Н.Л. БОРИСОВА

И. о. зав. кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор, художник-реставратор высшей категории, член Научно- методического совета МК РФ
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

N.L. BORISOVA

Acting Head of the Department of «Restoration of Monumental and Decorative Painting» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Professor, artist-restorer of the highest category, member of the Scientific and Methodological Council of the MC of the Russian Federation
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_219_241

ВИДЫ ДОРЕСТАВРАЦИОННЫХ СОСТОЯНИЙ ПАМЯТНИКА — ОДНО ИЗ ИССЛЕДОВАНИЙ ДЛЯ РАЗРАБОТКИ РЕСТАВРАЦИОННОЙ ПРОГРАММЫ (ИЗ ОПЫТА СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ РЕСТАВРАЦИИ)

TYPES OF PRE-RESTORATION STATES OF THE MONUMENT ARE ONE OF THE STUDIES FOR THE DEVELOPMENT OF A RESTORATION PROGRAM (FROM THE EXPERIENCE OF THE STROGANOV SCHOOL OF RESTORATION)

В статье рассматриваются возможные классификации дореставрационного состояния памятника. Появившийся со временем и обстоятельствами комплекс изменений в авторском облике (состоянии) памятника необходимо рассмотреть для грамотной разработки программы реставрационных работ. Это входит в часть неотъемлемой концепции ведения работ на памятниках Строгановской школы реставрации.

The article discusses possible classifications of the pre-restoration state of the monument. The complex of changes that have appeared

over time and circumstances in the author's appearance (condition) of the monument must be considered for the competent development of a program of restoration work. This is part of the integral concept of conducting work on the monuments of the Stroganov School of Restoration.

Ключевые слова: исследование памятника, дореставрационные состояния памятника, категории памятников, степень изменения (искажения) памятника, предшествующие реставрационные вмешательства, опыт Строгановской школы реставрации.
Keywords: research of the monument, pre-restoration conditions of the monument, categories of monuments, degree of change (distortion) of the monument, previous restoration interventions, experience of the Stroganov School of Restoration.

Художник-реставратор, имея на руках данные всесторонних исследований памятника, уже может сложить в своем представлении основные черты авторского облика исследуемого произведения. Но сумеет он это сделать лишь тогда, когда будет способен выделить (опять же, в форме представлений) из объективного (реального) состояния произведения все те компоненты, которые отличают его авторское (оригинальное) состояние от объективного (т. е. состояния на момент исследования). Вот этот, появившийся со временем и обстоятельствами, комплекс изменений в авторском облике (состоянии) памятника мы и считаем нужным рассмотреть, разделив его по категориям и группам. За классификационные признаки мы, следовательно, берем не весь набор объективных данных о произведении (реальных или представляемых), а только те, которые помогут нам обеспечить определенность в установлении простой, но крайне важной истины: как характеризуется произведение в его изначальном (авторском) состоянии и каковы перечень и виды тех изменений, которые исказили этот оригинальный его облик. Мы должны определиться с набором классификационных признаков, позволяющим отнести те или иные произведения к соответствующим категориям и группам.

Категория недвижимых или движимых памятников. Стенописное произведение, по своей природе, является частью недвижимого архитектурного объекта. Эти произведения могут различаться по целому

ряду свойств, однако то, что их всех объединяет, — это принадлежность к недвижимому архитектурному объекту; методы их реставрации, следовательно, будут обусловлены этими обстоятельствами, а условия хранения и требования к экспозиционному показу — нормами современной музейной культуры. Главное отличие этой большой группы памятников живописи от других — это их зависимость от условий пребывания в зданиях, из-за чего на них может воздействовать множество негативных факторов.

Движимые памятники монументально-декоративного искусства — это снятые (по тем или иным причинам) со стен и потому приобретшие особые состояния произведения стенописей. Они могут быть демонтированы со стен в силу сложившихся обстоятельств или быть найденными в археологических завалах — причин и поводов для их переноса на новые основания может быть множество (войны, землетрясения, наводнения, смены династических эпох или религиозных систем и т. п.). В проблемах реставрации всех этих памятников есть много общего — в силу особых условий их последующего хранения (музейного). Отдельная группа таких памятников — это фрагменты стенописей, снятые со стен и после соответствующей обработки вновь установленные на свои места в памятнике архитектуры. По методикам их реставрации, а также по требованиям к их хранению и экспозиции они образуют отдельную подгруппу, так как по многим своим характеристикам отличаются и от недвижимых памятников, и от движимых.

Физическая сохранность живописного произведения. Отметим две крайние точки, характеризующие эти состояния памятников: первая — живопись никогда не теряла свой красочный слой, а, значит, ее не прописывали и, по счастью, не реставрировали; все, что отличает ее от оригинального (авторского) состояния, — это следы естественного старения (видоизменения) материалов живописи. Вторая — росписи имеют значительные утраты и относятся к категории руинированной или сильноруинированной живописи. Между этими крайними точками — множество состояний сохранности стенописей, вызванных рукотворными и нерукотворными причинами. Различия в реставрационных обработках на подобных произведениях будут обуславливаться как этими, так и другими видами состояний живописи. Археологическую живопись, следует, вероятно, отнести к особой подгруппе.

Степень изменения, искажения оригинального живописного слоя. По роли факторов, вызвавших эти перемены, следует разделить

их на два вида: а) вызванные естественными, природными процессами изменений и старений в материалах живописного слоя (пигментах, связующих, лаковых составах); б) происшедшими по причинам плохого хранения памятника (влага, соли, огонь, биодеструкторы и т. д.)

