

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ

2.1. Основы современных понятий «памятник архитектуры» и «реставрация»

Как видно из предшествующего изложения, содержание понятий «памятник архитектуры» и «реставрация» менялось во времени. Понятия эти, возникнув сравнительно поздно, трактовались по-разному в зависимости от философских, художественных и иных представлений каждого отдельно периода. При этом они имели тенденцию становиться более сложными, обогащаться за счет все более и более многостороннего учета связей, возникающих между архитектурным произведением прошлого и миром человека нового времени.

В разных европейских странах для обозначения того, что мы называем памятником архитектуры, применяются термины «памятник», «исторический памятник», «архитектурный памятник». В первых декретах Советской власти применялся термин «памятники старины и искусства», а в настоящее время понятие памятника архитектуры включено в более широкое понятие памятников истории и культуры. Эти термины прежде всего отражают двоякую ценность сооружений, относимых нами к разряду памятников, — историческую и художественную. Чтобы представить себе всю полноту значения памятников для современного человека, такого разделения еще недостаточно, поскольку каждая из этих двух основных сторон ценности памятников далеко не элементарна, представляя весьма сложное сочетание различных аспектов.

Так, историческая ценность проявляется не только в познавательном пла-

не, но и в плане эмоциональном. То, что данная постройка — свидетель событий либо очень отдаленных, либо значительных для истории и культуры данной местности, страны или человечества в целом, придает ей особое значение в глазах современников. Эта сторона ценности старых сооружений отражена в признании Законом СССР об охране и использовании памятников истории и культуры особой категории памятников — так называемых «памятников истории». К «памятникам истории» могут относиться сооружения, не имеющие архитектурно-художественной ценности и представляющие интерес только как напоминание об определенных исторических событиях или лицах. Однако эта особая ценность не менее часто распространяется и на художественно ценные здания, внесенные в государственные списки под рубрикой «памятников архитектуры». Так, например, Успенский собор Московского Кремля, построенный Аристотелем Фьорованти в период сложения русского национального государства, является не только выдающимся памятником зодчества, но и важнейшим памятником становления русской государственности. Ансамбль Царского Села неразрывно связан с именами Пушкина и многих других деятелей русской культуры и ценен для современных людей этой памятью не меньше, чем высокими художественными достоинствами. Особую категорию представляют сооружения, возведенные в память определенного события (триумфальные арки, обелиски, храмы-памятники и т. п.).

В познавательном плане историческая ценность памятника выражается прежде всего в том, что он служит но-

сителем информации о прошлом, т. е. историческим источником. Эта информация обладает многосторонностью и проявляется в весьма различных сферах, что позволяет рассматривать памятник как специфический и комплексный исторический источник. С точки зрения историков, первостепенный интерес представляет прямое свидетельство памятников о социальной структуре общества. Так, в огромном масштабе южнорусских храмов X—IX вв., возвышавшихся среди мелкой деревенной и деревоземляной застройки, ярко проявились существенные черты социального уклада Киевской Руси.

Специфика архитектуры как искусства, включающего в себя инженерно-технические моменты, позволяет видеть в произведениях зодчества непосредственное отражение уровня развития производительных сил: воплощение инженерных знаний, продукт материального производства. Типологические особенности сохранившихся построек прошлого несут в себе драгоценную информацию о бытовом укладе отдаленных эпох. С этой точки зрения древнее сооружение рассматривается как памятник материальной культуры. Но, поскольку архитектура является в той же мере искусством, оперирующим идейно-образным языком, памятники служат важнейшими историческими свидетельствами идеологии и духовной культуры различных эпох.

Не будучи искусством изобразительным, архитектура выражает идейное содержание не в столь непосредственной форме, как живопись или скульптура, поэтому в памятниках зодчества по большей части можно найти отражение наиболее общих черт мировоззрения какого-либо исторического периода. Информация, доставляемая памятниками как произведениями искусства, также весьма многообразна. Так, например, романская строительная техника построек Владимиро-Суздальской Руси XII в. и сходство их скульптурного убранства с западными

памятниками дают важное историческое свидетельство о культурных связях этой эпохи и о характерной для средневековья миграции артелей строителей и скульпторов.

Достаточно ясно, что все перечисленные стороны значения памятника как исторического источника действительны при рассмотрении не только частей памятника, относящихся ко времени его возникновения, но и ко всем позднейшим наслоениям, каждое из которых многосторонне отражает особенности своей исторической эпохи.

