реставрированных на такой основе сооружений все яснее осознавалось, что на место памятника ставится при этом нечто лишь внешне сходное с ним, но по существу принципиально неадекватное подлинному архитектурному произведению древности. Характерна в этом плане оценка Анатолем Франсом результатов одной из наиболее известных во Франции реставраций: «В Пьерфоне, право же, слишком много камней. Я убежден, что реставрация, предпринятая в 1858 году Виоллеле-Дюком и законченная в дальнейшем по его чертежам, вполне обоснована. Я уверен, что вышки зам-

ка и все внешние оборонительные сооружения приняли свое былое обличье. Но старые камни, старые свидетели прошлого исчезли, и перед нами уже не замок Людовика Орлеанского, а модель этого старинного замка в натуральную величину. Руины разрушили, а это — своего рода вандализм» («Пьер Нозьер», 1899).

Очевидной становилась ошибочность тезиса о возможности для архитектора нового времени полностью вжиться в прошедшую историческую эпоху, уподобиться средневековому мастеру, творить средневековую архитектуру. Одним из следствий такого изменения во взглядах был вывод, что реставрации подлежат не предлагаемый замысел, а реальное произведение, имеющее вполне определенное материальное воплощение. Реставратор не смеет претендовать на проникновение в творческую мастерскую древнего зодчего, он может лишь верно воспроизводить отдельные элементы реставрируемого здания: стены, своды, карнизы и т. п. Для этого ему необходимо точно знать, какими они были, а следовательно, сосредоточить внимание не на освоении стиля, а на поисках и тщательном изучении исторических свидетельств о данном конкретном памятнике. Именно такого рода кропотливая исследовательская работа была положена в основу произведенной в 1893—1911 гг. реставрации замка Сфорца в Милане (рис. 11, 12). Руководил реставрацией виднейший итальянский историк искусства Лука Бельтрами. Одной из наиболее сложных поставленных им задач было восстановление высокой въездной башни, так называемой башни Филарете, взорванной в 1521 г. Бельтрами выявил ряд старых изображений замка, сделанных до разрушения башни, сопоставил их и на этом основании реконструировал утраченную постройку. Определенную помощь оказало ему изучение сходной по композиции и близкой по времени башни замка Виджевано, но основной упор был сле-



лан не на привлечение аналогий, а на историческую документацию. При всех отличиях подхода Бельтрами к реставрации от подхода последователей Виолле-ле-Дюка они еще имели одну общую основу, а именно: убежденность, что реставратор призван стремиться к восстановлению разрушенного или поврежденного сооружения во всей его полноте. Новое, и принципиально очень важное новое, заключалось во взглядах на то, как восстанавливать; при этом, следует ли вообще восстанавливать и если да, то в каких пределах восстанавливать, в том и другом случаях не рассматривалось.

Уже в то время начала появляться и более последовательная критика применяющихся методов реставрации, направленная на выработку принципиально новых концепций. Важную роль сыграла в этом плане публицистическая деятельность выдающегося художника и общественного деятеля, последователя Рёскина, Уильяма Морриса. Наиболее полно новая критическая позиция была изложена итальянским архитектором и теоретиком Камилло Бойто. Его большая работа, ставящая кардинальные вопросы теории реставрации, — «Практические вопросы изящных искусств» — вышла



11. Дукал Сфорца в Милане до реставрации

12. Дукал Сфорца в Милане. Реставрация Д. Бельтрами

в свет в 1893 г., но основные мысли были публично высказаны десятилетием раньше. Прежде всего Бойто решительно осудил установившийся в XIX в. тип реставрации: «Когда реставрация проводится по теории Виолле-ле-Дюка, которую можно на-

