

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЧЕСКАЯ «ПАТИНА ВРЕМЕНИ» И «НОВОДЕЛ» В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКА

Скворцов Александр Игнатьевич
кандидат искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
г. Владимир

HISTORICAL «PATINA OF TIME» AND «REMAKE» IN THE PROCESS OF RESTORATION OF THE MONUMENT

Skvortsov Alexander Ignatievich
Candidate of Art History, professor
of Vladimir state University, Vladimir

АННОТАЦИЯ

Рассматривается вопрос о путях оптимизации итогов реставрации памятников архитектуры за счет выявления их скрытых внутренних ресурсов, изначально заложенных в самой структуре объекта, зрительное раскрытие которых в реально осязаемой форме исторической подлинности минимизирует широко распространенный в современной реставрационной практике метод «новодела».

ABSTRACT

The question of ways to optimize the results of restoration of architectural monuments by revealing their hidden internal resources, originally embedded in the very structure of the object, the visual disclosure of which in a real tangible form of historical authenticity minimizes the «remake» method widespread in modern restoration practice.

Ключевые слова: памятник архитектуры, реставрация, подлинность форм, приспособление объекта.
Keywords: architectural monument, restoration, authenticity of forms, adaptation of the object.

Сразу отметим, что в ряду наиболее значимых мероприятий последних лет по реставрации и музеефикации особо ценных объектов культурного наследия России особняком стоит белокаменная церковь Бориса и Глеба в Кидекше близ Суздаля (рис. 1), являющаяся самой древней архитектурной постройкой Владимирской земли, возведенной князем Юрием Долгоруким в 1152 году.

Спорность архитектурно-художественного и образного решения её интерьера после недавних

восстановительных работ (2014) вызывает определенные сомнения в правомочности предложенного подхода к приспособлению столь значимого памятника.

Совершенно очевидно, что весьма сложный по своей истории объект требовал комплексного решения возникавших проблем: архитектурно-пространственных, художественно-реставрационных и музейно-экспозиционных. Остановимся на каждом из них отдельно.



*Рисунок 1. Церковь Бориса и Глеба в Кидекше. 1152-1157
Вид после реставрации. 2010-е годы*

Первый момент. Храм, построенный по типу традиционных четырехстолпных белокаменных крестово-купольных церковных зданий, в начале XVII века обрушился и верх его был надложен из кирпича. Сегодняшним реставраторам представлялась возможность на визуальном уровне объединить нижнюю белокаменную кладку храма с верхней кирпичной надкладкой, тщательно проработав их индивидуальные технические особенности и зрительно объединив, внося в интерьер ощущение истории.

В данном случае основная задача реставратора состояла в том, чтобы уловить сложную перетекаемость границ стыковки сохранившейся первоначальной белокаменной части памятника с его надложенным кирпичным завершением.

Гидрофильная цементная штукатурка начала XX века, покрывавшая все стены и своды интерьера и пагубно действовавшая на весь кладочный материал храма, в то же время визуально объединяла интерьер приемом единого решения.

Удаление цементных покрытий сразу же ставило вопрос о переориентации прежнего объединяющего акцента на новый, которым и должна была стать вновь раскрываемая из-под цементной штукатурки дошедшая до нас строительная кладка. Но это требовало, конечно, очень наглядного представления всех нюансов этой исторической достоверности. Следовало осязаемо донести до зрителя естественную красоту материала, подчеркнуть рукотворность порядовки белокаменных блоков и большемерного кирпича, легкую обтекаемость их контуров, свободную сочетаемость швов и их мягкую пластическую моделировку. И это при рационально выверенной мастерами законченности самого строительного процесса, как будто они и не помышляли о том, что вслед за ними придут иконописцы и перекроют изящно выполненную кладку штукатуркой с росписью. Совершенство одного творения накладывалось на другое.



Рисунок 2. Фрагмент белокаменной кладки после расчистки от цементной штукатурки. 2000-е годы

В этом есть что-то похожее на то, когда белокаменщики XII века поначалу полностью возводили основной объем храма, а лишь затем, даже через несколько лет, пристраивали к нему белокаменные галереи, то же отделанные «начисто», что называется «изнова», без особой видимой перевязки объемов друг с другом. Именно на этом, например, просчитался в 1836 году владимирский губернский архитектор Е. Петров, когда при реставрации Дмитриевского собора во Владимире счел пристроенные к нему галереи более поздними и разобрал их до основания.