Наличие или отсутствие живописных поновлений, записей или прописей поверх авторской росписи. Это тоже вид изменения (искажения) живописного слоя, но он, в силу своего особенного значения для формирования реставрационной программы, требует отдельного рассмотрения. Такая категория состояния красочного слоя стенописей предполагает много видов воздействий на него. Но для простоты картины мы и здесь установим вначале два крайних состояния: а) стенопись не поновлялась и не прописывалась; б) стенопись полностью закрыта, поверх оригинальной живописи нанесены один или несколько слоев новой живописи, а также грунтов, покрасок, побелок, обоев и т. п. Эти оба состояния (как и все другие промежуточные) допускают большое количество вариантов и подвариантов, они и предполагают, следовательно, наборы работ, сильно различающихся между собой. Примеры такого рода из реставрационного опыта сотрудников нашей кафедры будут приведены ниже. Пока же уточним еще раз: такой вид состояний памятника нуждается во внимательном и осторожном к себе отношении, особенно он нуждается в ясном понимании свойств авторского слоя живописи; такие работы в значительной степени определяют характер программы реставрации произведения.

Сведения о предшествующих реставрациях. Под реставрацией (в отличие от поновления) мы понимаем вмешательства в произведение искусства, имеющие целью изменить или поддержать его объективное состояние, но такие вмешательства, которые происходили в эпоху развитой музейной культуры. Характеристика состояния, которое приобрел памятник в результате предшествующей реставрации, должна рассматриваться в современной реставрации как крайне важная позиция для составления программы предполагаемых работ. В настоящее время уже почти не сохранилось памятников, не побывавших в руках реставраторов (кроме археологических). Однако не все эти реставрации, особенно первой половины XX века, оставили после себя документальные отчеты. Раньше, когда в обиходе реставраторов был ограниченный набор природных материалов, повторные обработки, даже если они и не опирались на документы, не представляли такой трудности. Теперь же,

когда в руках реставраторов оказалось множество синтетических смол (отечественных и зарубежных), роль отчетной документации приобретает при составлении реставрационной программы решающее значение, так как по своему воздействию на памятник эти материалы более разнообразны. На кафедре РМДЖ установилась практика подвергать исследованию любое доставшееся нам в работу произведение, во-первых, на присутствие синтетических полимерных материалов в живописном слое и, во-вторых, на выявление его «поведения» в ходе предполагаемых реставрационных работ. Присутствие синтетических полимеров во многих случаях «сбивает» сложившиеся реставрационные методики.

Оценивать последствия предыдущих реставрационных вмешательств можно двояко: с технической точки зрения и с художественно-эстетической. В первом случае необходимо установить (документально или лабораторно), какие материалы и способы обработки были применены, каково их влияние на современное состояние памятника (позитивное или негативное), как их присутствие сказалось на декоративных качествах произведения, подвержены ли эти материалы процессам старения и распада (и с какой скоростью), способны ли они к повторному растворению (набуханию), а, значит, и к новым обработкам, какова их биоустойчивость и т. д. На все эти и подобные им вопросы необходимо искать (и находить!) ответы, однако надо иметь в виду, что мы задаем вопросы и исследуем не только реставрационный материал, а целый материальный комплекс, из которого состоит произведение и в который он (материал) был внедрен. Примеры из опыта работы кафедры мы приведем ниже, но для выразительности излагаемой нами проблемы можно вспомнить хотя бы истории, связанные с применением казеина и казеина-силиката, а также гипса для реставрации памятников XII–XVI вв. в 1930–50-х гг.; до сих пор продолжается негативное влияние этих материалов на состояние уникальных памятников.

Рассмотрение этой проблемы с художественно-эстетической точки зрения было бы уместным начать с примеров кафедральных реставраций, самый выразительный из них — это фрагменты калязинских стенописей, снятые П.И. Юкиным в 1940 г. и тогда же подготовленные к музейному экспонированию. Отчеты об этих работах сохранились, и они дают понимание технологической канвы произведенных тогда работ. Спустя 50 лет стало очевидно, что фрагменты стенописей нуждаются в дереставрации, а затем — в повторной реставрации. Но вот эстетиче-

ская сторона работ 1940 г. не была так однозначно последовательна, как техническая, да это и понятно: необходимо было спасти хоть какую-то часть росписей XVII в. и передать их в музей, но для этого нужно было придать им «благополучный» вид. Живопись, поновленную масляной краской в XIX в., а затем расчищенную и прописанную в начале XX в., реставраторы 1940 г. протонировали (с элементами реконструкций) до состояния, близкого к «безутратному». Материалы, собранные в процессе исследований современными реставраторами перед началом работ, позволили отделить в этих перемешанных живописных слоях участки (и слои), принадлежащие к авторскому периоду, от всех других, наслоившихся или оставленных от поновлений и реставраций. Большая работа реставраторов заключалась также в том, чтобы обнаружить изменения в изобразительных или иконографических свойствах живописи после реставрации 1940 г., а затем устранить эти «вольности и несуразности».

Характер использования памятника, виды его хранения. Стенописные произведения вместе с помещениями (зданиями), в которых они находятся, имеют утилитарное предназначение (храмы, дворцы, общественные здания, музеи, театры и т. п.). Температурно-влажностные режимы помещений, характер освещения, вентиляции, состояние кровли, фундаментов, прилегающей территории и многие другие факторы активно воздействуют на состояние росписей. Деструктивные процессы могут накапливаться в них долго, но затем способны перейти в фазу активных разрушений. В то же время, профилактические или консервационные работы обычно сопряжены со многими затруднениями — недоступностью для исследований, невозможностью прекратить социальное функционирование памятника и т. п. Реставраторы должны стремиться к максимально возможному продлению межреставрационных периодов в таких памятниках, а для этого — совершенствовать свои методики, подбирая соответствующие консервационные материалы и способы обработки. Имея в виду, что в архитектурных сооружениях разных эпох и культур характеры тепло-воздухо-влагообмена в отдельных зонах зданий будут сильно различаться, необходимо строить реставрационную программу с учетом этих обстоятельств.