Не менее очевидно присутствие в памятниках архитектуры художественной ценности. Произведения архитекторов прошлого, будь то постройки античного, средневекового периода или же нового времени, способны вызывать острое эстетическое переживание у современного нам человека. Прежде в оценке древних сооружений как памятников превалировала именно эта сторона, хотя понятия художественного и, соответственно, критерии, применяемые к отдельным постройкам, существенно менялись. Классицизм исходил из представлений о существовании незбываемых вневременных законов прекрасного, постигаемых разумом и воплощенных в образах античного искусства. В приложении к конкретным памятникам это означало признание права на такое звание лишь за постройками классической древности и снимало вопрос о значении наслоений последующих пох. Романтизм был более гибок в оценке произведений прошлого как памятников, переносил это понятие на более поздние эпохи и на проявления национальных стилевых особенностей. При этом, однако, собственное романтизму поэтизирование индивидуализма, и в особенности художественно-творческой личности, породило тенденцию видеть в памятнике не столько данную историческую конкретность, сколько стоящий за ним искаженный временем и даже возможно еще не воплощенный авторский замысел. Полемизируя с романтиками, сто-

ронники археологической реставрации, не отрицая художественной ценности памятника, все же выдвигали на первый план историческую ценность, значение памятника как документа. В настоящее время преобладает стремление видеть в памятнике единство художественного и исторического, что в действительности далеко не всегда может быть вполне четко расчлнено.

Современный подход к рассмотрению художественного значения памятника базируется на положении, что памятник всегда осуществляет свое эмоционально-эстетическое воздействие в определенном контексте. Прежде всего, это контекст современной культуры, в который входит выработанное отношение к искусству вообще и к искусству прошлого в частности. Свойственный сознанию людей нашего века историзм мышления позволяет нам гораздо более широко и гибко, чем это было в прошлом, воспринимать явления, относящиеся к весьма различным художественным системам. Мир современного культурного человека включает в себя обязательное знание образцов искусства разных стран и эпох, с которыми он невольно сопоставляет оцениваемое произведение. В оценку памятника архитектуры неизбежно включаются ассоциации, связанные с учетом знакомых нам явлений, относящихся к сфере не только зодчества, но также литературы, живописи, музыки и других видов искусства. Это обуславливает сложность эстетического восприятия памятника как произведения зодчества, причем наше восприятие не может претендовать на адекватность восприятию современников его создания, которое происходило в ином контексте и включало иной круг ассоциаций.

Но памятник не только входит в контекст современной культуры. Реально существующий ныне памятник, со всеми изменениями и дополнениями, накопленными в течение его многовековой жизни, сам может рассматриваться как контекст, в котором сочетаются разновременные художествен-

ные элементы. Перестройки, достройки и даже утраты далеко не всегда приводят к разрушению памятника как художественного целого, порой видоизменяя его, создавая новое целое, обладающее новыми эстетическими качествами. Московский Кремль с башнями, увенчанными через 200 лет после их возведения высокими каменными шатрами,—это уже не произведение зодчества XV в., равно как и не произведение зодчества XVII в., а неповторимый сплав художественных элементов того и другого столетий, а в отдельных частях и более позднего времени. Зимний дворец Растрелли с позднейшими интерьерами эпохи классицизма несмотря на утрату авторской внутренней отделки, несмотря на разницу стилей представляет собой художественно цельное сооружение, образ которого строится на сложной системе взаимодействия разновременных элементов.

Приведенные примеры — наиболее очевидные, но и во множестве других зданий, подвергшихся тем или иным изменениям в позднейшие годы своего существования, разновременные и разнотипные части вступают между собой в те или иные соотношения, определяющие в конечном счете неповторимую индивидуальность каждого памятника. Это относится и к выдающимся сооружениям, и к так называемым рядовым постройкам. Позднейшие наслоения должны оцениваться не только как имеющие или не имеющие художественного значения сами по себе, но и как элементы, входящие в общую художественную систему памятника. В этом плане оказываются значащими не только изменения, внесенные рукой человека, но и те, которые несут на себе следы разрушающего действия времени. Так, руины античного сооружения обладают огромной эстетической выразительностью, отличной от той, которую это сооружение имело многие столетия назад. Следы длительного существования памятника, так называемая патина времени, не только затемняют и искажают информацию о

художественном произведении далеко-далекого прошлого, но и несут свою эмоциональную информацию о жизни памятника во времени, которая является важной составной частью его сегодняшнего эстетического восприятия.

Для памятника архитектуры как произведения искусства существует еще один контекст, вне которого рассматривать его, по современным понятиям, недопустимо. Это — контекст его архитектурного и природного окружения, той среды, которую памятник формирует и от которой, в свою очередь, в большой степени зависит его художественное восприятие. Контекст среды не менее подвержен трансформации во времени, чем контекст самого памятника. Изменения материальных условий и социального образа жизни людей неизбежным образом отражаются на облике среды их обитания. Чем старше памятник, тем, как правило, менее отвечает характер его современного окружения существовавшему в период его создания. Это особенно ярко проявляется в больших городах, вовлеченных в процесс урбанизации. Необратимые изменения имеют место даже там, где, казалось бы, не происходит кардинальных перепланировок и перестроек. Появление асфальта вместо деревянного или каменного мощения, устройство современного уличного освещения, внедрение городского автотранспорта активно влияют на восприятие и среды, и отдельного памятника. Отнюдь не стабильно и природное окружение памятников: деревья растут, непрерывно меняется ландшафт.

