Е. ВЫМЯНИНОВОЙ

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ
И ПЕРСПЕКТИВНЫХ ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Е. В. МИХАЙЛОВСКИЙ

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

(развитие теоретических концепций)

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ
МОСКВА—1971

УДК 72.025

3—2—1
ПВ 1971—398

Предисловие

Охрана и реставрация памятников архитектуры в СССР приобретает с каждым годом все большее значение. Уже первые декреты Советского правительства об учете и охране памятников искусства и старины, относящиеся к 1918 г., сделали эти памятники всенародным достоянием, охраняемым законом.

Последующими законами Советского правительства были созданы административные и научные органы охраны памятников культуры. После 1948 г. на основе постановления Совета Министров СССР были созданы Научно-методический совет по охране памятников культуры и сеть местных, областных и республиканских научно-реставрационных производственных мастерских, на которые была возложена задача восстановления и поддержания пришедших в ветхость и разрушенных памятников архитектуры.

После создания таких мастерских количество архитекторов, посвятивших себя делу консервации и восстановления памятников архитектуры, сильно увеличилось главным образом за счет молодых выпускников архитектурных учебных заведений, давших им общее архитектурное образование, но не наделивших их никакими сведениями по избранной ими специальности. В некоторых крупных, преимущественно столичных, реставрационных мастерских они учились у более старых, обладавших значительным практическим стажем архитекторов-реставраторов, но в ряде провинциальных мастерских молодые архитекторы-реставраторы были предоставлены самим себе. Такое положение сохраняется по существу и сейчас, так как ни одно из архитектурных учебных заведений нашей страны не имеет такой специальности, как сохранение и реставрация памятников архитектуры.

В этих условиях издание книг, дающих реставраторам памятников архитектуры необходимые сведения как о научных, теоретических основах реставрационного дела, так и о различных практических приемах, употреблявшихся и употребляемых при реставрации старинных зданий в прошлом и в настоящее время, является крайне необходимым.

С другой стороны, рост национального самосознания широких слоев населения и значительный подъем их культурного уровня привели к тому, что сам народ начинает проявлять большее внимание к вопросам сохранения памятников культуры своего прошлого. Одним из следствий этого является возникновение республиканских обществ охраны памятников истории и культуры, нередко доказывающих большой интерес к вопросам реставрации памятников архитектуры. Поэтому необходимо также и издание книг по вопросам реставрации, рассчитанных не только на специалистов, но и на широкие круги читателей.

Наша отечественная научная литература, посвященная исследованию и разработке теоретических основ реставрации памятников архитектуры, очень небогата. Отдельные, хотя и ценные статьи[1] не могут осветить вопрос полностью. По теории, основанной на зарубежном опыте, нам известна лишь одна статья, напечатанная у нас более 80 лет назад[2], представляющая собой перевод статьи Виолле ле Дюка, взятой из его «Словаря французской архитектуры» и явно устаревшей.

Методы реставрации памятников архитектуры освещаются еще в двух изданных работах: в брошюре известного русского реставратора академика архитектуры П. П. Покрышкина, написанной в 1915 г.[3], но не утратившей своего значения поныне, и в вышедшем в свет коллективном труде[4], подготовленном Научно-исследовательским институтом теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры и Центральной научно-реставрационной мастерской. Эта книга дает много ценных практических сведений и рекомендаций, необходимых нашим реставраторам, но преподносит методы исследования и реставрации памятников архитектуры в том виде, какой они имели во время подготовки этого издания, без показа их развития в прошлом, если не считать краткого очерка развития взглядов на реставрацию памятников архитектуры и ее методов в нашей стране с середины XIX в., содержащегося во введении (автор Ш. Е. Ратия).

Существующее состояние теории и практики реставрации памятников архитектуры было подготовлено почти полуторавековым трудом архитекторов-реставраторов и ученых смежных специальностей, из поколения в поколение совершенствовавших методику реставрационных работ, уточнявших их цели, отбрасывавших как неверные одни из теоретических положений и практических приемов и развивавших и дополнявших другие. Изучение такой эволюции взглядов на памятники архитектуры, их сохранение и реставрацию и самих методов таких работ имеет для архитекторов-реставраторов нашего времени не только познавательную, но и практическую ценность.

Прежде всего, рассматривая методику реставрации памятников архитектуры в ее непрерывном развитии, мы учимся видеть в ней не застывшую догму, но нечто живое, всегда изменяющееся и своим развитием побуждающее каждого реставратора творчески относиться к ней, к поискам новых и совершенствованию старых путей в этой области.

---

[1] Грабарь И. Э. Реставрация в свете современной науки. Вопросы реставрации. Сб. 1, М., 1926; он же. Научные основы реставрации памятников архитектуры. Вестник Академии наук СССР. 1944, вып. III; Давыдов С. Н. О научной методике реставрации памятников архитектуры. «Архитектура СССР», 1956, № 5; Максимов П. Н. Основные положения научной методики реставрации памятников архитектуры. «Практика реставрационных работ», сб. 2, М., 1958 и др.

[2] Никитин Н. В. Реставрация древних архитектурных памятников по Виолле ле Дюку. Древности. «Труды Московского археологического общества», т. XI, ч. III. М., 1887.

[3] Покрышкин П. П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. Псков, 1916.

[4] Методика реставрации памятников архитектуры. Пособие для архитекторов-реставраторов. М., 1961.

Знакомясь с тем, как в прошлом изменялись интересующие нас взгляды и методы, мы можем видеть, в каком направлении не только происходили, но и происходят сейчас эти изменения, и принимать активное участие в них.

А изменения эти были велики и касались буквально всех сторон сохранения и реставрации памятников архитектуры. Изменялись в соответствии с социальными и историческими условиями и представление о памятнике архитектуры, и круг таких памятников, считавшихся заслуживающими сохранения, и взгляды на цели и сущность их реставрации. От простого сохранения памятника архитектуры в том виде, какой он приобрел в течение веков, постепенно пришли к реставрации его первоначального облика, нередко с сохранением некоторых позднейших изменений и добавлений. Романтические и стилизаторские реставрации середины XIX в., широко использовавшие аналогии с другими зданиями, сохранившимися лучше реставрируемого, сменились более серьезными, основывающимися главным образом на глубоком изучении реставрируемого здания в натуре и по архивным материалам. Велика разница и между практиковавшимся в прошлом выполнением реставрируемых архитектурных форм в строительных материалах, не имеющих общего со старыми, и установкой на прежнее место всех подлинных сохранившихся частей древних зданий; между безразличным отношением к окружающей реставрируемое здание застройке и трактовкой реставрации как градостроительной задачи, то или иное решение которой оказывает известное влияние на облик прилегающих частей города.

Наконец, изучение реставрационных работ, проводившихся в прошлом, знакомит нас и с многочисленными примерами реставрации отдельных зданий, причем приемы их исследования и производства работ далеко не всегда оказываются устаревшими или неверными. Многое из того, что делали наши предшественники и что потом было забыто, может подсказать архитекторам-реставраторам нашего времени правильное решение задач, аналогичных тем, какие возникали в прошлом. С другой стороны, изучение реставрационного опыта прошлого нужно и для того, чтобы не повторять допускавшихся тогда ошибок, рецидивы которых порой встречаются и в наше время не только среди людей, не связанных непосредственно с реставрацией памятников архитектуры, но иногда и среди специалистов-реставраторов.