Но вот фрагменты росписей, снятые со стен и находящиеся в условиях музейного хранения, не будут испытывать такие эксплуатационные нагрузки. Однако лишившись одних нагрузок, такие объекты нуждаются в защите от других. Например, во всех случаях их музейных и

внемузейных транспортировок они подвергаются различным рискам — опасности механических повреждений, деформаций и т. п. Однако при всем том этот вид стенописных объектов более защищен от превратностей судьбы, чем монументальные произведения, находящиеся на внутренних, а тем более внешних стенах зданий. Соответственно этому формулируются и программные установки для реставрации фрагментов стенописей. Методическому разбору всех возможных критериев для выработки таких установок посвящен один из разделов монографии, подготовленной и изданной на кафедре РМДЖ [1, с. 349–360].

Перемена в местоположении памятника меняет и многие другие, кроме технических, критерии оценки методических аспектов реставрации. Стенописное произведение есть часть большого архитектурно-декоративного целого, и мы воспринимаем его художественно-эстетические качества в неразрывной (ритмической) связи с пластическими элементами архитектурного сооружения — стенами, сводами, потолками и с образованными ими объемами пространства. Роспись, будучи снятой со стены, лишается такой естественной для нее декоративно-пластической среды. Следовательно, готовя программу реставрации фрагментов росписей, мы должны учитывать эти обстоятельства и не навязывать фрагменту живописи не свойственные ему качества станкового произведения. Набор средств для напоминания о стенописном происхождении фрагментов росписей невелик, но он есть, и при умелом их использовании такие важные качества бывшего стенописного произведения, проявятся.

Характер работ, обусловленный состоянием памятника. Действительно, то или иное состояние произведения стенописей может обуславливать и набор работ, необходимых для его сохранения и экспозиционного (музейного или какого-либо другого) использования. При этом важно отметить, что не вся шкала возможных консервационно-реставрационных работ при этом может быть применена. В некоторых случаях, например, в памятнике, имеющем слои поновлений и т. п. искажений авторского облика, идут активные процессы разрушений (любой природы). Разрабатываемая программа работ тогда может носить ограниченный характер и сводиться к сугубо консервационным задачам. Но и в таком, чисто консервационном варианте диагноз истинного состояния произведения необходим — и в техническом, и в эстетическом смыслах, как необходимо иметь и общее представление (воз-

можно, пока еще гипотетическое) об авторском состоянии живописного произведения и о составе и свойствах слоев, его перекрывающих. А как необходима такая предреставрационная подготовка в тех случаях, когда реставрационный объект содержит еще и следы предыдущих реставраций! «Вслепую», не обследовав и не прочувствовав памятник, реставратор не должен приступать даже к самым легким способам воздействия на него (возможно, кроме остроаварийного). Таким образом, выработка квалифицированного заключения о дореставрационном состоянии памятника стенописей и его консервационных потребностях должна предшествовать большинству видов консервационно-реставрационных вмешательств.

Этими общими суждениями мы предварили нижеследующие характеристики основных видов работ на памятниках монументальной живописи, которые приведены в «Инструкции» от 1987 г. и «Своде реставрационных правил» от 2011 г.

«Аварийным считается состояние, угрожающее физической сохранности памятника или отдельных его частей, при котором непрерывно идут процессы разрушения, видоизменения и потери материальных компонентов памятника...». «Противоаварийные работы на произведении монументальной живописи проводятся в целях устранения причин аварийного состояния». К ним относятся профзаклейки, различные виды локальных укреплений и другие мероприятия, устраняющие интенсивное разрушение живописи [2, с. 82]. «Профилактические работы на произведении монументальной живописи проводятся в целях предотвращения возможности повреждения и утрат живописи» [2, с. 83].

Характеризуя содержательную сторону консервационных и реставрационных мероприятий, авторы — разработчики положений «Инструкции» 1987 г., вошедших без изменений и в «рекомендации» 2011 г., — вначале оговариваются: «Основным правилом ведения таких работ является обоснованность каждого вмешательства в современное (читай — объективное — Н.Б.) состояние памятника. Во всех случаях обязательна консервация, все прочие операции вторичны» [3, с. 14; 2, с. 83]. Надо думать, что, употребляя определение «обоснованное вмешательство», авторы вкладывали в него не только технические смыслы; простые консервационные операции могут сильно повлиять на состояние объекта реставрации, изменяя его цвето-тональный строй или морфологические свойства его поверхности, а в целом — весь декоративный облик

произведения, следовательно, оказывая воздействие и на художественно-образное впечатление от него.

«Целью консервационных работ является сохранение материальной структуры произведения монументальной живописи. Консервация предусматривает укрепление всех составных элементов памятника: основания, грунта, красочного и защитного слоёв без раскрытия подлинной живописи…, а также без тонирования, воссоздания и других реставрационных операций» [3, с. 14; 2, с. 87]. Все же, нам представляется, в такой фразе есть смысловая неточность: «сохранение материальной структуры произведения» — после консервационных обработок произведение с рыхлым красочным слоем, насытившись новым связующим, а затем еще и будучи уплотненным (приглаженным), неизбежно изменит характер структуры своей поверхности; отдалится или приблизится при этом оно в своих новых характеристиках к авторскому состоянию — неизвестно. Но ясно, что даже после такой чисто консервационной операции произведение приобретет новые качества, а, значит, и свое новое объективное состояние. Дальнейшие реставрационные операции, если они когда-то последуют, будут актуализировать памятник, имеющий уже другое объективное состояние.