Изменения архитектуры отдельного сооружения происходили параллельно с изменениями его окружения. Поздние наслоения памятника различно отражают эту связь. Прежде всего многие переделки древних построек были продиктованы композиционными соображениями, вызванными изменением характера взаимоотношений памятника и его окружения. Так, появление высоких луковичных глав на кремлевских соборах безусловно связано с общим

изменением силуэта Кремля, в частности, с надстройкой башен. В свою очередь, появление высоких шатровых завершений на башнях было в значительной мере обусловлено изменением градостроительной ситуации, превращением Кремля из укрепленного центра Москвы, окруженного сравнительно небольшим посадом с низкой застройкой, в центральный ансамбль большого и плотно застроенного города. Изменилось и цветовое решение Кремлевского ансамбля: пестрое сочетание краснокирпичной и белой окраски центральной соборной группы с включением полихромии уступило место преобладанию однотонного белого цвета, что соответствовало более крупному градостроительному масштабу. Такого рода композиционные связи обязательно должны учитываться при художественной оценке памятника.

Помимо композиционных связей между наслоениями памятника и элементами его окружения существуют связи стилистического порядка. И переделки памятника, и смена застройки вокруг него, не всегда будучи связаны между собой очевидной композиционной зависимостью, производились до известной степени синхронно, благодаря чему памятник получал наслоения, в той или иной мере отвечающие стилистике новых элементов его окружения. Иногда при этом архитектурный язык памятника пытались полностью привести к характеру архитектуры нового периода, иногда ограничивались отдельными добавлениями, вносящими в архитектуру здания новые стилистические черты. В результате возникали очень сложные сочетания стилистического порядка между памятником и его архитектурной средой, далекие от воплощения какого-либо одного стиля. Сложность таких взаимосвязей не означает отсутствия художественного единства. В ходе длительной жизни памятника и его окружения порой создается гармония более высокого порядка. Конечно, возможны и реально встречаются совершенно иные ситуа-

ции, когда возникает не художественная связь, а непримиримый диссонанс. В этой области, как и в других, требуется индивидуальная оценка на основе всестороннего рассмотрения различных аспектов.

Такое сложное понимание эстетической природы памятника в значительной мере обусловлено свойственным современному мировоззрению историзмом сознания, проявляющимся не только в сфере теоретического мышления, но и в сфере художественно-эмоциональной.

Основной целью проведения любых работ на памятнике архитектуры является продление его жизни как сооружения, обладающего многосторонней ценностью. Наиболее непосредственно эта задача сводится к консервации, т. е. к совокупности мер, направленных на защиту или укрепление сооружения в его существующем виде. Консервация единодушно признается основным видом работ, которые должны производиться на памятниках.

Важное условие продления жизни памятника — активное включение его в жизнь современного общества. Эта цель достигается двумя путями: благодаря подчеркнутому выявлению художественной и исторической ценности памятника (реставрация) и благодаря наделению его практической функцией (приспособление).

В отличие от консервации реставрация (буквальный перевод термина на русский язык означает «восстановление») предусматривает внесение в сооружение тех или иных изменений, продиктованных осознанием его особого значения как памятника. В силу этого реставрация всегда есть нарушение сложившейся системы взаимосвязей. Поэтому ее принято рассматривать как исключение, обусловленное целым рядом ограничений.

Одна из главных теоретических предпосылок, на которых базируются современные представления о реставрации, — признание того, что художественно ценным объектом, определя-

ющим ее направленность, становится не творческий замысел древнего мастера, а существующий в наше время памятник с его утратами, позднейшими наслоениями и установившимися связями с архитектурно-пространственной средой. Старая система представлений, согласно которой реставрация понималась как новое адекватное воплощение замысла, полностью отвергается. Идея повторного творческого акта, в котором реставратор отождествляется с создателем реставрируемого произведения, есть иллюзия, не учитывающая огромной разницы в художественном мироощущении мастеров прошлых эпох и современного человека. Реставратор воздействует не на идеальный художественный образ памятника, а на его материальную структуру. Памятник в его реальности предстает как хранитель художественной и исторической информации, которая может, однако, присутствовать в нем не только явно, но и в скрытом виде, как бы потенциально. Вмешательство реставратора способно выявить скрытую часть этой информации, в лучшем случае — с более или менее исчерпывающей полнотой. Обращаясь к примеру из смежной области, можно вспомнить старинную икону, сохраняющую под поздней записью остатки древней живописи. Ценностью памятника обладает именно этот раскрываемый реставратором живописный слой, а не авторский замысел иконописца.

Из положения о том, что реставрация ориентирована на данное существующее сооружение, а не на замысел, вытекает, что ее целью не должны быть ни возврат к первоначальному облику, ни воссоздание сформировавшегося позднее, но также утраченного облика (так называемая «реставрация на оптимальную дату»), а максимальное раскрытие художественных качеств дошедшего до нас памятника и его исторически ценных особенностей. Художественные качества понимаются при этом в том смысле, о котором говорилось выше, т. е. они включают в себя

весь контекст художественных взаимосвязей, возникших между первоначальными частями сооружения и позднейшими наслоениями, а также между памятником и исторически сложившейся архитектурно-пространственной средой.