звать романтической теорией реставрации, до вчерашнего дня разделявшейся всеми, и которой следуют сейчас многие, если не больше, у нас в Италии, я предпочитаю плохо сделанные реставрации сделанному хорошо. В то время как первые, в блаженном неведении, позволяют мне ясно отличить древние части от новых, вторые, с чудесным искусством и хитростью заставляя новое казаться старым, оставляют мое суждение в таком затруднении, что наслаждение созерцанием памятника исчезает, и его изучение становится изнурительным трудом» [28, р. 57]. Характерно, что на первое место здесь выдвинута познавательная сторона, возможности и трудности изучения; само наслаждение созерцанием памятника ставится в зависимость от этих трудностей. Подход Бойто, таким образом, — подход ученого, а не эстета, и в этом его критика реставрации, как бы она ни была сурова, принципиально отличается от критики Рёскина. Взгляд Бойто акцентирован прежде всего на подлинности памятника, не слишком принимавшейся в расчет реставраторами-стилистами. Ей возвращено то особое значение, которое она имела в реставрациях Валадье и его современников, хотя исходные позиции Бойто иные. Для Валадье пиетет к подлинным фрагментам памятника определялся его классицистическими взглядами, он был избирательным (только античность). Для Бойто подлинность памятника была равнозначна подлинности исторического документа.

Выводом Бойто было не отрицание реставрации (о призывах Рёскина не препятствовать «достойной» смерти памятника он высказывался саркастически), а подчинение ее жестким нормам, направленным в первую очередь на предотвращение всякой возможности фальсификации. Необходимыми требованиями, предъявляемыми к реставрации, он считал: стилистические различия между новыми доделываемыми и подлинными частями

памятника; различие между ними в материале; отказ в новых частях от детализовки и орнаментики (прием, впервые использованный Валадье при реставрации арки Тита, но теперь приобретающий значение всеобщего принципа); маркировку новых включений специальными знаками или надписями; показ найденных при реставрации старых фрагментов около памятника; установку на памятнике доски с надписью о проведенной реставрации; составление описаний и фотографий этапов исследования и реставрации, их публикацию или хранение в самом памятнике; гласность принимаемых решений. Хорошо понимая опасность догматического подхода к сложному делу реставрации, Бойто указывал, что сформулированным им правилам надо следовать «по обстоятельствам».

Бойто принадлежит и первая попытка классифицировать реставрацию в зависимости от типа памятника. По предложенной им терминологии, реставрация различается на археологическую (для памятников античности, где требуется абсолютная научная строгость и сдержанность реставратора), живописную (для памятников средневековья, характеризующихся свободой композиции и решения деталей, исключаяющей возможность бесспорно достоверного восстановления, если не сохранилось непосредственных следов утраченных элементов) и архитектурную (для памятников Возрождения и последующих периодов, архитектура которых подчинена принципам регулярности, что позволяет дополнять утраченное с гораздо большей уверенностью).

Идеи, высказанные Бойто, получили дальнейшее развитие в работах ряда других теоретиков реставрации. Видному австрийскому искусствоведу Алоизу Риглю принадлежит разработка вопроса об общественной ценности памятников зодчества. Рассматривая различные аспекты такой ценности (чисто эстетическую ценность, определяемую

им как «ценность новизны», наиболее ярко воплощаемую в только что завершенном авторском творении, а также утилитарную ценность, ценность мемориального посвящения для сооружений типа обелисков и триумфальных арок), он особо выделил исторический аспект как определяющий специфику значения памятников для современного общества. История трактовалась им в самом широком смысле, не только как социально-экономическая и политическая история, но и как история духовной и материальной культуры человечества, охватывающая в себе и явления искусства, в том числе зодчества. Для архитектурного сооружения, понимаемого как памятник истории, ценно не только то, что передает нам черты его изначального облика, но также (и часто в не меньшей степени) все то, что свидетельствует о его жизни во времени — последующие изменения и даже следы естественного разрушения. Важнейший вывод из этого в аспекте понимания сущности реставрации — признание недопустимости удаления позднейших наслоений ради возвращения памятника к первоначальному состоянию, недопустимости имитирующих древность доделок, необходимости сохранения видимых следов естественного старения, определяемых обычно как «патина времени». Отсюда — общее для последующих теоретиков реставрации положение о приоритете мер по поддержанию и укреплению памятника — его консервации, а также о строгой ограниченности собственно реставрационного вмешательства, основанного на тщательном и всестороннем изучении объекта.