В этих документах отмечается, что в «реставрационном процессе самым ответственным является раскрытие авторской живописи из-под поздних записей, малярных покрасок и других наслоений». «При наличии нескольких разновременных слоёв записи раскрытие ведётся послойно с фиксацией и описанием каждого из слоёв…» [3, с. 16; 2, с. 88]. Также указывается, что «при приведении памятника к экспозиционному виду» (в стенописях до середины XVIII в.) на выдающихся по своим художественным качествам памятниках «воссоздание категорически запрещается, за исключением лёгких тонировок на штукатурных чинках или на местах полной утраты авторского красочного слоя». Особо оговаривается, что «при реставрации живописи XVIII–XX вв., использующихся под административные, зрелищные, торговые и другие учреждения, в культовых зданиях, когда сохранившаяся живопись не отличается высоким художественным уровнем, могут быть допущены элементы воссоздания и тонировки, в цвете и тоне приближенные к авторским слоям». «Метод воссоздания избирается, исходя из достоверных данных (архивных сведений, сохранившихся образцов, аналогий и проч.)» [3, с. 17, 18]. Ниже будут приведены примеры работ

Строгановской академии над памятниками, состояния которых было близко к описанным выше.

Особенности состава и структуры живописных слоев. Такое заглавие подразумевает не саму характеристику техники и технологии исполнения авторской живописи (мы их рассматривали выше), а ее аспекты, прямо относящиеся к описанию объективного (предреставрационного) состояния произведения стенописей и влияющие на ее художественно-эстетический облик. Другими словами, мы сосредоточимся на тех изменениях в составе и структуре живописных слоев, которые произошли в них, начиная с момента создания. Подобных перемен в физическом облике живописи может быть множество, как и причин, по которым они произошли. Разделим условно (по происхождению) все причины изменений на три большие группы: а) естественные; б) искусственные (рукотворные); в) смешанные; уточним: последнюю группу мы взяли потому, что во многих случаях естественные причины изменений есть следствие привнесенных человеком материалов и обработок.

К естественным причинам можно отнести перемены в молекулярном составе или в кристаллическом строении пигментов (например, изменение цвета в медных пигментах или в пигментах на основе органических красителей; переход одной кристаллической модификации киновари (HgS) в другую с потерей ярко красного цвета и т. п.). К естественным процессам мы должны отнести и изменения в цветовом составе росписей, происшедшим по причине утери ими связующего вещества (пример: утрата верхнего синего слоя с поверхности темно-серой подложки — рефти). Причин естественных изменений в состоянии живописи может быть и много других, например: влияние пожаров (меняется цветовой строй росписей), высаждение солей на поверхности и в глубине красочного слоя, губительное действие биодеструкторов и т. п. Все эти перемены должны быть «прочтены» исследователем, а затем учтены при выработке методических решений.

Причинами изменений в живописном слое, которые имеют искусственное происхождение, можно считать вмешательства человека непосредственно в живописный слой или в эксплуатационную надежность здания, в котором они находятся, и территории, которая окружает это строение. Вмешательство человека в живопись имело формы поновлений, записей, прописей, консерваций и реставраций. В процессе этих работ объективное состояние живописи того времени могло претерпеть изменения

разного характера: могло измениться кардинально (будучи переписанным или закрашенным), а могло сохранить, в большой мере, присущие ему качества выдающегося произведения монументального искусства. Следы реставрационных вмешательств разных лет также в сильной степени могли отразиться на состоянии памятника: его новое объективное состояние могло быть более подобно авторскому, но могло, в результате реставрационных действий, и отдалиться от него. Избыточные восполнения и прописи в сильной степени могут способствовать такому удалению.

Социальные и политические потрясения, которые переживала наша страна в XX в., привели к гибели или к неустройству и забвению множество памятников монументальной живописи. Многие процессы, разрушившие произведения стенописей, в то время также имели естественную природу, но вызваны к жизни они были именно человеком! К этому же разряду памятников мы должны отнести и те, которые были разрушены во время Великой Отечественной войны.

Итак, следующие особенности в состоянии живописных слоев памятника нужно учитывать при оценке его дореставрационного состояния: характер (и причины) изменений цветового строя в авторской живописи; эти изменения, в своем большинстве, необратимы и как таковые должны сохраняться в своем естественном состоянии; при оценке структуры живописного слоя произведения (его морфологической особенности) нужно раздельно оценить ее характер в объективном состоянии произведения и, насколько это возможно, выработать предположительное заключение о его характере в авторском состоянии. Морфологические свойства живописного слоя в стенописях также важны, как и цвето-тональные! В большинстве памятников древнерусской монументальной живописи оригинальные качества живописной поверхности уже потеряны, поэтому так важно находить их и предпринимать все усилия для их сохранения. Такой вывод относится ко всем техникам монументальной живописи: фреско-темперной, клеевой, масляной; в последнем случае было бы крайне важно понять характер и приемы нанесения красочных составов на грунты, особенно существенно понять приемы использования техники лессировок.

Перейдем к примерам работ из опыта реставрации Строгановской академии, подтверждающих некоторые из методических положений, рассмотренных в разделе «Виды дореставрационных состояний памятника».



Рис. 1. Фрагмент лёссовой полихромной скульптуры II в. до. н. э. «Голова в шлеме» из древнепарфянского городища Старая Ниса. Состояние в начале реставрации. Реставраторы: преподаватель кафедры РМДЖ В.П. Бурый (при участии Е.И. Желтова). 1985 г.