По этой же причине принципиально не допускается возведение частей сооружения, которые не были в свое время осуществлены, хотя бы они входили в вероятный авторский замысел. Это положение сохраняет силу не только тогда, когда изначальный замысел реконструируется по догадке (как это часто имело место в реставрационной практике XIX в.), но и тогда, когда мы предполагаем, казалось бы, бесспорными материалами в виде авторских чертежей. Известно много примеров того, как окончательное формирование архитектурного облика сооружений прошлого происходило в процессе строительства, когда сам архитектор уточнял и перерабатывал ранее составленный проект. В этом убеждает, в частности, сличение проектных чертежей Баженова и Казакова с возведенными под их руководством постройками Царицынского дворцового комплекса. Неосуществленный вариант проекта сохраняет для нас самостоятельное значение как памятник художественной мысли своей эпохи, но только реально воплощенное произведение может рассматриваться как памятник архитектуры и как объект реставрации.

Современная теория устанавливает принципиально иное отношение к наслоениям, чем то, которое имело место в период господства стилистической реставрации. За ними признается не только собственная историческая и художественная ценность как самостоятельных произведений, отражающих особенности культуры своего времени, но и роль их как составных частей памятника в целом. Они не просто затемняют, искажают изначальный художественный замысел сооружения (по прежнему представлению, преимущественно, если не единственно ценный),

но и способны усложнять, обогащать художественную структуру памятника. Венецианская хартия ясно указывает, что очищение памятника от усложняющих наслоений, единство стиля отвергаются как конечная цель реставрации.

Признание в теории ценности поздних наслоений не должно догматически восприниматься как необходимость сохранения любых дополнений к памятнику. Поздняя штукатурка, закрывающая древнюю роспись, безликая утилитарная пристройка к фасаду, новейшая закладка арочного проезда не только не являются носителями художественной информации, но и в самом прямом смысле заслоняют, искажают то ценное, что в памятнике реально присутствует. Такого рода наслоения Итальянская хартия 1931 г. охарактеризовала как «лишние значения и смысла». Не всегда, конечно, различия между ценными и не имеющими ценности наслоениями вполне очевидны, и необходима бывает тщательно взвешенная дифференцированная оценка каждого отдельного случая.

Другое общее требование, предъявляемое к реставрации, — максимальное сохранение подлинности. Подлинность важна со многих точек зрения. Древнее сооружение, замененное новой копией, теряет свою ценность как исторического свидетеля прошлого, сохраняя лишь значение наглядной иллюстрации. Как памятник материальной культуры оно уже не существует. Но и как художественное произведение копия не может претендовать на адекватность оригиналу, сколь бы совершенно она ни была исполнена. Более того, непременно условием полноценного восприятия художественного произведения становится осознание зрителем его подлинности. Чувствительной оказывается и частичная утрата подлинности, в той или иной мере почти неизбежная при реставрации. Отсюда, прежде всего, вытекает особое отношение к замене поврежденных элементов здания. В отличие от обычной ремонтно-строи-

тельной практики, преимущество должно отдаваться специальным методам укрепления, и лишь в крайних случаях допускается замена подлинного материала, которая должна рассматриваться как неизбежное зло. Это общее положение в разной степени справедливо для разных случаев. Небезразлично, идет ли речь о сооружении многовековой древности или о сравнительно недавней постройке, о наиболее художественно активных элементах памятника — резных деталях, росписях, о рядовой кладке стен или же о скрытых конструкциях. Чем большую историческую или художественную информацию несет в себе тот или иной элемент памятника, тем обязательнее становится требование сохранения подлинности.

Признание значения подлинности налагает ограничения не только на замену обветшавших элементов, но и на вносимые в памятник при реставрации новые дополнения, которые не должны иметь характера фальсификации. Принципиальное решение проблемы было подсказано теоретиками археологической реставрации конца XIX — начала XX в.: использование системы приемов искусственного выделения новых включений, так называемой сигнатуи. Но, поскольку разграничение подлинных частей памятника и реставрационных добавлений осуществляется за счет той или иной степени нарушения цельности его восприятия, определение способов и меры сигнатуи представляет собой далеко не простую проблему. В каждом отдельном случае следует выработать индивидуальный подход к системе выявления реставрационных добавлений исходя из конкретной ситуации.