Отсутствие достаточного количества публикаций о реставрационных работах прошлого уже отмечалось выше. О развитии отечественной теории и практики некоторое представление дают перечисленные ранее книги и статьи, а также материалы по отдельным реставрационным работам, публиковавшиеся в таких дореволюционных изданиях, как «Известия императорской археологической комиссии (Вопросы реставрации)», «Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества», и отдельные статьи в журналах «Зодчий» и «Старые годы».

В этих изданиях обсуждались проекты реставрации некоторых памятников архитектуры и давались краткие описания проводившихся тог-

да реставрационных работ, но не было их критического анализа и обобщений.

Еще хуже обстоит дело с литературой на русском языке, освещающей опыт многочисленных реставрационных работ в зарубежных странах, особенно поучительный в XIX в. Ее нет совсем, и даже такие значительные работы этого рода, как реставрация собора Парижской богоматери или комплекса зданий афинского акрополя, неизвестны советским читателям. Обзор такого опыта необходим, так как, несмотря на наличие за рубежом ряда капитальных трудов по истории реставрации или по теоретическим обобщениям в этой области, и там на нынешний день нет труда, который бы дал попытку исследования эволюции реставрационных методов в связи с общим развитием научной мысли, не говоря уже о связи такой эволюции с изменением идеологических особенностей эпохи.

Такое положение объясняет причины написания данной книги. Ее целью является обзор реставрационных работ, проводившихся в различных европейских странах в XIX — начале XX в. Этот период очень важен, так как именно в XIX в., в эпоху образования национальных государств и роста национального самосознания народов (бывших следствием победы капитализма), пробудился интерес к истории и культуре прошлого и реставрация памятников архитектуры получила небывалый до того времени размах. В это время закладывались основы ее теории, вырабатывались и совершенствовались приемы исследования памятников архитектуры и производства реставрационных работ.

С другой стороны, эпоха капитализма, особенно на последней стадии его развития, была временем быстрого и хаотического роста городов, вызванного развитием промышленности и погубившего большое число памятников архитектуры прошлого. Это заставило представителей передовых слоев общества — историков, архитекторов, художников поставить с большой остротой вопрос об общественной ценности таких памятников и о необходимости всемерного сохранения их, а также связанного с ними ландшафта и исторического колорита отдельных городов.

Без обобщения ценного и многообразного опыта реставраций этого периода, а также изучения теоретических основ, специальность реставраторы не может быть полноценной. Предлагаемая вниманию читателей книга возможно не лишена некоторых недостатков, но польза, какую она может принести советским архитекторам-реставраторам и другим специалистам, работающим в этой области, весьма значительна.

П. Максимов

Мн—1

Введение

Все народы свято берегут и охраняют свои архитектурные памятники. С течением веков, однако, памятники стареют и разрушаются, поэтому их подвергают реставрации.

Общей целью всякой реставрации является выявление и утверждение культурно-исторической роли и значения произведений архитектуры, а также выявление их художественных достоинств.

Внутри общего понятия «реставрация» существует несколько более узких, имеющих значение для специалистов-реставраторов: **консервация**, собственно **реставрация, реконструкция, восстановление** и **обновление.** Кроме того, когда назначение данного памятника архитектуры меняется и он используется для других нужд, на нем обычно проводятся работы по **приспособлению** здания к этим новым нуждам.

Под **консервацией** понимается обычно проведение под руководством опытного специалиста-реставратора цикла инженерно-технических мероприятий по укреплению конструкций здания, декоративных деталей, по восстановлению и ремонту его покрытий и устройств, обеспечивающих защиту здания от атмосферных влияний, и т. п.

Полной противоположностью этому, обычно весьма ограниченному циклу работ, являются работы по **обновлению** архитектурного монумента (ранее широко использовавшиеся, а теперь считающиеся недопустимыми), при которых памятник архитектуры частично или даже полностью перестраивается в ином стиле и по другому проекту. При этом первоначальные художественные достоинства его не выявляются.

Промежуточное положение между консервацией и обновлением занимают реставрация, реконструкция и восстановление.

Под **реставрацией** следует понимать проведение на здании под руководством опытного архитектора-реставратора цикла ремонтных работ с выявлением и частичным, строго ограниченным восстановлением отдельных деталей и элементов, для научного обоснования которых имеются бесспорные и очевидные данные на самом здании, в натуре.

Под **реконструкцией** можно понимать ремонтно-восстановительные работы, при которых не только ремонтируются сохранившиеся части памятника архитектуры, но и производится восстановление отдельных, уже утраченных частей сооружения, например крылец, завершающих башен и т. п. Работы такого рода обычно поручаются реставраторам самой высокой квалификации. Нет нужды говорить, что и такие работы могут проводиться лишь при наличии бесспорных научных обоснований.

Под **восстановлением** понимается сооружение здания вновь на фундаментах или на другого рода остатках погибшего памятника архитектуры. При этом выявление художественных достоинств памятника архитектуры происходит лишь частично, в условной форме своеобразного «макета в натуральную величину». Разрешение на такого рода работы дается лишь в редких, исключительных случаях.

Сложность, большое общественное значение задач, стоящих перед реставратором, а также необходимость во всех случаях строгого научного обоснования проводимых работ заставляют предъявлять к реставратору, автору проекта реставрации и научному руководителю реставрационных работ очень высокие требования. Опыт реставрационных работ в различных странах показывает, что автором проекта реставрации, научным руководителем реставрационных работ обычно бывает выдающийся специалист-ученый, работающий в области изучения истории архитектуры и искусства данной страны и по возможности той эпохи, к которой принадлежит реставрируемый памятник архитектуры. Нередко на особенно значительных архитектурных памятниках научное и художественное руководство реставрационными работами осуществляет избранный научной и художественной общественностью страны коллектив ученых, архитекторов и художников.

Общественная оценка достоинств и значения памятников архитектуры, следовательно, и отношение общества к ним постоянно менялись вместе с изменением экономического и политического строя общества, вместе с изменением и развитием культуры народа, его художественных вкусов. В силу этого в отдельные периоды развития общества находились отдельные лица, а иногда прослойки и даже классы, которые недостаточно учитывали значение памятников архитектуры и прямо или косвенно содействовали их быстрому обветшанию, а иногда и прямому разрушению, как это было, например, с античными постройками, сознательно уничтожавшимися в средние века, иногда для того, чтобы просто использовать их материал.

Таким образом, памятники архитектуры повреждаются и разрушаются не только временем, но часто и недостаточно культурными, недостаточно сознательными представителями самого народа, как это было, например, в начале XIX века и в 1867 г., когда жители города Коломны требовали разобрать городскую крепость.

Изменения общественной оценки значения архитектурных памятников предопределяли, вместе с тем, и изменения в подходе к их охране, а следовательно, и изменения в подходе к реставрационным работам. Прежде всего это зависело от оценки художественных и исторических особенностей архитектурных памятников.