Выдвижение на первый план исторической ценности памятника не означало отказа от взгляда на него как на произведение искусства. Но при этом понимание эстетической природы произведения оказывалось весьма специфичным, подчиненным свойственному для мироощущения человека нового времени чувству приобщенности

к мировому историческому процессу. «Теперь не ищут более в средневековом здании «идеального» искусства, — писал немецкий историк архитектуры Корнелиус Гурлитт, — но лишь характерного для страны, времени и поставленной цели, и требуют от архитекторов, чтобы реставрированное здание не было выражением намерений первоначального архитектора, но произведением, которое во всех своих частях представляло бы достижения различных периодов и каждого из них в его своеобразии» [20, с. 97].

В первые десятилетия XX в. новые принципы реставрации получили признание. Проводившиеся на их основе реставрации в отличие от стилистических реставраций нередко определяют термином «археологические», применяемым в более широком смысле, чем это предложил Бойто, вне зависимости от категории памятника. Уже само понимание памятника как сооружения, ценного для истории, сближало его изучение и реставрацию с археологией. Отрицая правомерность стилистических добавлений, отрицая вообще правомерность воссоздания заново значительных частей древнего сооружения, хотя бы и на основе исторических свидетельств, новая теория реставрации считала единственным источником безупречных по точности сведений, делающих возможным некоторые, хотя и весьма ограниченные, дополнения, сам памятник, со всей раскрывающейся в нем для исследователя информацией. Основой реставрации становилось тщательное и методичное изучение памятника в натуре, подобное изучению археологического объекта.

Такой взгляд был для конца XIX — начала XX в. вполне естественным. Именно к этому времени относится прогресс археологии, превратившейся из полудоблительских раскопок и описания древностей в систематическую научную дисциплину, базирующуюся на строгих методических принципах. Логично было распространить тот же

подход на изучение и реставрацию памятников, рассматриваемых как специфические археологические объекты. В ряде случаев археологи сами стали брать в свои руки проведение реставрации, в какой-то мере вытесняя из этой области архитекторов, в какой-то — навязывая им свои методы. Архитекторы, занимающиеся реставрацией памятников, особенно памятников большой древности, должны были в этой обстановке существенно изменить профиль своей деятельности, становясь в большей степени исследователями, чем художниками-творцами, осваивая для себя методические принципы археологической науки. Реставрация стала областью профессиональной специализации.

Очень важным стимулом для изменения подхода к реставрации памятников зодчества стали коренные изменения в архитектуре, имевшие место в конце XIX и особенно в первые десятилетия XX в. Архитектурное творчество, основанное на использовании стилей прошедших эпох, уступило место поискам совершенно новых художественных форм, соответствующих социальным требованиям и техническому уровню своей эпохи. Уже архитектура модерна была в этом отношении огромным сдвигом, поскольку ее художественная система включала помимо других моментов ориентацию на поиски новых форм. Тем самым перестала существовать органическая близость архитектурного творчества и реставрации, свойственная как периоду классицизма, так и позднейшей эклектике. Этот фактор приобрел еще большее значение со становлением новой рационалистической архитектуры, развивавшей идеи конструктивизма и функционализма и принципиально не приемлющей стилизацию в любом ее виде. Так, в хартии, принятой VI конгрессом МСА, проходившим в Афинах в 1933 г., и подготовленной Ле Корбюзье совместно с д'Обиньи, наряду с признанием необходимости сохранения ценного архитектурного

наследия, провозглашается, что «использование под предлогом эстетических требований старинных стилей в новых постройках, сооружаемых в исторических зонах, имеет губительные последствия. Сохранение такой практики или введение подобных начинаний нетерпимо в любой форме»¹. Если до этого проектирование новых сооружений и реставрацию объединяло применение стилей прошлого, то теперь общим для них стал принципиальный отказ от попыток воспроизводить старые стили.