Даже при условии добросовестно осуществленной сигнатуи новые дополнения, сделанные при реставрации, в зависимости от их количественного соотношения с сохранившимися древними элементами могут оказать отрицательное влияние на восприятие памятника в целом, «скомпрометировать» его

как подлинное произведение древности. Чтобы этот нежелательный эффект не возникал, необходимо, чтобы в памятнике подлинник преобладал над реставрацией, а не наоборот. При практической реализации этого требования важно, однако, учесть, что мы понимаем под памятником: фрагмент древнего здания, сооружение в целом, архитектурный ансамбль. В зависимости от этого одно и то же действие реставратора может рассматриваться как недопустимое, правомерное или даже необходимое. Так, значительное по объему восстановление одного из симметричных флигелей усадьбы, граничащее с полным его воссозданием, если рассматривать его только в отношении к данному флигелю, стало бы, вероятно, нарушением норм реставрации в ее современном понимании; вместе с тем, будучи соотнесено с реставрацией усадьбы в целом, оно окажется в той же мере правомерным как правомерным было бы восстановление утраченной колонны портика. Таким образом, включение оценки памятника в ансамблевый и градостроительный контекст может привести к расширению области возможных реставрационных решений, позволяя при этом оставаться в рамках сформулированных ранее общих принципов реставрации.

Возможность реставрационных дополнений ограничивается также условием достоверности воссоздания, которое должно базироваться на строгом документальном основании. Согласно Венецианской хартии, реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза. Документированность реставрации имеет две стороны. Прежде всего, это доказательство принципиального порядка, подтверждающее, что данный элемент памятника действительно существовал и существовал в той именно редакции, которая предусмотрена проектом восстановления.

Однако даже при безупречном принципиальном обосновании восстановления определение размеров, рисунка, фактуры утраченного элемента воз-

можно лишь с той или иной степенью приближения. Для строительной культуры прошлого, базирующейся на кустарных методах производства, характерны отклонения от идеальной геометрической формы, индивидуальность трактовки каждой отдельной детали. Меньшей или большей, но в любом случае конечной степенью точности обладают и фиксационные чертежи. С этой точки зрения, документальное обоснование реставрации всегда остается относительным, и критерием допустимости воссоздания утраченных элементов становится не абсолютная точность, а лишь относительная, степень которой зависит от условий зрительного восприятия. Представление о памятнике как о реальном сооружении заставляет при оценке документального обоснования реставрации отдавать предпочтение непосредственным материальным остаткам над всеми остальными видами источников. Наравне с ними могут быть поставлены данные фиксации, выполненные в соответствии с современными нормами научного исследования. Но во всех случаях обязательным условием остается сопоставление всего комплекса материалов.

Вторгаясь в сложившуюся систему художественных взаимосвязей ради выявления тех или иных важных качеств памятника, реставратор обязан тщательно взвесить, каково будет новое художественное целое, создаваемое в результате реставрации. При этом необходимо учесть и целостность восприятия памятника, взятого в отдельности, и его связи с архитектурно-пространственной средой. В этом отношении реставрация включает элементы не только научного анализа, но и творчества. Средства для достижения нового художественного единства, имеющиеся в руках реставратора, относительно ограничены, но их не следует недооценивать. Прежде всего, это правильно найденное соотношение меры раскрытия и воссоздания. Многие в восприятии памятника зависит также от умелого использования вносимых в памятник

современных элементов, служащих для обеспечения сохранности, заполнения лакун и т. п. Высота и вынос кровли, рисунок столярки, цветовая гамма в тех случаях, когда она не определяются однозначно собственно реставрационными требованиями, должны использоваться как средства создания художественной гармонии.

Изложенные выше положения фиксируют лишь самые общие принципы реставрации. Почти во всех теоретических работах в этой области отмечается, что памятники и случаи реставрации обладают бесконечным многообразием, не допускающим догматического подхода. Поэтому нет и не может существовать набора жестких требований, которые реставратору надлежит механически соблюдать. Реставрацию следует рассматривать как специфический творческий процесс. При этом вынесение решения о судьбе памятника не может быть доверено суждению одного человека, какой бы высокой квалификацией он ни обладал, а подтверждаться авторитетным кругом специалистов.

2.2. Основные виды работ на памятниках архитектуры и область их применения

Закон об охране и использовании памятников истории и культуры различает три вида работ, которые должны производиться по памятникам: реставрация, консервация и ремонт. Данное разделение имеет, прежде всего, юридическое значение. Для трех названных категорий приняты несколько различный порядок рассмотрения и состав проектной документации. Вместе с тем это разделение довольно приблизительно и не претендует на детальное разграничение встречающихся на практике бесконечно разнообразных случаев. Отнесение к той или иной категории производится по преобладающему характеру работ.

Для всех видов работ закон устанавливает некоторые общие требования. Они могут выполняться только с

ведома государственных органов охраны памятников и под их контролем. Контроль не ограничивается согласованием необходимой проектной документации, но осуществляется на всем протяжении работ. Реставрация, консервация и ремонт памятников должны проводиться также под наблюдением специалистов-реставраторов. Решение вопроса о проведении тех или иных работ на памятнике невозможно без предварительного его изучения. Глубина и объем исследования могут быть при этом различны и зависят от цели и характера предполагаемых работ, от того, насколько при их проведении может оказаться затронута основная структура памятника. Исследование, как правило, не завершается предварительной фазой, но продолжается на всей стадии ведения работ, поскольку только по ходу их осуществления происходит наиболее полное раскрытие памятника.