Для полноценного восприятия и оценки художественного и исторического значения памятников архитектуры требуется определенный уровень развития культуры. Человек, никогда не слыхавший о порабощении татаро-монгольскими ордами значительной части нашей страны или имеющий об этом лишь общее, туманное представление, или человек, ничего не знающий о печенегах и о том, какую огромную опасность

они представляли для родины в X—XI вв., не сможет полностью оценить собора Василия Блаженного на Красной площади в Москве, построенного в честь разгрома последнего оплота татаро-монгольских поработителей, или Софийского собора в Киеве, построенного в память победы над печенегами.

Понимание важности охраны памятников архитектуры, их художественного и исторического значения проявлялось уже в ранние периоды развития общества. Так, например, у древних народов Передней Азии обветшавший и непригодный для дальнейшей эксплуатации памятник покидался, но разборка его остатков обычно запрещалась. Для нужд же текущей жизни сооружалось новое здание. Запрещение уничтожения остатков памятников архитектуры перешло затем к мусульманам как одно из религиозных предписаний.

Свидетельства внимания к древней архитектуре страны мы находим и в античной Греции. Здесь также памятники сохранялись так долго, как это было возможно. По мере их разрушения они не покидались, а постепенно перестраивались часть за частью. В этом отношении интересен храм Геры (VI в. до н. э.) в Олимпии, который, как известно, первоначально был деревянным. Постепенно он был превращен в каменный храм, однако Павсаний (II в. н. э.), оставивший знаменитое описание Древней Греции и ее произведений искусства, еще видел в этом храме одну, тщательно оберегаемую, дубовую колонну первоначальной постройки.

В древнем Риме в архитектурных памятниках прошлых веков ценилось главным образом их мемориальное значение. Эта традиция еще долго сохранялась в культуре европейских стран и оказала существенное влияние на методы реставрации памятников архитектуры. Так, например, очень интересна реставрация знаменитого Пантеона в Риме. После пожара 110 г. он был реставрирован при императоре Адриане, а затем еще раз в начале III в. — при Септимии Севере. Об этой последней реставрации сохранилась надпись на здании. Поскольку в этом здании ценилось тогда лишь его мемориальное и общекультурное значение, при указанных реставрациях, особенно при первой из них, реставраторы совершенно не считались с художественными особенностями древней постройки, относившейся к I в. до н. э. Пантеон был при этом просто перестроен по новому проекту, т. е. было произведено «обновление».

Именно этот вид реставрационных работ, т. е. «обновление», был характерен для всего последующего времени, вплоть до конца XVII в. Так, когда после пожара в 1185 г. потребовалось реставрировать Успенский собор в городе Владимире, он фактически был превращен в новое здание. Также поступали и с многочисленными другими постройками во всех европейских странах в течение всех средних веков. Следует, однако, отметить, что при таких работах в новую постройку обычно включались сохранившиеся части первоначального здания.

Первое исторически зафиксированное признание художественного значения архитектурных памятников прошлого, использованное, вместе с тем, для их охраны, можно видеть в распоряжении императора

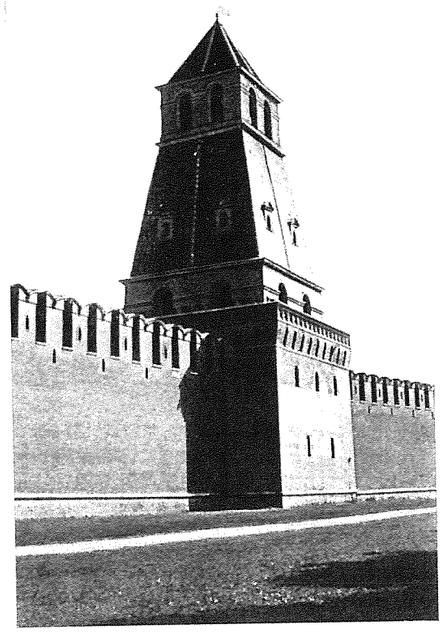


Рис. 1. Первая безымянная башня Московского кремля, реставрированная после работ В. И. Баженова

Александра Севера (222 г.), Еще более характерно в этом отношении распоряжение византийского императора Константина Великого (IV в. н. э.), в котором запрещалось не только разрушение архитектурных памятников вообще, но и снятие с древних зданий различных украшений.

Забота об архитектурных памятниках прошлого в средние века была выражена в распоряжении Майориана (около 558 г.) и особенно короля остготов Теодориха Великого (начало VI в.), который выделил на поддержание архитектурных памятников Палатина в Риме 300 фунтов золота и даже назначил специального хранителя памятников искусства.

Эдикт Майориана представляет выдающийся интерес по проявленному в нем признанию художественной ценности архитектурных памятников прошлых веков, а также по замечательной, вероятно, впервые высказанной в официальном документе мысли о значении памятников архитектуры для города в целом. Несмотря на то, что речь шла об архитектурных памятниках даже пятивековой древности, Майориан утверждал, что они являются органичной частью современного города, его славой, и что в них заключается его красота.

Признания градостроительного значения архитектурных памятников встречаются и после VI в.

В России XV в. мы видим, например, такое признание градостроительного значения древних зданий в факте реставрации Золотых ворот города Владимира. Они уже не играли тогда оборонительной роли. С таким же учетом градостроительной роли были восстановлены (после разборки в связи со строительством нового дворца) башни Московского кремля со стороны набережной (рис. 1—3).

В последующее время встречается также немало примеров, когда крупные авторитеты в вопросах культуры и искусства подчеркивали градостроительное значение архитектурных памятников.

Великий русский писатель Гоголь говорил в свое время: «Красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте.... Находясь во власти тонкого, высокого вкуса, он первое условие всего и действует равно на всех... Чем более в городе памятников разных видов зодчества, тем он интересней, тем чаще он заставляет осматривать себя, останавливаться с наслаждением на каждом шагу» [1].

В эдикте Майориана для нас особенно важно указание, может быть первое из известных нам, на проведение в Риме того времени реставрационных работ, в основе которых лежало стремление восстанавливать и сохранять именно художественные особенности древних зданий. Таким образом, мы здесь впервые встречаемся с другим видом реставрационных работ — уже не с обновлением, а с реставрацией в узком значении этого слова. Удивительным и поистине беспрецедентным было то, что эти реставрационные работы производились силами и, по-видимому, на средства не правительства или государственных организаций, а самого народа — граждан города Рима. Известно, разумеется, бесчисленное число случаев, когда отдельные здания строились, восстанавливались или ремонтировались на средства граждан того или иного города, но это делалось обычно для восстановления утилитарного значения здания, для возможности использования его, а не из любви к искусству, к сокровищам народной культуры, как это было в Риме в VI в. Только уже сейчас, в наше время, при значительно возросшем уровне культуры народа мы встречаем примеры, когда отряды молодежи добровольно организуют бесплатные строительные бригады для восстановления и реставрации памятников архитектуры, например во Франции и в СССР.