Рис. 2. Фрагмент лёссовой полихромной скульптуры II в. до. н. э. «Голова в шлеме» из древнепарфянского городища Старая Ниса. Состояние в начале реставрации. Реставраторы: преподаватель кафедры РМДЖ В.П. Бурый (при участии Е.И. Желтова). 1985 г.

Примером дореставрационного состояния памятника, обнаруженного при археологических работах, может послужить фрагмент лёссовой полихромной скульптуры II в. до. н. э. из Старой Нисы (Туркмения). Этот великолепный образец античного искусства пострадал сразу же при встрече с современным человеком. Слепой удар лопатой разрушил ее левую сторону. Затем началась кропотливая работа реставраторов (В.П. Бурый, Е.И. Желтов) по расчистке, укреплению и извлечению из лёссового завала найденной скульптуры. Следует заметить, что при полевой реставрации археологических находок складывается своя планомерность в работе, так как произведения живописи и скульптуры обнаруживаются, как привило, внезапно и требуют незамедлительной работы реставратора, поэтому так важно реставратору владеть уже освоенным реставрационным методом, иметь навыки подобной работы и, кроме этого, чувствовать материал памятника, находящегося в беспомощном состоянии: лишенного связующего, без внутреннего каркаса (он сгнил), со сквозными трещинами. Как, все же, можно было бы квалифицировать такое дореставрационное состояние памятника?

Физическая сохранность этой скульптуры (до встречи с археологической лопатой) была очень хорошей, а ее отличия от авторского состояния, накопившиеся в ней с годами пребывания в дворцовом помещении, а затем тысячелетиями — под землей, не носили характера преднамеренных искажений. Это были, согласно принятой нами клас-

сификации, естественные изменения, и они говорили о долгой и непростой исторической жизни фрагмента скульптуры. Их нужно было реставраторам сохранить, придав им статус свидетеля исторической достоверности памятника. Но сохранению, вынужденному, подлежали и утраты, вызванные рукотворными причинами, — ударом лопаты, превратившим одну из сторон скульптурной головы в крошево. И этот досадный эпизод также вплелся в судьбу античного произведения и стал тоже свидетелем, но… — чего? Игры случая, профессиональной безответственности и равнодушия? Но, как бы то ни было, теперь уже навсегда в актуальном состоянии этого уникального произведения будут присутствовать два свидетельства: одно, утверждающее произведение в его высоком художественно-мемориальном качестве, другое — в непреодолимой силе хаоса (см. рис. 1, 2) [4, 5, 6, 7, 8, 9].

Изменение цвето-тональных и фактурных характеристик поверхности красочного слоя после укрепления ее лаковыми составами более всего относится к памятникам с клеевой живописью. Например, при современной реставрации фрагментов полихромной лёссовой скульптуры IV–VI вв. н. э. из буддийских монастырских комплексов Восточного Туркестана (Синьцзяна) было обнаружено, что на момент реставрации 2015 г. скульптура была покрыта сизо-грязной клеевой пленкой (полевая консервация в начале XX в.), искажающей эстетическую природу лёссовой полихромной скульптуры. Одна из главных задач при составлении программы реставрационных работ состояла в том, чтобы вернуть скульптурной поверхности колористические качества ее оригинального материала — лёсса [1, с. 186, 187].

Еще одним примером, из другого региона и более раннего времени, может служить фрагмент росписей I в. н. э из Помпей (фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина). Это один из 15 фрагментов помпеянской живописи, реставрацию которых проводили сотрудники и дипломники кафедры РМДЖ в 2005 г. Историческая судьба этих росписей была богата на события: извержение Везувия, две тысячи лет пребывания под толщей пепла, археологические работы, полевая консервация в 1930-х гг. с использованием гипса и растительного клея, пребывание в берлинском бункере в 1945 г., пожар, хранение в качестве «перемещенных ценностей» с 1945 по 2005 г. в фондах музея и, наконец, реставрация к юбилейной дате. Что можно сказать о предреставрационном состоянии этого памятника? Приходится удивляться тому, насколько хорошо его кра-

сочный слой смог вообще сохраниться, пройдя такой путь! Возможно, причины тому — и известковая штукатурка, и техника живописи, основанная на использовании воска (может быть, в виде какой-то темперы). Кроме того, живопись не имела никаких следов рукотворного вмешательства в красочный слой. Было очевидно: при таком состоянии живописного слоя реставраторы должны были приложить все усилия, чтобы сохранить его в том же виде, предприняв лишь сугубо консервационные действия и придав фрагменту (при помощи монтирования) вид музейного объекта с эстетически оптимальными качествами [1, с. 182, 183].

Самым древним примером из категории движимых памятников, реставрация которых выполнялась сотрудниками кафедры РМДЖ, может служить фрагмент росписей VIII в. до. н. э. из Эребуни (фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина). Состояние этого фрагмента живописи, поступившего на реставрацию в 2009 г., с трудом поддается однозначному определению. Он представлял собой, по сути, музейно-археологический композит, где тусклые остатки древней живописи соседствовали с большими участками цветной и яркой живописи, воссозданной по аналогии с сохранившимися на памятнике местами стенописей. Оба вида росписей — древний и вновь созданный — были закреплены на гипсовой основе, нанесенной на фанерный щит. Среди особенностей этого способа монтирования, предпринятого местными реставраторами в 1950–60-х гг., можно отметить большое количество гвоздей, вбитых в фанерную основу для более прочного закрепления гипсовой грунтовочной массы. Техническое состояние всех монтировочных материалов, включая гипс, было удовлетворительное, и разрушать такое монтировочное устройство смысла не имело. Не следовало бы разрушать такое сложившееся (исторически) новое состояние объекта реставрации еще и потому, что историко-эстетическое значение данного фрагмента как музейно-экспозиционного объекта можно было определить как памятник теперь уже двух эпох: древней и нынешней. Последняя здесь может выступать в роли носителя памяти историко-археологической и реставрационно-технологической культуры новейшего времени — так, как они сложились на середину XX в. Понимание всех этих нюансов, характеризующих данный памятник, позволило современным реставраторам поддержать такое, исторически уже сложившееся состояние фрагмента росписей, где древняя часть живописи соседствует, эстетически не конфликтуя, с новой (см. рис. 3) [1, с. 186–187, 97].