Консервация и ремонт имеют между собой много общего, поскольку в обоих случаях основной целью становится сохранение памятника архитектуры в дошедшем до нашего времени виде, с позднейшими историческими напластованиями и утратой некоторых первоначальных частей.

Ремонт памятника — это периодически проводимые работы по его поддержанию, осуществляемые обычными строительными методами. При этом, как правило, основная структура памятника затрагивается в минимальной степени. Главные виды ремонтных работ — смена и окраска кровель, восполнение утрат штукатурки, возобновление покраски стен и т. д. Предварительное изучение памятника в этом случае необходимо для выявления ценных элементов, подлежащих особо бережному сохранению. Известно немало случаев, когда при ремонте, проведенном без учета значения здания как памятника архитектуры, оказались утраченными профилировка штукатурных тяг, остатки лепнины и другие детали, столь же важные в художествен-

ном отношении. Кроме того, художественные элементы могут сохраняться на памятнике и неявно, как, например, старые стенописи, скрытые под слоями покраски или штукатурки, и их легко уничтожить при неосторожном ведении работ. В ходе ремонта при смене кровли, удалении отстающей штукатурки и т. п. возможны неожиданные находки, дающие новую важную информацию о памятнике. Оценить значение найденного, зафиксировать его, во время принять меры по сохранению может лишь квалифицированный специалист, поэтому без его надзора ремонт производиться не должен. Хотя ремонт и ставит своей целью приведение памятника в порядок без изменения его существующих форм, но все же нередко оказывается целесообразным осуществить при ремонте в строго ограниченных масштабах некоторые меры чисто реставрационного порядка: фрагментарно раскрыть старые остатки, восстановить отдельные утраченные элементы. Все сказанное указывает на важные принципиальные отличия ремонта памятников архитектуры от ремонта других сооружений.

Под консервацией понимают работы по сохранению памятника, требующие принятия специальных мер, не входящих в обычную ремонтную практику. Необходимость в ее проведении возникает тогда, когда памятник по каким-либо причинам оказывается в неудовлетворительном состоянии. Различают два типа консервации. Один из них — мероприятия по временной защите зданий, которым угрожает быстрое разрушение: установка подпорок, устройство навесов и т. п. Особенно широко практиковалась консервация этого типа в послевоенные годы, как результат массовых повреждений памятников в ходе Великой Отечественной войны. Впоследствии законсервированные таким образом памятники были включены в более широкий комплекс реставрационных работ. Другой тип консервации включает сложные работы по укреплению и защите памятников, разруша-

емых под влиянием длительно действующих факторов, среди них укрепление оснований и фундаментов, усиление основных несущих конструкций, установка связей, воспринимающих усилия распора, устранение деформаций, мероприятия по борьбе с влажностью, организация обеспечивающего сохранность температурно-влажностного режима, структурное укрепление старых материалов памятника, обессоливание кладки, биологическая защита и т. п. Все эти средства укрепления и сохранения памятника могут быть также охарактеризованы как инженерная реставрация. Их осуществление требует проведения порой очень сложных специализированных исследований, и выполняться они должны под соответствующим инженерным и технологическим надзором. При всем том консервацию нельзя рассматривать как только инженерную задачу. Объектом ее является архитектурное произведение, причем зачастую произведение со сложной строительной историей, и особенности памятника как такового определяют во многом определяют направленность консервационных работ. В памятнике далеко не все равноценно, и не все в равной мере подлежит заботам о сохранении как его неотъемлемая часть. Консервация часто включает в себя отдельные элементы реставрации, хотя бы потому, что восстановление старых конструкций, включение их в работу остается одним из наиболее действенных методов укрепления памятника. Консервация должна предусматривать возможность последующего раскрытия памятника, выявления ценных в художественном отношении элементов. Поэтому консервации должны предшествовать не только инженерно-технологические, но и очень серьезные архитектурные исследования. Архитектору-реставратору принадлежит основная координирующая роль как при выработке программы консервации, так и при ее практическом проведении.

Введение новых конструкций, часто необходимое при консервации, не

должно искажать облик памятника, если только речь не идет о временных мерах. Поэтому обычно рекомендуется использовать скрытые конструкции. Бережному сохранению подлежат уникальные старые конструкции, представляющие особый интерес благодаря своей древности, своей редкости, своему совершенству.

С точки зрения соблюдения выработанных теорией принципов проведения работ на памятниках культуры, консервация отличается наибольшей строгостью. Поэтому ее следует рассматривать как основной вид работ, в особенности для наиболее ценных, древних, уникальных памятников, таких, например, как сооружения античности или раннего средневековья, где требование максимального сохранения подлинности выступает с особой силой. Консервацией, по современным понятиям, должны ограничиваться работы по элементам памятника,носящим отпечаток индивидуального творчества мастера-исполнителя (так, например, скульптурное убранство фасадов Дмитриевского собора во Владимире, частично замененное и дополненное при реставрации XIX в., при современных работах подвергалось уже только профилактическому укреплению).