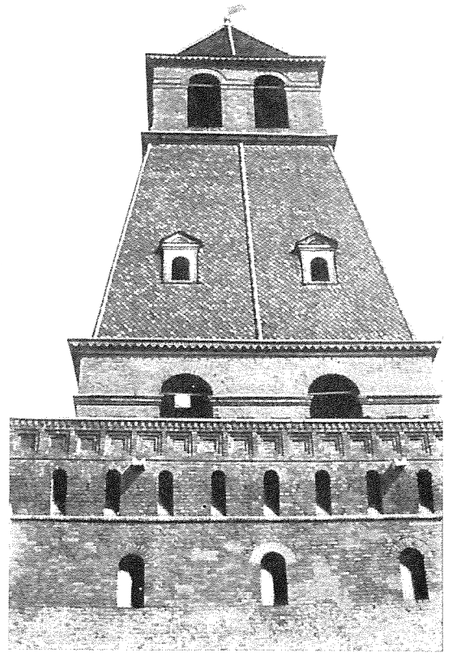


Рис. 2. Фрагмент первой безымянной башни Московского кремля

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 6, М., 1952, стр. 64.

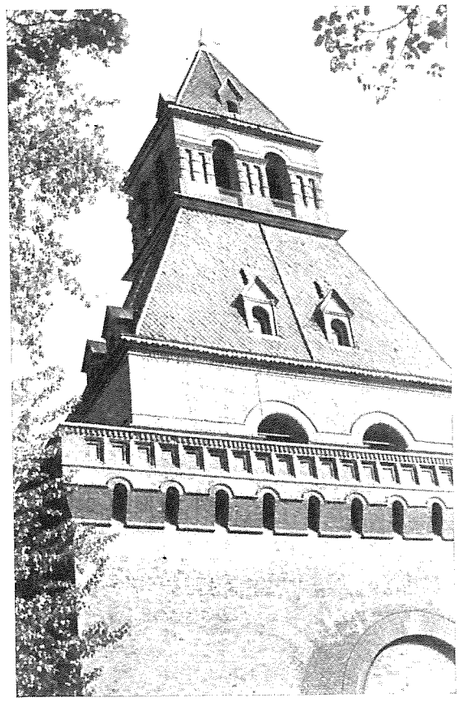


Рис. 3. Тайницкая башня Московского кремля, реставрированная после работ В. И. Баженова

В античный период европейской истории общий процесс развития культуры общества и процесс развития художественного вкуса привел, таким образом, к признанию в памятниках архитектуры не только их мемориального и общекультурного, но и художественного значения.

В дальнейшем, однако, после разгрома Рима и в процессе постепенного угасания Византии наступил период определенной деградации, и не только о реставрации, но и об охране архитектурных памятников уже никто не думал. Лишь в IX в. при Карле Великом можно отметить вновь пробуждение некоторого интереса к архитектурным памятникам древности. Карл Великий даже назначил хранителем произведений искусства и памятников архитектуры Эйнхарда, ставшего потом его биографом. За весь период средневековья мы не можем отметить, однако, ни одной, сколько-нибудь значительной реставрации в современном понимании этого термина.

В эпоху Возрождения было вновь проявлено понимание того, что архитектурные памятники могут иметь и действительно имеют значительную художественную ценность для современности. Это получило свое отражение и в актах об охране памятников архитектуры. Так, папа Павел II (в 1468 г.) и Сикст IV (в 1474 г.) издали буллы, послужившие основой защиты и поддержания памятников искусства. Сходное распоряжение было издано и в провинции Тоскана (в 1571 г.).

Именно в эту эпоху мы можем отметить в отдельных странах проведение, впрочем единичных, реставраций, в которых внимание реставратора было направлено не на восстановление утилитарного или даже общественно-культурного или мемориального значения древнего здания, а на восстановление его былых художественных особенностей. Особенно приятно отметить проведение нескольких реставраций такого рода в тот период в России, впервые проявившей себя на поприще реставрации памятников архитектуры.

Если еще в начале XV в. по принципу обновления реставрировался т. е. фактически перестраивался, Успенский собор в Ростове, то уже в конце того же века московский зодчий В. Д. Ермолин реставрирует знаменитый Георгиевский собор в городе Юрьеве-Польскóм, несомненно, имея в виду в какой-то мере восстановление первоначальных художественных особенностей этого здания (рис. 4 и 5). Основной задачей, конечно, было и здесь восстановление прежде всего утилитарного и общекультурного его значения, так как полностью и даже в меру возможного Ермолин не вернул Георгиевскому собору его былой красоты и многие камни с декоративными рельефами, притом не самые худшие, оказались заложенными при этой реставрации в кладку сводов и в другие части в качестве уже простого строительного материала. Но все же в основе своей замечательная декоративная резьба разрушенного храма была Ермолиным восстановлена (рис. 6—8). В эти же годы им производится реставрация некоторых архитектурных памятников г. Владимира (Золотых ворот и др.).

Вследствие целого ряда общественно-социальных и общекультурных предпосылок реставрационные работы на памятниках архитектуры в этом новом понимании их значения не получили распространения в последующие века, но отдельные работы такого рода можно отметить даже в XVII в. Так, в конце XVII в., имея намерение реставрировать аббатство Сен Мэксен (Франция), бенедектинцы восстановили церковь аббатства и с большой тщательностью воспроизвели в разрушенном гугенотами здании его первоначальные готические детали. В то же время в других, вновь строящихся зданиях монастыря

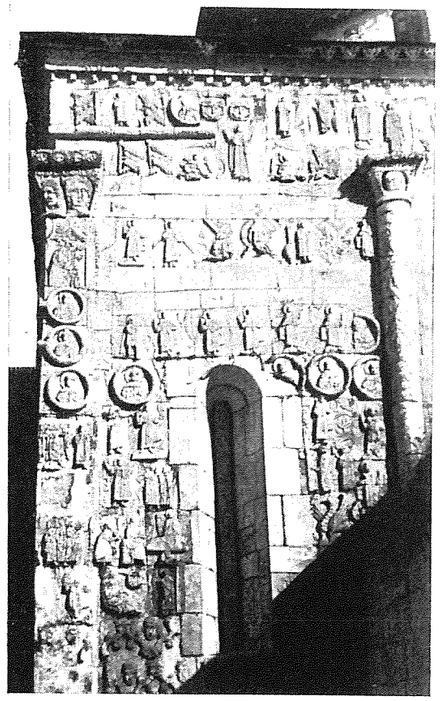


Рис. 4. Южная стена Георгиевского собора в Юрьеве-Польском после реставрации В. Д. Ермолина

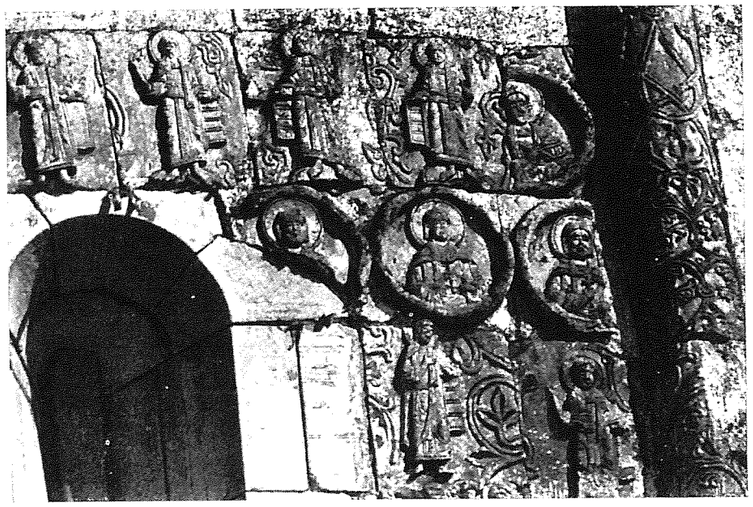


Рис. 5. Подборка рельефов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском у колонны



Рис. 6. Подборка рельефов южной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском

они использовали все особенности уже нового, господствовавшего тогда стиля — классицизма.