Следы подобной «готовности» белого камня к последующей живописной отделке предусмотрены самой фактурной теской лицевой поверхности блоков, способствовавшей прочному сцеплению с

накладываемой поверх штукатуркой (рис. 2).

Такой путь «экспозиционной» подачи белого камня в интерьере был бы совершенно оправдан. А это почти 2/3 объема храма. Аналогичным путем можно было решить и показ кирпичной кладки. Необходимо было лишь подчеркнуть красоту строительных материалов и приемов, приобщая посетителя к познанию древнего архитектурного мастерства.

Этого, к сожалению, не произошло: границы перехода одного строительного материала к другому не акцентированы, а объединяющим элементом стала аморфная невыразительная известковая побелка, практически уничтожившая все фактурно-цветовые нюансы архитектурной кладки из белого камня и красного кирпича (рис. 3).



Рисунок 3. Общий вид интерьера после реставрации. 2014



Рисунок 4. Вновь исполненная роспись свода. 2014

Второй момент – художественно-реставрационный. Произошла крайне нежелательная подмена реставрационных методов восстановления живописи приемами новодельного воссоздания. Целые компартименты (алтарная апсида с востока и сомкнутый свод центрального объема) оказались полностью композиционно восполненными новой живописью, несмотря на отдельные участки сохранявшейся в них подлинной авторской росписи начала XX века, выполненной к 300-летию Дома Романовых. Вновь созданное единое живописное пятно сработало в архитектурно-замкнутом пространстве компартимента как активное зрительное притяжение, внося в интерьер момент определенной дисгармонии и даже нарочитого давления в форме тяжело нависающего сверху свода и непроницаемой стены сбоку на фоне безжизненной сверхбелой известковой побелки, на месте которой первоначально была несложная орнаментация и приятная по цвету альфрейная раскраска светлых пастельных тонов (зеленых, желтых, розоватых). Попытка «новоделом» решить судьбу интерьера явно не удалась (рис. 4).

Переименованный по-своему новодел повлек за собою и явные искажения в перспективно-пространственных построениях композиции с изображением Саваофа в центральном своде. Отдельные её части оказались неестественными по

пропорциям и соотношению форм, что свидетельствует о нарушении законов построения монументальной живописи.

Был и другой путь, более естественный: сохранить то малое, что оставалось, визуально собрать его реставрационным путем и дать возможность показа в первую очередь более значимых фрагментов живописи XII века, разбросанных в разных частях храма, но оказавшихся сегодня буквально задавленными новоделом сомнительного художественного уровня. Сама фрагментарность состояния остатков живописи XII и начала XX веков могла бы стать не только объединяющим элементом интерьера, но и моментом его достоверной истории. Это было бы честнее, поскольку зрительно была бы предложена подлинная «патина времени». Это было бы и результативнее, поскольку зритель получил бы интерьер с более выверенными визуальными взаимосвязями.

В реальности же оказалось, что многочисленные хаотично разбросанные по храму фрагменты росписей XII века, подчеркнута и даже нарочито выделенные белой рельефной обортовкой, не только резко обозначили свою границу в пространстве, но и буквально были «выдавлены» из него, создав тем самым эффект их своеобразной материальной «внеисторичности», оторванной от первоначальной субстанции.

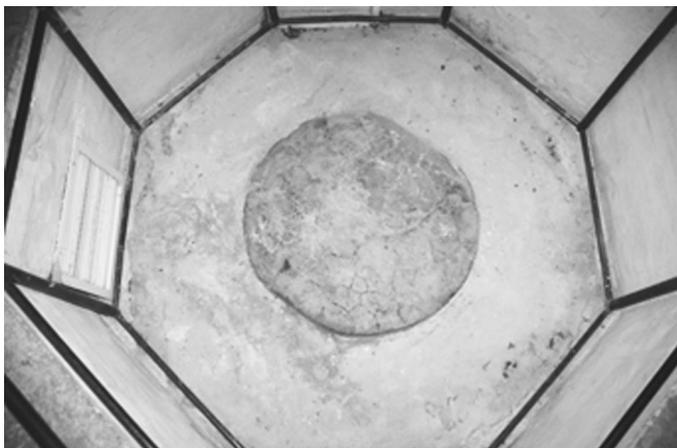


Рисунок 5. Вновь открытый древний «омфалий». 2014



Рисунок 6. Современный экспозиционный вид древнего «омфалия» после реставрации. 2014

