

Скворцов Александр Игнатьевич

канд. искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Владимирский государственный
университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых»
г. Владимир, Владимирская область

ОСОБЕННОСТИ РЕСТАВРАЦИОННОГО ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА В СВЕТЕ ИХ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

Аннотация: в статье выявляются крайне негативные стороны реставрации целого ряда произведений храмовой живописи в памятниках ЮНЕСКО, скрытые в самих методах их восстановления, исходящих из ценностных ориентаций художника-реставратора с психологически заложенной в нем внутренней склонностью к активному художественному самовыражению, подавляющему суть памятника – его подлинность, что ставит под угрозу само сохранение национального достояния России и что выносит на оперативный уровень решения вопрос о перестановке акцентов в образовательной подготовке специалистов – с прерогативы художественной личности реставратора на прерогативу художественной подлинности реставрируемого им произведения.

Ключевые слова: художественное наследие, научная реставрация, психология искусства, визуальное восприятие, интуиция и интеллект, интерпретация, специфика образования.

Сразу же следует отметить, что новизна поставленного вопроса состоит как раз в том, что методические основы реставрации монументальной живописи, базирующиеся сегодня лишь на материальной основе реставрируемого произведения, никак не отражают ее другую, не менее важную сторону – художественную оригинальность, что зачастую приводит к утере объектом его подлинности. Особо недопустимым это представляется по отношению к рассмат-

риваемым нами памятникам ЮНЕСКО, требующим всемерного сохранения их начального облика.

Естественно, что более глубокое прояснение сложившейся ситуации подводит нас к попытке рассмотреть конкретные примеры подобных рецидивов, относящихся как памятникам древнерусской живописи, так и Нового времени. Обратимся к наиболее характерным их вариантам.

Первый вариант. В 1980–1982 годах в Успенском соборе во Владимире проводилась реставрация фресковой композиции Андрея Рублева «Страшный суд» 1408 года. В процессе восстановления живописи встал вопрос о способах восполнения утрат ее красочного слоя. Утвержденная методика предписывала тонирование утрат выполнять хорошо испытанным способом – «акварельными красками методом пуантели». Это обеспечивало восполняемой живописи визуальную нейтральность. Даже при возможных нежелательных эффектах акварельные краски легко могли смываться, становясь полностью обратимыми. Пуантальность же («точечность») нанесения их на утраченную поверхность придавала последней ощущение воздушной прозрачности.

К сожалению, исполнитель, будучи уже опытным реставратором, увидел свою задачу в нечто большем – в воссоздании самой манеры письма Андрея Рублева, подменяя авторские приемы живописи своей личной интерпретацией их. Теперь места утрат красочного слоя стали местами активного восполнения авторских форм. Изменилась сама природа тонирования утрат. Для подобных целей была изобретена даже специальная смесь – так называемая «грязца». Как поясняют ее авторы, она представляет собой раствор сажи и копоты, который кипятится в воде с небольшим добавлением этилового спирта [4, с. 57]. Подобным «алхимический» краситель, будучи по своей природе ахроматическим, полностью механически исключал цвет из процесса тонирования. Последнее становилось процессом манипуляций с серым тоном, работающим в широком диапазоне по светлоте – от белого до черного. Прием нейтрального заполнения утрат был заменен активной формой восполнения утраченного, то есть дополнением рублевской гармонии. Именно на этой стадии тонирования так называ-

емая «грязца» превратилась в грязную мешанину реставрационных вмешательств, не только принципиально искаживших рублевские образы, но и агрессивно вторгшихся в самую материальную структуру произведения, ставшую практически необратимой (рис. 1).