Великая французская революция конца XVIII в. определила совершенно новое отношение к архитектурным памятникам прошлого и открыла собой современную эпоху реставрации древних зданий, когда, с одной стороны, реставрационные работы приобрели массовый характер и когда, с другой стороны, с достаточной определенностью выяснилось самое представление о таких реставрационных работах.

Единичные акты, направленные к государственной защите памятников архитектуры, имели место и в предыдущее время, как, например, некоторые распоряжения королевского правительства Швеции, относящиеся к XVII в., или очень интересный указ Петра I, написанный им в Астрахани в 1722 г., — первый русский государственный акт, предписывающий охрану и даже реставрацию неэксплуатируемого памятника архитектуры — о ремонте фундамента башни в Болгарах Казанской губернии. Однако государственная забота о памятниках архитектуры в широком плане проявилась впервые во Франции во время революции конца XVIII в. Первоначально некоторые распоряжения революционного правительства имели несколько двойственный характер, ибо, с одной стороны, они обеспечивали охрану произведений искусства, с другой — предлагали уничтожить все, что могло бы напоминать о феодализме и деспотизме. Это явилось предпосылкой уничтожения и разрушения многих произведний средневековой архитектуры в тот период, в связи с чем в 1795 г. была организована специальная государственная охрана всех общественных зданий, включая и бывшие королевские дворцы, национализированные поместья эмигрантов, а также соборы и церкви



Рис. 7. Капитель колонны южной стены Георгиевского собора

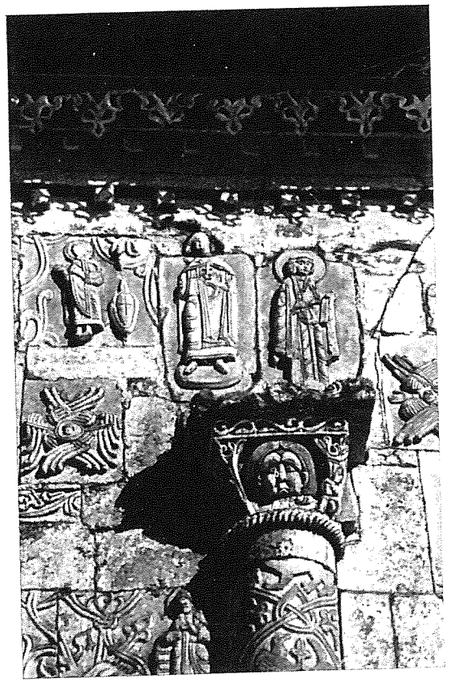


Рис. 8. Капитель колонны южной стены Георгиевского собора

Декреты Национального конвента революционной эпохи имеют для нас еще и другое важное значение. В них была сформулирована общественная ценность памятников архитектуры. В декрете от 4 октября 1793 г. они названы «монументами искусства, истории и науки», т. е. им было дано фактически уже вполне современное определение, раскрывающее разностороннее общественное значение произведений архитектуры прошлых веков. Признание актом закона за архитектурными памятниками прошлых веков их важного художественного значения возвестило наступление новой эпохи в реставрации памятников архитектуры, так как тот вид реставрационных работ, который мы выше обозначили термином «обновление», должен был теперь, естественно, исключаться из практики реставрации.

Еще в эпоху Возрождения, когда признание художественной ценности в произведениях искусства прошлых веков стало своеобразным девизом эпохи, естественно стали возникать различные, иногда достаточно крупные, коллекции произведений искусства — своеобразные музеи, каким была, например, коллекция Лоренцо Медичи Великолепного. Декларативное признание за произведениями искусства прошлого художественной ценности, имеющей значение и для современного общества, выраженное в декретах французского революционного правительства, имело аналогичные последствия и в конце XVIII — начале XIX в.

В сентябре 1793 г. декретом Национального конвента был открыт первый общедоступный художественный музей — Лувр. Вслед за этим музейное дело стало быстро развиваться во всех европейских странах[1].

[1] В 1813 г. был открыт Люксембургский музей, в 1818 г. — музей Прадо в Мадриде, в 1826 г. — Национальная галерея в Лондоне, в 1836 г. — Пинакотека в Мюнхене, в 1852 г. — Эрмитаж в Петербурге и т. д.

Это привело к дальнейшему существенному изменению отношения общества к произведениям искусства прошлых веков. Попадая в музей, эти произведения искусства много, разумеется, теряли, так как они вырывались из той естественной для них среды, для которой они были в свое время созданы (так, например, готическая статуя, снятая со стены собора, воспринимается в музее иначе, так как разрушается дополнительный эффект, обусловленный синтезом искусств). Однако в музеях произведения искусства переставали восприниматься только как таковые. Они приобретали новые особенности — особенности экспоната, в котором обычно стремятся выявить не только художественную его ценность, но и его историческую ценность, что имело существенное влияние на изменение отношения общества к памятникам искусства прошлого, в том числе и к памятникам архитектуры, как это будет показано дальше. Одновременно, в конце XVIII в. был создан во Франции и первый, пока еще, впрочем, далекий от совершенства музей архитектурных фрагментов и малых архитектурных форм, совмещенный с музеем монументальной декоративно-прикладной скульптуры — музей Ленуара (1791).

Коль скоро архитектурные памятники стали рассматриваться не только как вместилище человека в их грубо утилитарном значении, существенно изменился, разумеется, и самый подход к реставрации древних зданий. Началась новая, современная эпоха в развитии реставрационного дела, что дало основание Виолле ле Дюку сказать в середине XIX в. о реставрации, что и само слово и этот вид деятельности архитектора являются совершенно новыми[1].

[1] Viollet le Duc E. E. Restauration. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] s., t. 8, Paris, 1866, p. 14.

Глава I

Памятники архитектуры в эпоху романтизма

Интерес к памятникам национальной народной культуры своей страны, к архитектурным монументам прошлых веков достаточно отчетливо проявляется уже в начале XVIII в. В 20—30-х годах во Франции Бернар де Монфокон выпускает пятитомное издание, посвященное архитектурным монументам средневековой Франции[1]. В 40-х годах знаменитый архитектор французского классицизма Жак-Жермен Суфло печатает свое «Исследование готической архитектуры», получившее широкий отклик в стране.