Но в наборе реставрационных работ кафедры РМДЖ встречались и памятники, имевшие относительно благополучное дореставрационное состояние, например, фрагменты стенописей XVIII в. из композиционного цикла «Битва новгородцев с суздальцами» придела Святой Варвары в церкви Знамения Пресвятой Богородицы г. Ярославля (фонды ГТГ), которые были отреставрированы сотрудниками и дипломниками кафедры РМДЖ в 1990 г. Композиция «Битва новгородцев с суздальцами» состоит из четырех отдельных фрагментов росписей, каждый из которых имеет размеры примерно 215 х 160 см. Они были сняты со стен памятника и подготовлены к музейной экспозиции в 1929–30-х гг. реставраторами Н. Брягиным и П. Догадушкиным, тогда же их и передали на хранение в ГТГ. Обследование, проведенное современными реставраторами, показало, что фрагменты, спустя 60 лет после их снятия, в целом, находились в удовлетворительном состоянии, хотя их демонтаж со стен и реставрационная обработка проводились в чрезвычайно сложных условиях, а использовались при монтировании на новое основание такие материалы, как гипс, мучной клей, дерево, фанера. Незначительные трещины и выпады по краям фрагментов монтировочной гипсовой массы, неудаленные остатки клея на живописи и т. п. не требовали проведения на фрагментах, в целях их сохранения, кардинальных мероприятий, связанных с полной дереставрацией памятника. Таким образом, очевидно, что условия хранения музейных памятников прямо влияют на состояние их сохранности — даже в тех случаях, когда реставрационные материалы и технологии были далеки от совершенства (по



Рис. 3. Фрагмент росписей VIII в. до н. э. из Эребуни (фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина). До реставрации 2010 г. Реставраторы: В.П. Бурый (руководитель), Е.А. Романова



Рис. 4. Фрагмент стенописей XVIII в. из композиционного цикла «Битва новгородцев с суздальцами» придела Святой Варвары в церкви Знамения Пресвятой Богородицы г. Ярославля. Фонды ГТГ. Реставрация: В.П. Бурый, С.К. Примачек, Д.И. Ковалёв (руководители), О.Л. Гончаров. 1990 г.

современным оценкам). Хотя, конечно, строго оценивая техническое и художественно-эстетическое состояние этого произведения, можно было бы поставить и проблему об избыточном реставрационном вмешательстве в это произведение в прошлую реставрацию. (см. рис. 4) [1, с. 176; 10].



Рис. 5. Реставрация фрагмента орнаментальной росписи 1882 г. со столпа Грановитой палаты Московского Кремля. Артель Белоусовых, Палех. Реставраторы: В.П. Бурый (руководитель), Н.В. Комарова, И.В. Шелаев, П.А. Лебедев. 2002–03 гг.

В остроаварийном состоянии поступили на кафедру фрагменты орнаментальной росписи со столпа Грановитой палаты Московского Кремля, выполненные артелью Белоусовых из села Палех в 1882 г.

Росписи были сняты с четырех граней центрального столпа Грановитой палаты в 1968 г. в связи с обнаружением в запасниках БКД более ранних орнаментально-декоративных образцов гипсовых рельефов столпа, выполненных в начале XVIII в. Фрагменты стенописи были некачественно обработаны при снятии, хранились в очень плохих условиях и были предназначены к уничтожению как потерявшие какое-либо музейно-историческое значение. Работы по спасению этих росписей проводились в 1998 и 2003 г. сотрудниками кафедры РМДЖ. Катастрофическое дореставрационное состояние фрагментов росписей предопределило многие аспекты реставрационной программы, разработанной сотрудниками кафедры, в том числе способы консервационной обработки живописи и метод монтирования на искусственное основание. Принадлежность этой живописи XIX в. к такому исторически значимому месту, как Грановитая палата, а также драматическая судьба, выраженная в дореставрационном состоянии живописи, побудила реставраторов отказаться от каких-либо тонировочных вмешательств в сохранившиеся росписи. Время и люди обошлись с ними немилосердно, следы этого и постарались сохранить реставраторы в конечном облике спасенной живописи (см. рис. 5) [1, с. 169, 170; 11; 12].

Переходя к недвижимым памятникам, сразу же отметим, что по своему дореставрационному состоянию они сильно различаются между собой. Росписи в памятниках XI – XVIII вв. имеют, обычно, не один слой поновлений различных периодов, повторяя (или не повторяя)

иконографическую программу стенописей на момент их создания. Но бывают случаи, когда иконографическая схема росписей полностью изменялась. Нижние красочные слои, обычно фреско-темперные, поверх поновлялись масляными красками, но перед этим авторские росписи либо спемзовывались, либо зашпаклевывались, а затем по грунту (или прямо по росписям) авторы новой живописи проходились горячей олифой, в корне, тем самым, меняя их структуру и цвето-тональный строй.