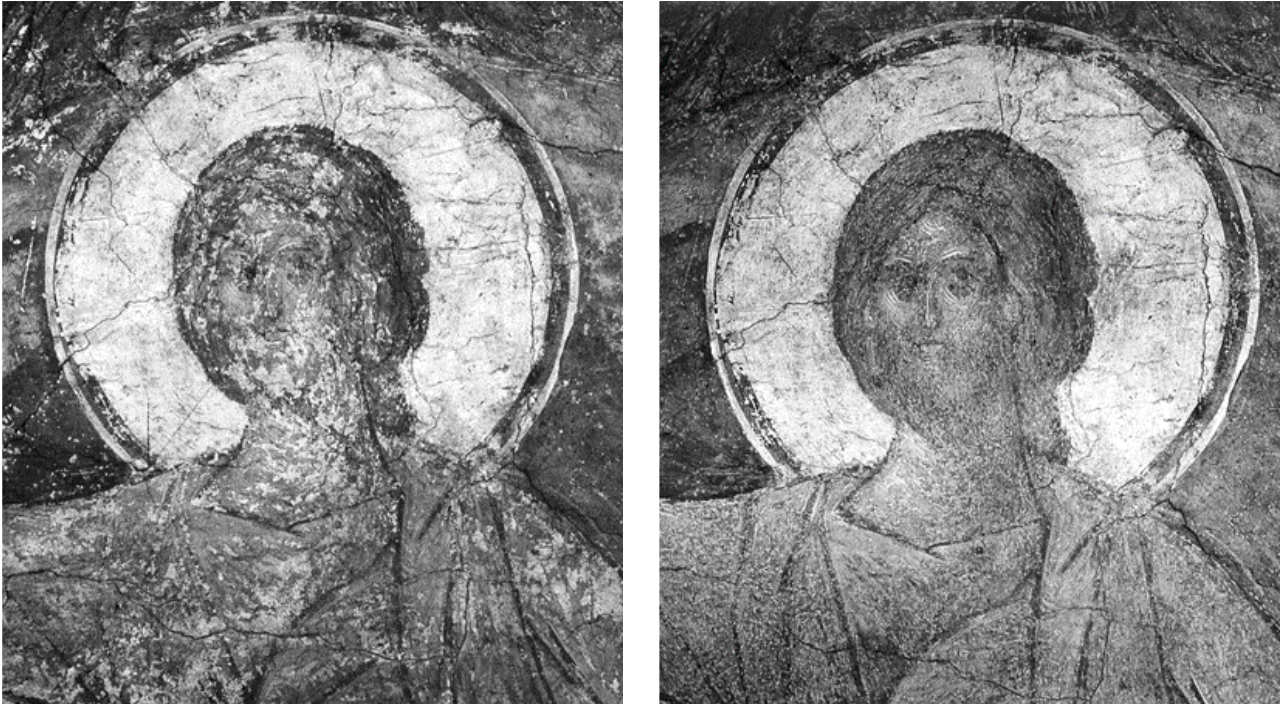


Рис. 1. А. Рублев. Пантократор. 1408. Фрагмент фрески.
Вид до и после реставрации. Успенский собор во Владимире

Очевидно, что в рассматриваемом случае сомнительная результативность методики для конечных итогов реставрации не могла не вызвать острой реакции со стороны ведущих специалистов страны по творчеству Андрея Рублева, в частности А.И. Комеча и Г.В. Попова (ВНИИ искусствознания): «... И то, что мы увидели, оказалось поразительным, но не по яркости выявления авторской живописи, а по искажению ее художественного языка и поэтического очарования. Лики потеряли доверительную мягкость выражения, ту особую национальную манеру эмоционального переживания, которая составляет специфику творчества Рублева. Тонировки «грязцой» превратили светящуюся плавь красочной поверхности в обезличенную серую пористую массу, которая теперь подавляла образ проглядывавшего через нее подлинника. Черты лиц оказались искаженными, часто они стали выглядеть глуповато-округлыми. Подчеркнутая

рельефность придала изображениям ремесленную скульптурность... Легкие, как бы наполненные воздухом одежды оцепенели, превратились в жесткую корку... Мы, по существу, потеряли памятник, являвшийся уникальным во всей нашей культуре» [3, с. 262–267].