В Англии в тех же 40-х годах Лэнгли издает свою «Готическую архитектуру, улучшенную согласно правилам и пропорциональным построениям во многих хороших проектах»[2], а спустя десять лет Хафпенни еще более энергично предлагает строить различные здания в стиле готики в своем труде «Сельская архитектура в готическом вкусе»[3].

Таким образом, довольно быстро преодолев возникший в эпоху Возрождения всепоглощающий интерес к античному искусству Италии, но продолжая, вместе с тем, преклоняться перед ним, народы других европейских стран стали все более и более интересоваться национальным искусством прошлых веков своей страны, подражая ему в своих новых постройках. Выдающийся английский архитектор XVIII в. Уильям Кент уже в 30-х годах использует в своих постройках особенности средневековой архитектуры Англии: в Эшер Плейс, Сёрри (1730 г.), в Хэмптон-Корт, Сёрри (1732 г.), где он достроил восточную сторону двора, как и в отделках некоторых интерьеров, например в перегородке Уэстминстерского зала и т. д. Известный английский писатель того времени Гораций Уолполь строит в то же время в своем поместье Строберри Хил «Готический замок» (1749 г.).

В знаменитых английских «пейзажных» парках, «изобретенных» Уильямом Кентом, уже помещают тогда готические «руины» и китайские пагоды. В сущности и сами пейзажные парки с их резким, подчеркнутым контрастом классически-строгой, сдержанной архитектуры основной группы построек и «нетронутой» природы самого парка являлись уже

[1] Bernard de Montfaucon. Les monuments de la monarchie française, qui comrennent l'histoire de France etc., t. 1—5, Paris, 1729—33.

[2] Langley. Gothic architecture improved by Rules and Proportions in many good Designs. 1742.

[3] Halfpenny. Rural architecture in the Gothic Taste. 1752.

предвозвестниками романтизма в архитектуре, во всяком случае его начальной стадии — сентиментализма.

Одной из основных исторических заслуг романтизма была активная и достаточно широкая постановка вопросов народности в искусстве. Романтизм в период своего расцвета, в XIX в., выдвинул и в значительной мере разрешил одну из важных задач — изучения и публикации национального наследия народного искусства европейских стран. Из сказанного выше очевидно, что и самое возникновение романтизма, как определенного течения в искусстве Европы XVIII—XIX вв., было тесно связано с обращением к национальному народному искусству каждой из европейских стран, связано с исследованием и изучением этого народного искусства, в известной мере, с подражанием ему в новых постройках.

Первые единичные проявления романтизма не только в архитектуре, но и в других видах искусства обычно отмечают именно в XVIII в.: в поэмах Оссиана, в полотнах Гойи, Прюдона, в некоторых портретах Ж.-Л. Давида и т. д.

Вместе с тем и первые единичные восстановления архитектурных памятников в духе романтизма тоже относятся к XVIII в. В отличие от упомянутых во введении отдельных работ XV—XVII вв., при которых уже учитывалось художественное значение древних памятников архитектуры, но которые своей основной целью имели все же лишь ремонт, техническое укрепление или восстановление здания, эти первые «романтические» реставрации ставили своей основной целью восстановление своеобразно понятого первоначального художественного образа реставрируемого объекта. Одной из первых таких работ можно считать восстановление Игнатием Нейманом западной башни Майнцского собора (XI—XIII вв.), который сгорел в 1779 г. Оно было проведено с явным стремлением архитектора воспроизвести как бы самый дух древних архитектурных форм собора, с его романскими деталями, но в очень своеобразном собственном истолковании.

Реставрации подобного рода тогда были лишь очень редким явлением. Вторая половина XVIII в. и особенно конец его все еще оставались временем почти полного пренебрежения памятниками архитектуры и даже временем особенно частого, а иногда и массового их уничтожения.

Оценивая общее значение эпохи романтизма в эволюции взглядов общества на роль и место памятников архитектуры в его жизни, мы должны прежде всего отметить положительное влияние романтизма на развитие их общественной защиты.

Декреты Национального конвента во время французской революции конца XVIII в. обратили, как указывалось, внимание широкой общественности на общенародное значение и ценность памятников архитектуры и узаконили определенные меры для их защиты государством. Однако уже в период консульства и Первой империи (1799—1814 гг.), когда буржуазный строй, призванный к жизни прошедшей революцией, сохранился и в известной мере усилился, многие из завоеваний этой революции были уничтожены. Все же и в наполеоновский период истории Франции архитектурным памятникам уделялось значительное внимание.

В этот период предпринимается реставрация знаменитой базилики монастыря Сен Дени, близ Парижа, и другие работы.

В период реставрации Бурбонов (1814—1830 гг.) у власти стала наряду с крупным поземельным дворянством и верхушка торговой и финансовой буржуазии. Это явилось периодом определенной реакции. О сохранении и поддержании памятников архитектуры никто не думал. Реставрации памятников были довольно редким явлением. Требовался какой-то новый толчок, чтобы снова пробудить в широких массах интерес к культурному наследию народа, а в правительственных кругах заботу о поддержании и сохранении наследия национальной культуры.

В европейских странах первой половины XIX в. исключительное значение в формировании нового отношения к национальной архитектуре прошлых веков приобрело именно развитие романтизма, причем даже не в архитектуре, а в литературных произведениях, не имеющих отношения к трудам по истории архитектуры и к вопросам защиты ее памятников. Роман Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» сделал, например, в то время больше для охраны памятников архитектуры, чем могли сделать какие-либо постановления французского правительства. «Собор Парижской богоматери» Гюго заставил французов полюбить это прекрасное произведение их национальной средневековой архитектуры, заставил их отказаться от предвзятого отношения к зданиям своего средневековья, как к воплощениям «отвратительного варварства». Этими словами в XVIII в. именовали древнюю архитектуру страны.

Виктор Гюго вернул Парижу полузабытое и казавшееся многим угрюмым остатком феодализма, полуразрушенное, лишенное в период революции своих украшений и статуй, здание. Это был творческий акт, как бы подобный самой реставрации собора, и не даром в одной из бесед, посвященных этому зданию, собеседник Виктора Гюго заметил: «Не важно, кто его строил — это Ваш собор!».

В 1825—1832 гг. Гюго выступил со статьями под общим заголовком: «Война разрушителям», которые явились значительной вехой последовательной борьбы передовых слоев французского общества за сохранение великого наследия искусства и архитектуры страны.

Такую же роль в пробуждении интереса широких народных масс к истории своей страны, а следовательно, и к ее архитектурным памятникам сыграли исторические романы другого знаменитого представителя романтизма первой половины XIX в. — Вальтера Скотта, а также и ряда других.

Сходную роль проповедников красоты древних памятников имели и различные, часто прекрасно иллюстрированные описания путешествий, появившиеся в то время в печати. Интересны в этом отношении издания некоторых английских путешественников: Уортона, Хоокинса и др. Широко известным стало многотомное издание французского писателя и художника, генерального инспектора изящных искусств Тэйлора «Живописные и романтические путешествия по древней Франции»[1], снабженное живыми набросками с французских памятников архитектуры. Оно явилось как бы путеводителем по огромному музею экспонатов истории народа, каким являлась Франция с ее древними зданиями.