Одним из примеров таких реставраций могут служить работы, проведенные сотрудниками и студентами кафедры РМДЖ на стенописях XVII–XIX вв. в алтарной части Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря (г. Москва) в 1992 году. Стенописи XVII в., выполненные в технике фреско-темперной живописи, были поновлены в XIX в., сохранена авторская иконографическая программа. Раскрытие фреско-темперной росписи XVII в. от масляных записей XIX в. — долгий и очень трудоемкий процесс, требующий внимания, осторожности и высокой квалификации исполнителей. Но предварить эту работу должна программа, предусматривающая тщательное изучение дореставрационного состояния памятника: определение живописных техник авторского и поновительных слоев; подбор таких смесей растворителей для расчистки древних росписей от записей, которые бы не искажали цветовой строй живописи; набор укрепляющих составов, способных насытить оригинальную живопись новым связующим и не изменить колорит росписей и т. п. Все эти данные набираются при дореставрационном изучении состояния памятника (визуальном и лабораторном), а также при пробных работах реставраторов непосредственно на памятнике. Возникший опыт и приобретенные навыки, появление «чувства» авторской живописной поверхности — только такие качества помогут выполнить успешно эту работу (см. рис. 6) [13].



Рис. 6. Реставрация масляных стенописей XIX в. в жертвеннике алтарной части Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря (г. Москва). Композиция «Страдание сорока Севастийских мучеников». Реставраторы: В.П. Бурый, С.К. Примачек (руководители), А. Гладов.1992 г.

Незавидная судьба досталась стенописям XIX в. в действующих храмах. При «реставрациях» их нещадно переписывали, особенно

доставалось орнаментальным или альфрейным изображениям, обрамляющим композиции. Фигурные изображения также прописывали, зачастую, прямо по трудноудалимой копоти, тем самым с каждым поновлением отдаляясь все дальше от авторского состояния живописи.

В храмах, закрытых после революции, а затем приспособленных под другие нужды, живопись покрывалась слоями малярных покрасок, побелок и т. п., которые в дальнейшем трудно удаляются с поверхности красочного слоя. Пример такого рода дореставрационного состояния памятника мы приводим ниже.

Катастрофическое состояние масляных стенописей XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле (г. Москва) определило характер программы реставрационных исследований. Росписи этого храма были закрыты слоями обоев, шпаклевок и покрасок. Они содержали разновременные живописные участки, причем зачастую они могли соседствовать рядом в одной композиции. Анализ изобразительных особенностей росписей выполнялся реставраторами нашей кафедры как часть дореставрационных исследований. Следует заметить, что в данном памятнике реставраторы столкнулись с предельным по степени искажения живописи состоянием памятника: вся поверхность сохранившейся живописи была заклеена обоями со слоями покрасок, в купольной части росписи были почти полностью утрачены, обожжены во время пожара, а в нижней части храма закрашены в несколько слоев масляной краской (где находились служебные помещения). Таким же предельно сложным реставрационным процессом были и операции — далее мы цитируем документы: по «раскрытию авторской живописи из-под поздних записей, малярных покрасок и других наслоений». Что касается завершающего этапа работ, реставраторы также ориентировались на цитируемый выше документ: «...при реставрации живописи XVIII–XX вв. использующейся... в культовых зданиях, когда сохранившаяся живопись не отличается высоким художественным уровнем, могут быть допущены элементы воссоздания и тонировки, в цвете и тоне приближающиеся к авторским слоям» [2]. Такими были методические установки, на которых реставраторы выстраивали свою подготовительную и реставрационную работу в этом памятнике (см. рис. 7, 8, 9, 10) [14].

Отдельную группу памятников представляют собой стенописи, находящиеся на наружных стенах архитектурных сооружений. Они находятся в крайне плохих климатических условиях, на них могут воз-



Рис. 7. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова



Рис. 8. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова

действовать температуры от – 30° до + 30 ° С, на них, кроме этого, влияют и прямой солнечный свет, дожди, обледенение и т. п. Росписи, выполненные в обычных живописных техниках, почти не переживают отпущенный им век жизни. Их нужно было регулярно укреплять, воссоздавать утраты красочного слоя и т. п. В таких случаях предреставрационное состояние живописи почти всегда было аварийным, а способы реставрационного вмешательства должны быть особыми — в расчете на все негативные факторы, воздействующие на росписи. Другое дело — современные памятники, которые выполнялись художниками при помощи





Рис. 9. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова

Рис. 10. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова







Рис. 11. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Дореставрационное состояние панно «Земля». Фото 2015 г.
Рис. 12. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Дореставрационное состояние панно «Земля». Фото 2015 г.
Рис. 13. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Дореставрационное состояние панно «Земля». Фото 2015 г.





Рис. 14. Дореставрационное состояние белокаменного пояса с выгравированными именами героев Отечественной войны 1812 года на фасаде Бородинской панорамы. (г. Москва). Фото 1996 г. Деталь. (г. Москва). Фото 1996 г.
Рис. 15. Дореставрационное состояние мозаичного панно «Народное ополчение и пожар Москвы» на фасаде Бородинской панорамы. (г. Москва). Фото 1996 г. Деталь. Деталь. (г. Москва). Фото 1996 г.

набора новых материалов, либо же — в технике мозаики. Сотрудники кафедры работали со всеми типами памятников, о которых мы упомянули, например: масляные стенописи XIX–XX вв. на наружных стенах

строений Саввино-Сторожевского монастыря (г. Звенигород) (реставрация 1992–96 гг.), стенописи середины XX в. на стенах Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах (реставрация 2015 г.), мозаики и белокаменные обрамления Бородинской панорамы (реставрация 1996–97 гг.). Ясно, что лишь в последнем случае мы могли себе позволить приближаться в своей работе к состоянию (облику) памятника в его оригинальном состоянии (см. рис. 11, 12, 13, 14, 15).