Специфический вид консервационных работ представляет собой консервация руин. В данном случае под руинами подразумеваются не всякие сооружения, имеющие большие разрушения, а такие, которые дошли до новейшего времени уже в разрушенном виде и в таком виде осознаны как памятники. Постройки, еще недавно существовавшие в целом виде и разрушенные уже в наше время, исторически еще не осознанные как руины, принято рассматривать как определенное исключение, о чем говорилось выше. Значительную часть памятников-руин (в этом смысле) составляют остатки древних построек, вскрытые археологическими раскопками. Венецианская хартия призывает отказаться для таких памятников от восстановления утраченного,

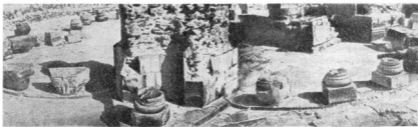
ограничившись консервационными мерами и минимальными дополнениями кладки, необходимыми для укрепления (например, предохранительное покрытие стен по периметру) (рис. 30). Руинированное сооружение обычно не имеет законченной архитектурной композиции, причем именно фрагментарность и живописность придают ему специфическую эмоциональную выразительность. Эти качества руин при работах по их укреплению должны быть, безусловно, сохранены. Однако часто при этом ощущается необходимость подчеркнуть признаки былой упорядоченности архитектурного сооружения. Эта задача решается двояким способом. Один из них — **анастилоз**, установка на место подлинных фрагментов, сохранившихся до настоящего времени, но перемещенных при разрушении памятника со своего первоначального места в сооружении. Правомерность анастилоза признана всеми теоретиками реставрации. Дополнение новой кладки при анастилозе должно быть минимальным, строго ограниченным потребностью удержания на месте подлинных деталей. Кроме того, этим же целям может служить **использование элементов благоустройства**, при помощи которых чаще всего выявляют план здания. Утраченные участки стен, места столбов и колонн обозначаются до известной степени условно рисунком замощения, установкой на место отдельных деталей или просто блоков камня. Эти приемы широко практикуются при экспозиции раскопок античных сооружений. Один из лучших примеров выявления плана руин в нашей стране — музейная организация остатков храма Звартноц VII в. близ Эчмиадзина в Армении (рис. 31, 32).

Реставрация — наиболее сложный, комплексный вид проводящихся на памятниках работ. Ее основная цель — продление жизни памятника. Она обычно включает в себя элементы и ремонта, и консервации. Но наряду с этим, важным компонентом реставрации становится также изменение существующего



вида памятника для более полного раскрытия его художественных качеств, что позволяет яснее подчеркнуть его общественную ценность и тем самым способствовать созданию условий для его длительной жизни.

Случаи реставрации столь же различны, как различны и сами памятники. Однако для подавляющего большинства реставраций характерны отсутствие стремления к стилистическому единству, признание ценности многих из позднейших наслоений, ограничение восстановления элементами, форма которых может быть безусловно документирована. Реставрация такого типа, отвечающая современным теоретическим взглядам и, в частности, положениям Венецианской хартии, получила название **фрагментарной**. Она принципиально противопоставлена целостной реставрации, направленной на полное восстановление первоначального



30. Остатки.
Консервационное покрытие
археологических руин

31. Храм Зевса около
Эммануэля, Армения.
Экспозиционный план
археологических раскопок

32. Остатки. Портки форума.
Организация
археологической
территории путем
выявления плана зданий

облика памятника либо облика, сложившегося к некоторому предполагаемому периоду его расцвета (так называемая реставрация «на оптимальную дату»). Фрагментарная реставрация представляет собой как бы частичное

расширение сферы консервации, и между ними не всегда легко провести четкую границу.

Реставрация (в том числе и фрагментарная) состоит из двух операций: раскрытия памятника путем удаления поздних, искажающих его элементов и восстановления утраченных элементов.

Раскрытие возможно тогда, когда удаляемые части не представляют интереса ни с художественной, ни с исторической стороны либо представляют весьма ограниченный интерес, несо-

местимый с ценностью раскрываемого подлинника. Это должно быть признано при открытом коллегиальном обсуждении с участием авторитетных специалистов, и ни в коем случае решение об удалении наслоений не должно единолично приниматься автором проекта реставрации. При этом необходимо убедиться, что удаляемые части не таят в себе в скрытом виде ценных остатков, к какому бы времени они ни относились. Поэтому объектом исследования всегда должен быть весь памятник, а не только его части, признаваемые заведомо ценными.

Удаление поздних частей имеет смысл, когда оно позволяет раскрыть сохранившиеся архитектурные формы более древней части памятника или достаточные остатки таких форм. Если же подлинник бесследно утрачен, то в целом предпочтительнее сохранение более поздних пристроек, облицовок, штукатурок и т. п., подобно тому как при реставрации древней живописи принято сохранять позднейшие записи там, где авторский живописный слой утрачен.