Наиболее детально методы археологической реставрации были разработаны итальянским историком архитектуры Густаво Джованнони. Его теоретические позиции получили отражение в ряде работ, а также в тексте подготовленной с его участием Хартии реставрации, которая в 1931 г. стала основополагающим документом для последующей реставрационной деятельности в Италии. В противовес предложенной Бойто классификации видов реставрации памятников в зависимости от эпохи, к которой они относятся, и, в конечном счете, от стилистики, Джованнони предложил лишь одно разделение памятников — на «живые», которые продолжают или могут продолжать использоваться как здания для нужд современного общества, и на памятники «мертвые», не способные удовлетворять утилитарным потребностям человека, все значение которых сводится исключительно к их роли памятников культуры. Такими «мертвыми» памятниками в наше время служат античные и средневековые руины, крепостные сооружения, триумфальные арки и колонны и т. п. Благодаря исключению стилистического критерия новым принципам реставрации придавался более универсальный характер. Джованнони предложил классифицировать виды реставрации исходя не из особенностей па-

¹ Современная архитектура.—1971.—№ 6.—С. 69.

мятника, а из типа проводимых работ. Всего он насчитывал пять видов реставрации: укрепление, анастилоз, раскрытие, дополнение, обновление. Укрепление, или консервация, единодушно было признано главной целью работ на памятнике. В отличие от представлений Виолле-ле-Дюка в начале XX в. было принято возлагать особые надежды не только на восстановление несущей способности конструкций здания традиционными строительными методами, но и на применение для решения этой задачи новейших научных достижений и технических средств.

Под термином «анастилоз» понимается установка на свое изначальное место подлинных блоков и деталей памятника, перемещенных в результате разрушения или перестройки. Анастилоз применен в основном к сооружениям, сложенным из крупных квадров камня, и более всего практикуется по отношению к античным постройкам. Дополнения нового материала допускаются при этом в минимальных размерах, только в той мере, в какой это необходимо для поддержания возвращаемых на место подлинных элементов. Поскольку полнота восстановления ограничивается в этом случае наличием старых блоков кладки, анастилоз почти всегда фрагментарен, и в сравнительно редких случаях удается собрать из рассыпанных остатков значительные части сооружения.

Наиболее полно метод анастилоза был разработан при реставрации сооружений Афинского акрополя, проводившейся в начале XX в. под руководством Николая Баланоса, которому принадлежит и сам этот термин (рис. 13, 14). Подобно укреплению памятника, Джованнини (в согласии с другими теоретиками реставрации) признавал анастилоз безусловно правильным. В отличие от этого, два других тесно связанных между собой вида реставрации: раскрытие и дополнение — принимались им лишь с очень существенными оговорками. Так, один

из пунктов «Хартии реставрации» гласит, что «должны сохраняться все элементы, имеющие художественное или историческое значение, независимо от времени, к которому они относятся. Стремление к стилистическому единству и восстановлению первоначальной формы не может осуществляться за счет каких-то других элементов. Могут быть удалены только такие части, как закладка оконных проемов и интерколумниев в портиках, которые представляют собой бесполезные искажения, лишённые значения и смысла. Но суждение о таких относительных ценностях и соответствующих мерах должно быть тщательно взвешено и не оставляется на личное усмотрение автора проекта реставрации» [28, р. 78—80]. Не менее значительны и ограничения для восстановительной деятельности реставратора: «Проблема восстановления, выдвигаемая по соображениям архитектурного единства и художественным, тесно связанным с историческим критерием, может быть поставлена только в том случае, если она основана на абсолютно достоверных данных, предоставленных самим памятником, а не на гипотезах; на элементах, которые в преобладающей части существуют, а не на новых элементах». Но и в этом случае для обозначения новых дополнений им должен придаваться характер «голой простоты» и соответствия конструктивной схеме сооружения, а использование стиля подлинного памятника допустимо лишь «для продолжения существующих линий в случаях, когда речь идет о геометрических формах, лишенных декоративной индивидуальности». Кроме того, дополнения должны обозначаться применением иного материала, упрощением профилировки, специальными марками, надписями и т. д. с тем, «чтобы никогда произведенная реставрация не могла ввести

13. Пропилеи в Афинах.
Фотография конца XIX в.

14. Пропилеи в Афинах
после проведения
Н. Баланосом работ по
анастилозу