Список литературы:

1. *Бурый В.П.* Реставрация фрагментов стенописей. История методов (монография). — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — 556 с.

2. МК РФ. Свод реставрационных правил. «Рекомендации по проведению научно-исследовательских, изыскательских, проектных и производственных работ, направленных на сохранение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры)народов Российской Федерации». СРП -2007.Нормативно-методическое издание. 3-тья редакция. М- 2010.

3. Инструкция по ведению реставрационных работ на произведения монументальной живописи — памятников истории и культуры. — Москва: НМС МК СССР, 1987.

4. *Бурый В.П., Жаренкова Е.А.* Методы консервации и техника монументальной живописи на лёссовых основаниях и лёссовой полихромной скульптуры // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Обзорная информация. — Москва: Информкультура, 1979. — 51 с.

5. *Лелеков Л.А.* Проблемы реставрации монументальной живописи на лёссе // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. № 2 (5). — Москва: Информкультура, 1974. — С. 24–26.

6. *Иванова А.В.* Укрепление фрагментов живописи на лёссовой основе сополимером БМК-5 // Сообщения ВЦНИЛКР. № 28. — Москва: Искусство, 1972. — С. 112–116.

7. *Бурый В.П.* Реставрация раннесредневековых стенописей в республиках Советской Средней Азии и Афганистане. Тезисы докладов // Информационный бюллетень. Специальный выпуск Международной ассоциации по изучению культуры Центральной Азии. — Москва: Наука, 1987. — С. 97–98.

8. *Бурый В.П., Ярош В.Н., Бузкова Л.Г.* Исследование и реставрация фрагментов росписей и скульптуры из Старой Нисы (по итогам археологических раскопок 1983–85 гг.) // Реставрация памятников истории и культуры. Экспресс-информация. Выпуск 8. — Москва: Информкультура, 1986. — С. 5–9.

9. *Бурый В.П.* Некоторые аспекты консервации археологической живописи и скульптуры на лёссовых основаниях // Новые методы исследования, консервации и реставрации художественных произведений. Тезисы докладов Всесоюзного семинара. — Ленинград: ВНИИР-ГосЭрмитаж, 1985. — С. 34–36.

10. *Гончаров О.Д., Ефимов С.А., Липатов С.Ю., Севастьянов А.А., Студников А.Я.* Отчёты о выполнении реставрационных заданий по реставрации 4-х фрагментов композиции XVIII в. «Битва новгородцев с суздальцами» из церкви Знамения Богородицы города Ярославля (фонды ГТГ). Руководители работ: Бурый В.П., Ковалёв Д.И., Примачек С.К. — Москва, 1990. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/26–36/30.

11. *Степанов А.П., Завгородний С.О., Девятков А.А., Гузанов Ф.В.* Отчёт о дипломных работах по реставрации и копированию произведений станковой и монументальной живописи. Паспорта реставрации фрагментов орнаментальных росписей из Грановитой палаты Московского Кремля (1882 г.). Руководитель научно-реставрационных работ Бурый В.П. — Москва, 1998. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/178, 180, 186.

12. *Комарова Н.В., Шелаев И.В.* Отчёты о дипломных работах по реставрации и копированию произведений станковой и монументальной живописи. Паспорта реставрации фрагментов орнаментальной живописи из Грановитой палаты Московского Кремля (1882 г.). Руководитель работ Бурый В.П. — Москва, 2003. Архив кафедры РМДЖ.

13. *Гладов А.К., Борисов М.В., Курков А.В., Чебан Е.Н., Медведев К.А., Лосев С.П.* Отчёты о дипломных работах по реставрации стенописи XVII–XIX вв. в Спасо-Преображенском соборе Новоспасского монастыря (г. Москва). Руководители работ: Бурый В.П., Примачек С.К. — Москва, 1992. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/41–36/46.

14. *Борисова Н.Л., Курков А.В.* Отчёт о проведении консервационно-реставрационных работ на масляных стенописях XIX века в храме Вознесения Господня на Гороховом поле (г. Москва). — Москва, 2004. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 50/67 (1 экз.), Департамент культурного наследия города Москвы (1 экз.).

15. *Бурый В.П., Борисова Н.Л.* Реставрация монументального панно на наружной стене дворца пионеров на Ленинских горах в городе Москве // Материалы VII научно-практической конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация». Великий Новгород, 27–29 сентября 2016 года. Великий Новгород, 2017. — 336 с.: ил. С. 115–128.

16. *Бурый В.П., Борисова Н.Л.* Исследование и реставрация декоративного панно «Земля» на наружной стене Дворца пионеров на Ленинских горах (г. Москва) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник

МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2019. — № 3. — Часть 1. — С. 37–52.

17. *Борисова Н.Л.* Научный отчет о выполненных работах на декоративном панно «Земля» на фасаде корпуса № 4, дома 17 по улице Косыгина, Дворца пионеров и школьников им. 40-летия Всесоюзной пионерской организации (г. Москва). — Москва, 2015. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 87/64 (1 экз.), Департамент культурного наследия города Москвы (1 экз.).

18. *Бурый В.П., Кулешова И.А.* Отчёт о научно-исследовательских и консервационно-реставрационных работах на мозаичных панно и белокаменных обрамлениях Музея-панорамы «Бородинская битва». — Москва, 1997. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 46/23 (1 экз.). Архив Музея-панорамы «Бородинская битва» (1 экз.).

19. *Бурый В.П.* Методика консервационно-реставрационных работ на масляной живописи XIX–XX вв. строений Саввино-Сторожевского монастыря города Звенигорода. Отчёт о реставрационных работах за 1989–1993 гг. — Москва, 1993. Архив историко-культурного музея-заповедника города Звенигорода.