В значительной степени такой исход был предопределен самой методикой, создававшейся в узкопрофессиональной среде и носившей сугубо технический характер. Тонирование было прописано как необходимая стадия работ, но не конкретизировано правилами его проведения и, по существу, бесконтрольно отдавалось на откуп художественному воображению реставратора. Здесь уместно напомнить, что вряд ли случайным был факт, когда еще за 60 лет до этого (1918) основоположник научной реставрации И. Э. Грабарь (1871–1960), работая над сохранением древних фресок во Владимире, ввел за правило проводить их реставрацию только «в присутствии» искусствоведов и историков древнерусского искусства – самого И. Э. Грабаря, А. И. Анисимова, В. Т. Георгиевского [1, с. 67–73]. Подобное сотворчество устраняло возможные разночтения во взглядах на ход реставрации, в том числе и на тонирование утрат красочного слоя живописи и ее записи, удерживая саму реставрацию в пределах сохранения подлинности памятника методами исполнительного, а не художественного мастерства.

Второй вариант. Он раскрывает характер последующих реставрационных работ, проведенных по тем же фрескам Андрея Рублева со сценами «Страшного суда» в центральном нефе под хорами в 2015–2016 годах. В интересующем нас плане выполнялась расчистка живописи от наслоившейся за более чем тридцатилетний период пыли и копоти и удаление предыдущих тонировок «грязцой», выполненных в 1982 году и вызвавших резкую критику со стороны специалистов. Но последнее выполнялось уже не в полную силу, а лишь «поверхностно», поскольку была опасность утраты уже самого подлинного красочного слоя. Поэтому результатом реставрации стало достаточно заметное расхождение росписей на северном и южном склонах нефа по светлости их цветового тона. Разночтение предполагалось погасить, видимо, за счет посте-

пенного запыления красочного слоя. Но этого не произошло, поскольку недопустимым просчетом в реставрации стали невыполненные профилактические работы по грандиозному резному иконостасу собора, обильно покрытому пылью, сразу же ставшей источником свежих загрязнений фресок Андрея Рублева. Поэтому балансировка красочного слоя по светлоте тона так и не произошла: росписи южного склона нефа так и остались более темными, а северного, где проводилась выборка «грязцы», более светлыми, в результате чего тоновые решения так и не получили искомого равновесия, а живописные образы – первоначальной гармонии, оставшись за вуалью плотной копоти, исказившей очарование подлинника.

Третий вариант. Он касается итогов многолетней реставрации фресок в Спасо-Преображенском соборе Евфимиева монастыря в Суздале, выполненных костромскими иконописцами во главе Гурия Никитина и Силы Савина в 1689 году. Реставрационное восстановление же их относится ко второй половине XX – началу XXI века. За этот период все фрески в храме полностью были расчищены от поновлений, выполненных в 1860–1877 годах (через два столетия) артелями талантливых мастеров, возглавляемых костромским иконописцем Алексеем Пономаревым и палехским иконописцем Иваном Хреновым (рис. 2).

Методика, утвержденная Министерством культуры РФ по реставрации этого памятника, всецело была ориентирована на полное снятие записей с древних фресок. При этом мелкие утраты красочного слоя на ней рекомендовалось тонировать «методом пуантели» в цвет авторской живописи, а на крупных фрагментах с вновь подведенным штукатурным грунтом и в местах больших утрат живописи тонировки выполнялись «лессировочно с воссозданием утраченного рисунка росписей в цвете и тоне». Последнее, как раз, и делало возможным проявить художникам свою творческую фантазию, что и произошло. Отдельные участки плохо сохранившейся древней росписи потребовали новых хорошо зримых их прописей взамен удаленных при реставрации, которые с успехом могли бы быть сохраненными. Другие же участки в силу плохого со-

стояния их красочного слоя так и оставались в размытости цвета и неопределенности форм, что, соответственно, ставит вопрос о целесообразности в определенных случаях проводить удаление записей XIX века, не определив их художественного значения.