Третий момент. Он касается приспособления и современного оснащения интерьера. Думается, можно было бы продумать более нейтральные малые формы музейного оборудования. Сегодня они не столько способствуют, сколько препятствуют восприятию остатков древности. Эта касается целого ряда экспозиционных элементов, которые можно конкретно обозначить. Во-первых, в центре интерьера наше внимание акцентируется не столько на сам древний «омфалий» (каменный пьедестал в центре храма), обнаруженный в ходе археологических раскопок в соборе и находящийся на отметке его первоначального пола, сколько на

высокое металлическое ограждение вокруг него (рис. 5 и 6). Нет реального ощущения соприкосновения с древностью, которая, при другом решении, могла бы оказаться буквально у наших ног, что приблизило бы нас к истории.

Во-вторых, деревянное ограждение перед центральной апсидой стало своего рода балюстрадой, не только резко разделившей пространство основного объема интерьера от алтаря, но и препятствующей целостности его восприятия. Стилистика балясин, заимствованная из форм XIX века, совершенно не соотносится с духом древнего собора (рис. 7).



Рисунок 7. Вид на новую деревянную балюстраду и центральную апсиду. После реставрации. 2014

В-третьих, из примет прежних времен удалены фигурная солея и нижние, некогда цельные, брусья иконостаса, от которых остались лишь два коротких опиленных фрагмента, «замурованных» к тому же плитами нового пола.

В-четвертых, чрезмерно выступающий объем деревянной винтовой лестницы, ведущей на хоры, крайне затрудняет и даже частично перекрывает обзор в северном аркосолии храма самой знаменитой его фрески с изображением святых Марии и Ефросинии – жены и дочери сына Юрия Долгорукого князя Бориса.

В-пятых, от зрителя исчезли под новым полом открытые недавно археологами удивительные по цвету фрагменты росписей XII века на северо-западной столбе и у северного портала храма.

Перечисление подобных фактов можно продолжить. Но все они, случайно или осмысленно реализованные в интерьере, существенно отдалили зрителя от искомой им древности храма.

В целом же создается впечатление, что проведенная в интерьере памятника реставрация не столько сохраняла «патину времени», сколько её убирала.

Неудачно решенные проблемы приспособления всемирно известного шедевра исходят от давно сложившихся стереотипов и взглядов на интерьер, как на современную музейную экспозицию с набором усредненных новодельных приемов, явно нивелирующих «патину времени», которая как раз и соприкасает зрителя со всей многомерностью истории памятника. И здесь не лишне напомнить о давно и хрестоматийно известном научном тезисе наших ведущих отечественных реставраторов о том, что «для наиболее совершенных сооружений, прославленных шедевров архитектуры, зданий с сохранившимися интерьерами высокого

художественного значения нередко бывает возможен лишь один вид использования – создание условий для наиболее широкого ознакомления с ними, их музеефикация. Следует отличать музеефикацию памятника от его приспособления под музей: в музеефицированном сооружении ... само оно приобретает значение основного и иногда единственного экспоната» [2, с. 67].

К такому пониманию обозначенных проблем музеефикации памятников подводят также российские и международные правовые документы. Как трактует Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», к объектам культурного наследия относятся объекты недвижимого имущества со связанными с ними произведениями живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, объектами науки и техники и иными предметами материальной культуры. В «Конвенции об охране архитектурного наследия Европы», принятой Советом Европы в 1985 году, недвижимые памятники включают в себя «все строения и конструкции, представляющие явный исторический, археологический, художественный, научный, социальный или технический интерес, включая приспособления и принадлежности для них» [1, с. 150].

Явно, что поставленная проблема требует сегодня всестороннего обсуждения не только в узком кругу медиевистов и музейных специалистов, но и широкой научной и культурной общественностью.

Это тем более необходимо рассмотреть, поскольку приведенный пример не единичен и касается других музеефицируемых памятников России.

Литература:

1. Всемирное культурное и природное наследие : Документы, комментарии, списки объектов / М-во культуры Российской Федерации, Российская академия наук, Российский НИИ культуры и природного наследия; [Ю. А. Веденин и др.]. – М. : Российский НИИ культуры и

природного наследия, 1999.

2. Реставрация памятников архитектуры : Учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова ; Под общ. ред. С. С. Подъяпольского. – М.: Стройиздат, 2000.