[1] Taylor J. I. S. Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. 24 t. 1820—63.

В России большое значение для привлечения общественного внимания к истории народа, к его сокровищам монументальной архитектуры сыграли труды выдающегося представителя сентиментализма в русской литературе и крупного ученого И. М. Карамзина. Особенно интересна в этом отношении его известная «Записка о московских достопамятностях», написанная в 1829 г.[1] Очень существенными для пропаганды художественной и исторической ценности памятников архитектуры России оказались издания профессора И. М. Снегирева и археолога А. А. Мартынова, посвященные архитектурным памятникам Москвы и других русских городов, монастырей и сел[2], иллюстрированные прекрасными и очень точными рисунками описываемых зданий. Помимо этих, капитальных трудов, уже с конца XVIII в., после знаменитой речи В. И. Баженова[3], в которой он превозносил архитектурные памятники древней Москвы: Меншикову башню, Сухареву башню, церковь Успения на Покровке, церковь Николы Большой крест и многие другие, в печати начали появляться как отдельные книги и брошюры, так и другого рода издания, например Географический словарь Щекатовых (1809 г.), которые пропагандировали архитектурные памятники нашей страны, приводя исторические сведения о них, давая их описания, а иногда даже их изображения[4].

Существенное значение для привлечения внимания к древним постройкам имел тогда и общий резко повысившийся интерес широких масс к истории вообще, особенно, разумеется, к истории своего народа. В этих условиях произведения архитектуры начинают восприниматься не как причуды «извращенных» и чуждых народу «художественных затей» аристократов или клерикалов, «выполненных за счет трудящихся» и являющихся «символом проклятого феодализма», как они иногда трактовались в XVIII в., но как живые свидетели героической борьбы народа за свое освобождение, как выразители его бессмертия и неувядающей силы, как подлинные, дошедшие из глубины веков, доказательства его замечательного художественного дарования. В этих условиях, в частности, во Франции возрождается вновь установленная французской революцией конца XVIII в. государственная система охраны памятников архитектуры в виде Генеральной инспекции исторических памятников, организованная в октябре 1830 г.

Французская система охраны памятников архитектуры явилась во

[1] Карамзин И. М. Соч. изд. 4-е, т. IX, 1835, стр. 252.

[2] Мартынов А. А. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества (текст И. М. Снегирева), т. 1—19. М., 1846—1858.

[3] К сожалению, она была произнесена им при разборке такого выдающегося произведения архитектуры России, как Московский кремль, на месте которого предполагали построить дворец. Речь напечатана в соч. А. С. Сумарокова. ЦГАДА, Госархив, раздел XIV, № 51, ч. II, л. 387—390.

[4] Щекотовы А. М. и Л. М. Географический словарь Российского Государства, сочиненный в настоящем оного виде. Части 1—17. М., 1801—1809.

многих отношениях образцовой. Она послужила примером для сходных учреждений в некоторых других европейских странах. Большую роль в обеспечении успеха сыграл и ее первый главный инспектор Л. Витэ, и заменивший его потом на этом посту известный французский писатель П. Мериме.

Л. Витэ тоже был писателем[1]. Как мы видим, в эпоху романтизма писатели приняли на себя значительную долю общественной борьбы за спасение сокровищ народной культуры. Не обладая никакими специальными познаниями в области архитектуры, Л. Витэ, являющийся образцовым представителем прогрессивной интеллигенции того периода, боровшейся за сохранение устоев европейской культуры, был наделен, вместе с тем, тонко развитым чувством прекрасного. Уже в юности, живя в Руане, он вращался в среде будущих основателей «Общества любителей древностей Нормандии», где получил начатки археологических знаний[2]. Его аналитический ум и способность критического суждения позволили ему, в результате проявленной им энергии, уже через несколько месяцев при отсутствии предварительных материалов представить министру обстоятельный доклад о состоянии памятников архитектуры северных департаментов Франции. Этот доклад был блестящим образцом подобного рода работ. В своем докладе Витэ сумел дать не только исчерпывающее изложение существа вопроса, но и раскрыть непосвященным красоту многих, ранее остававшихся незамеченными сооружений французского средневековья.

Этот доклад положил основу дальнейшему и быстрому развитию французской системы защиты наследия национального искусства. И хотя первые государственные ассигнования на реставрацию были отпущены во Франции для консервации преимущественно римских памятников на территории страны — в Ниме, Оранже, Арле, забота о подлинно национальном наследии искусства скоро стала преобладать в деятельности французской Генеральной инспекции, как она доминировала и в деятельности аналогичных государственных и общественных организаций других европейских стран в середине и во второй половине XIX в.

Таким образом, в самых общих вопросах охраны и поддержания архитектурных памятников развитие романтизма сыграло большую и бесспорно положительную роль, привлекая к ним общественное внимание, возбуждая в народных массах любовь и уважение к сокровищам национальной культуры, содействуя возникновению и развитию государственной и общественной защиты этих сокровищ.

Архитекторы середины XIX в. в своей практической деятельности были охвачены идеями романтизма в такой же мере, как и творческие работники других видов искусства. Архитекторы с увлечением строили «готические» замки и соборы там, где требовался всего лишь усадебный дом или приходская церковь. Широкая публика отдавала им должное почти в такой же мере, как литераторам-романтикам при чтении увлекательных романов Вальтера Скотта и Виктора Гюго или художникам-романтикам при созерцании исполненных драматизма исторических картин Поля Деларош или других живописцев этой эпохи. Романтические тенденции в архитектуре охватили все европейские страны, получив свое достаточно ясное выражение и в русском зодчестве, где мы видим появление целых «готических» ансамблей, подобных усадьбе Марфино под Москвой (30-е годы XIX в.) и т. п.

Романтизм в литературе породил значительные художественные явления и обусловил развитие крупнейших художников слова, среди которых достаточно вспомнить имена Гюго, Байрона, Шелли, Мицкевича, Жуковского и многих других. Имена таких мастеров, как Делакруа, дают возможность оценить прогрессивное значение романтизма в живописи.

В архитектуре XIX в. это течение не принесло значительных достижений в силу ряда причин. Здесь имела значение и специфика самой архитектуры — искусства в известной мере абстрактного, в котором тематические сюжеты, развернутые исторические темы не могут быть выражены в законченной форме тематического повествования. Но еще большее значение имело то, что достоинства и качества произведений архитектуры зависят от участия значительных кадров квалифицированных строителей в воплощении характерных особенностей конкретного стиля, создать которые последователям средневековой архитектуры в XIX в. не удалось.

Вполне естественно, что новое художественное направление получило свое отражение и в реставрации древних зданий, памятников истории и искусства. Очень часто, можно было бы сказать даже слишком часто, некоторые архитекторы той эпохи стремились использовать предложение реставрировать какой-либо памятник архитектуры для упражнения своих способностей в проектировании «готических» или «романских» зданий, возводя целые башни или шпили без всяких к тому оснований не только там, где они были когда-то разрушены, но и там, где их вообще никогда не было. Такие стремления не имели, разумеется, ничего общего с задачами охраны и реставрации памятников истории и искусства. Отсутствовала и научно разработанная методика реставрационных работ.