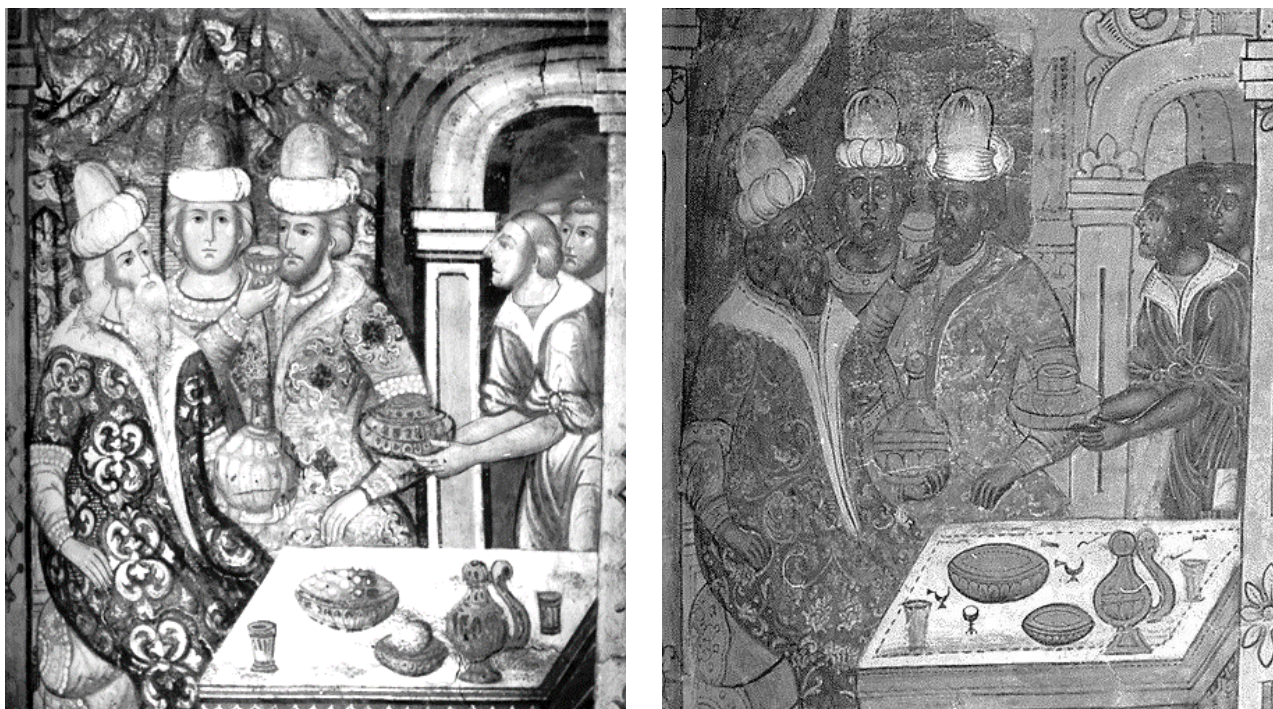


Рис. 2. Притча о блудном сыне. 1689. Фрагмент фрески.
Вид до и после реставрации. Спасо-Преображенский собор в Суздале

В целом же конкретный случай в Суздале, конечно, не единичен. И это исходит из того, что современная практика сохранения памятников монументальной живописи ориентируется по большей части на ее древние образцы, игнорируя поздние, что является прямым продолжением идей и установок послереволюционной России, когда основоположник советской реставрации И. Э. Грабарь полностью переключил внимание специалистов на произведения Древней Руси. В этом прокрустовом ложе практика так и остается до сих пор, уничтожая целый пласт живописного наследия России. Поэтому проблема соотношения искомой «древности» и мешающей ее восприятию «поновления» давно уже сошла с уровня однозначного «сохранение – уничтожение» и поднялась до уровня вариативности ее решения. Во-первых, поздняя запись всегда может иметь место там, где плохо сохранилась первоначальная. Во-вторых, для

наглядности показа разновременных стилей письма отдельные композиции записей могут включаться в структуру первоначальной живописи памятника. В-третьих, возможно расслоение росписей с перенесением поздней на новую основу и одновременным показом ее на месте в условиях музейной экспозиции.