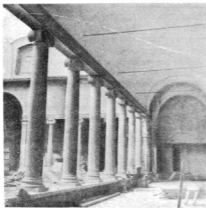
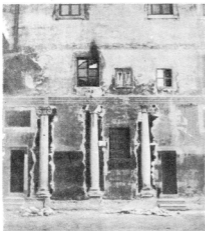
Раскрытие недопустимо, если оно создает угрозу устойчивости здания или иным образом ухудшает условия его сохранения. Должна быть обеспечена сохранность раскрываемых деталей или поверхностей стен, учтена степень деградации старых материалов, новый и часто более жесткий режим, которому окажется подвержен подлинник после раскрытия. Известно, например, что поспешное освобождение от обшивок срубов памятников русского деревянного зодчества при беспорядном художественном эффекте нередко приводило к резкому ускорению процесса разрушения древесины.

В простейших случаях реставрация может вообще свестись к одному раскрытию. Например, фрагментарное удаление штукатурки, произведенное на фасадах Софийского собора в Киеве, Спасо-Преображенского собора в Чернигове и некоторых других памятников архитектуры Киевской Руси (рис. 33),



33. Реставрационное раскрытие поверхности стен Софийского собора в Киеве

34. Раскрытие остатков готического проема на фасаде ротонды в Катане



35. Двор церкви Санта-Мария-Маддалена во Флоренции до реставрации

36. Реставрационное раскрытие колоннады двора церкви Санта-Маддалена во Флоренции

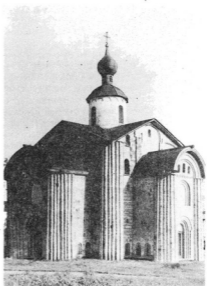
позволило выявить первоначальную фактуру древней кладки, обладающую большой эстетической выразительностью, и одновременно как бы наглядно показать действительную древность сооружения. Подобного рода раскрытия, даже незначительные по объему, могут очень активно воздейство-

вать на восприятие не только отдельных сооружений, но и городской среды в целом. Так, раскрытые в виде небольших зондажей остатки готической кладки на зданиях Львова или Каунаса способствуют созданию особой эмоциональной атмосферы городского ансамбля, проникнутой ощущением историчности (рис. 34). Не вызывает каких-либо сомнений правомерность освобождения от закладок проездных арок или портиков (рис. 35, 36). Очень большой художественный эффект может дать раскрытие естественной фактуры стен в объемах всего сооружения при условии обеспечения соответствующих мер сохранности (например, удаление штукатурки со стен церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде, освобождение от обшивок памятников русского народного деревянного зодчества). Возможны и реально существуют случаи фрагментарной реставрации, сводящейся только к дополнению. Заделка брешей, восстановление отдельных зубцов крепостных стен, восстановление на фасадах объемного декора, сбитого при перестройках, относятся именно к такого рода реставрации. Но чаще всего реставрация не сводится к одной какой-либо операции, а представляет собой сложное сочетание раскрытия и дополнений. Раскрываемый подлинник очень редко оказывается полностью сохранившимся. Почти всегда он имеет те или иные утраты, и часто требуется частичное дополнение подлинника либо в виде восстановления утраченных архитектурных элементов, либо в виде более наглядного показа их остатков. Так, довольно широко принято выявлять места примыкания утраченных стен или сводов расчисткой, а иногда и добавочной выкладкой соответствующих штраб. Мера восстановления не может быть предписана заранее для всех случаев, она определяется для каждого случая индивидуально, с учетом сочетания различных факторов.

Характерным образом фрагментарной реставрации памятника со сложной строительной историей может



служить реставрация церкви Пятиницы на Торгу в Новгороде (рис. 37—39). Построенная в 1207 г., церковь после «великого пожара» была возобновлена в 1345 г., подвергалась большим перестройкам в XVI в. и позднее. В результате перестроек здание утратило многие стилистические и композиционные особенности, и в его облике преобладали черты живописности. Исследования, проведенные Г. М. Штендером, позволили с большой убедительностью реконструировать первоначальную композицию памятника, который принадлежал к необычному для Новгорода типу трехпритворного храма со ступенчатой композицией масс, восходящему к полоцкому зодчеству XII в. Древняя форма наиболее достоверно подтверждалась в пределах сохранности массива стен первого строительного периода (северная стена почти на всю высоту, части западной и южной стен, нижняя часть алтарной апсиды, основания столбов). Именно в этих пределах и была проведена реставрация, позволившая выявить формы пучковых лопаток, оконных и дверных проемов, северного и западного притворов, основания южного притвора и следов его примыкания к четверику. Была раскрыта изначальная фактура стен, не совсем обычная для Новгорода, с более широким, чем обычно, использованием кирпича и темнорозовым цветом цемяничного рас-



37. Церковь Пятиницы в Новгороде до реставрации

первоначального вида (по Г. М. Штендеру)

38. Церковь Пятиницы в Новгороде. Реконструкция

39. Церковь Пятиницы в Новгороде. Реставрация Г. М. Штендера