Четвертый вариант. Он возникает в случаях, когда явное искажение подлинной живописи происходит в силу недостаточности опыта решения художественно-реставрационных проблем и стремления нивелировать это «новоделом» на свой манер методом сомнительного воссоздания при всех явных признаках ее возможного восстановления. Даже плохо сохранившаяся живопись всегда остается элементом ее художественной подлинности, отправной точкой для реставрации. Крайним волюнтаризмом в подобном случае отмечена новая роспись основного объема белокаменного храма Бориса и Глеба в Кидекше, выполненная в 2014–2015 годах. Сохранявшаяся до этого живопись относилась к 1913 году и была приурочена к 300-летию Дома Романовых. Новогреческий стиль, лежавший в основе ее письма, легкий по объемным формам и контурному рисунку с небогатой, но тонко подобранной цветовой палитрой переродился в тяжелый каскад грубо обобщенных объемных и цветовых пятен, ремесленно подчеркнутых неестественностью перетекания складок одежд и светотеневых переходов (рис. 3). Принципиально нарушились и взаимосвязи живописи с интерьером. Вновь созданные монолитные цветовые пятна сработали в архитектурно замкнутом пространстве компартамента как активное зрительное притяжение, внося в интерьер момент дисгармонии и даже нарочитого давления в форме тяжело нависающего сверху свода.



Рис. 3. Композиция «Снятие с креста». 1913. Роспись основного объема храма Бориса и Глеба в Кидекше. Вид до и после реставрации

Был и другой путь, более естественный: сохранить то малое, что осталось, визуальнo собрать его реставрационным путем и дать возможность показа в первую очередь более значительный фрагментов живописи XII века, разбросанных в разных частях храма, но оказавшихся сегодня буквально задавленными новоделом сомнительного художественного свойства.

Еще более удручающим стал итог реставрации росписей 1913 года. Как в основном объеме храма, так и в его западном притворе «юбилейная» живопись была выполнена в одно время и одними мастерами. Реставрационный же эффект оказался настолько полярным, что о некогда едином стиле росписей говорить уже не приходится (рис. 4). Остается лишь еще раз подчеркнуть, что методическая разработанность реставрационного процесса должна носить не только технологический характер, но и художественно-исполнительский с учетом всех вытекающих из этого подходов.



Рис. 4. Композиция «Саваоф». 1913. Роспись западного притвора (слева) и основного объема (справа) храма Бориса и Глеба в Кидекше. Вид после реставрации

Более конкретный ответ на поставленную проблему дает зарубежная практика. Еще в 1986 году был опубликован Кодекс этики Комитета по консервации Международного совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums), где было констатировано, что «консерватор-реставратор должен работать в тесном сотрудничестве с куратором или иным ответственным ученым, ибо для любого консерватора или реставратора возможен риск повредить или трансформировать объект. Следует совместно работать, чтобы суметь отличить необходимое от поверхностного, возможное от невозможного, вмешательство, которое выявляет качество объекта, от того, что губительно для его целостности» [2]. Еще более конкретно подчеркнута роль этических норм поведения реставратора в 1993 году Европейской конфедерацией организаций консерваторов-реставраторов (Е.С.С.О. – Е.К.О.К.), на которой провозглашено, что «несоблюдение консерватором-реставратором принципов, обязательств и запретов данного Кодекса свидетельствует о непрофессионализме и приводит к дискредитации профессии». И далее: «Чтобы соответствовать профессиональным

стандартам, консерватор-реставратор должен иметь университетское (или эквивалентное) образование и подготовку» [5]. В таком понимании России необходима более совершенная профессиональная подготовка реставрационных кадров.

Список литературы

1. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве: Исследования, реставрация и охрана памятников / предисл. О. Подобедовой; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1966. – 387 с.

2. Кодекс Этики комитета по консервации Международного Совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums). URL: www.art-atelier.ru/index.php?id=8&cat=22&lib=341

3. Комеч А.И. Задачи научной реставрации и итоги реставрации росписи Андрея Рублева во Владимире / А.И. Комеч, Г.В. Попов // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева: материалы междунар. науч. конф / ред.-сост. Э.С. Смирнова. – М.: Волхонка, 2012. – С. 262–267.

4. Некрасов А.П. Материалы и методы реставрации монументальной живописи / А.П. Некрасов, Л. П. Балыгина; под ред. Т.С. Федосеевой. – Владимир: Посад, 1997. – 71 с.

5. Этический кодекс Европейской Конфедерации Организаций консерваторов-реставраторов (Е.С.С.О.-Е.К.О.К). URL: www.art-atelier.ru/index.php?id=8&cat=22&lib=388