Широко распространившееся влияние романтизма объясняет, почему архитекторы-реставраторы Франции, России и других стран так часто сбивались в XIX в. на путь произвольных домыслов в восстановлении древних зданий. В своих ошибках искусство реставраторов XIX в. следовало за общим развитием искусства того времени.

Как уже говорилось во введении, реставрация древних зданий до XIX в. имела своей целью восстановление, как правило, лишь мемориального их значения. Другие стороны общественного значения памятников архитектуры не принимались тогда в расчет. Даже художественная ценность древних зданий обычно игнорировалась вследствие недостаточной развитости художественного вкуса широких масс.

---

[1] Помимо его исторических повестей известны его труды искусствоведческого плана: Histoire des anciennes villes de France, 1832; Monographie de l'eglice Notre Dame de Noyon, 1845; Etudes sur l'histoire de l'art. 1864 etc.

[2] Parturier M. Louis Pitet—Mérimée P. Lettres à Ludovic Vitet. Introduction, p. VI. Paris, 1934.

Этап романтизма был данью, которую возрожденная в XIX в. на новых основах реставрация древних зданий уплатила расширившемуся пониманию общественного значения памятников архитектуры, включавшему теперь помимо мемориальной также и художественную их ценность. Весь XIX век, при общем взгляде на него, прошел в области реставрации древних зданий под лозунгом восстановления преимущественно художественного значения архитектурных памятников, как это определилось еще в конце XVIII в., например в упомянутой выше реставрации Майнцского собора. Вследствие этого реставрации XIX в. можно назвать условно «художественными реставрациями» по характеру стремлений реставраторов того времени, но не по достигнутым результатам, которые, к сожалению, в большинстве своем были неудовлетворительными. Таким образом, для всего первого периода развития современной реставрации (с начала XIX в. до первых десятилетий XX в.) можно ввести условный термин — «период художественных реставраций», который в наше время воспринимается несколько иронически.

Первая фаза этого периода «художественных реставраций» целиком относится ко времени господства романтизма в европейском искусстве. Поэтому этот первый этап или первое течение в реставрационной практике XIX в. может быть названо этапом романтизма. Период романтизма был характерен все еще значительной ролью мемориального компонента в общественном значении архитектурных памятников. Восстановление художественных особенностей здания должно было тогда лишь усилить мемориальную его ценность. В то же время вторая фаза «художественных реставраций» — со второй половины XIX в. — сделала восстановление художественных особенностей зданий самоцелью, о чем речь будет впереди.

Мы здесь не будем говорить о работах первой половины XIX в. (также стимулированных развитием романтизма) по завершению длительного, иногда простиравшегося много столетий, процесса возведения величественных зданий — готических соборов. Достройки, например, Кёльнского (XIII, XIV, XV, XVI, первая половина XIX — вторая половина XIX в.) или Миланского соборов (начата в 1386 г., закончена в XIX в.) по характеру их основной цели и общей направленности относятся не к реставрациям, а к строительным работам вообще. Мы же касаемся здесь лишь чисто реставрационной практики.

Уже с конца XVIII в. широкую реставрационную деятельность развил в Англии типичный архитектор-романтик Джемс Уайет (ум. в 1813 г.). Его реставрационные работы в Солсберийском соборе вызвали беспокойство в широких кругах английской научной общественности. За этим последовали столь же смелые реставрационные работы в соборе Дерхэма и в других средневековых постройках Англии, за которые Уайет получил впоследствии прозвище «разрушителя». Интересно отметить, что при некоторых реставрационных работах «романтического» толка в Англии начала XIX в. древние здания просто разбирались, чтобы уступить место новым постройкам, готический стиль которых реставраторы в таких случаях, как правило, «значительно улучшали».

В середине XIX в. более крупный архитектор, знаменитый английский реставратор Джильберт Скотт в сущности продолжал «романтические» методы восстановления и реставрации древних зданий, произвольно дополняя и «улучшая» средневековые соборы Англии (собор в Эли и др.), что также вызвало упреки научной общественности страны. В связи со всем этим интересно проследить взаимный обмен памфлетами Д. Скотта и его противников [1]. С решительным протестом против подобного рода реставраций выступил уже в середине XIX в. известный английский искусствовед Джон Рёскин.

Интересным примером реставрации «романтического» толка в Англии явились работы на церкви аббатства Сент Олбэнс (Херфордшир), XII—XIV вв. В середине XIX в. ее западный фасад, отчасти недостроенный, а отчасти разрушенный, выглядел, бесспорно, очень скромно. При этом в нем сочетались особенности разных периодов строительства здания. Аббатство было связано с определенными, достаточно важными историческими событиями данной местности, т. е. имело конкретное мемориальное значение. Местные власти считали облик церкви аббатства не соответствующим, в ее поврежденном виде, общей общественно-исторической ценности здания и, чтобы усилить ее мемориальное значение, решили предпринять реставрацию. Вначале реставрация была поручена Джильберту Скотту, однако он скоро умер. Работы закончил, как это нередко бывало в реставрациях «романтического» толка, человек не имевший специального образования (Гримторп), который на месте древнего и подлинного фасада церкви, сколь ни был он плох, построил совершенно новый фасад в «значительно улучшенном» стиле. Этот новый фасад, однако, никого не может обмануть и во всех своих особенностях и деталях выдает себя как типичный продукт романтизма XIX в. Таких примеров можно было бы привести не мало [2].

Во Франции романтический этап реставрации архитектурных памятников тоже проявился достаточно ярко. Здесь практиковались «реставрационные» приемы, при которых древнее архитектурное сооружение разбиралось до основания, а затем возводилось снова в «улучшенном» древнем стиле. Такая участь постигла, например, собор в Лизье. Подобным же образом был «отреставрирован» Палэ де Жюстис в Руане и другие здания. И в этом, втором случае, несмотря на проявленную все же значительную тщательность и аккуратность в работе и несомненную сдержанность в стремлении «улучшить» стиль древней постройки, на месте подлинного прекрасного памятника архитектуры получилась мертвая бездушная его копия — типичный продукт XIX в. Даже теперь, когда это здание отчасти снова покрылось так называемой «патиной времени», оно вызывает у зрителей лишь любопытство, но не восхище-

---

[1] См. Scott G. G. Thorough Anti-Restoration, 1877; Id. Faithfull Restoration, 1850; Freeman E. A. Preservation at Ancient Monuments, 1852; Loftie W. J. Thorough Restoration, 1877 and s. o.

[2] См. напр.: Stevenson J. Architecturali Restoration. London, 1897.

ние и безусловно лишено интереса для археолога или архитектора-исследователя.

При таких реставрациях-разборках в большинстве случаев выдвигались соображения не только желательности «улучшить» стиль может быть слишком «скромно» выглядевшего сооружения или здания, имевшего, вместе с тем, большое мемориальное значение, но и соображения о необходимости укрепить его, для чего перекладка здания казалась многим наилучшим средством.

Как ни казались вескими реставраторам той эпохи доводы в пользу таких «решительных» действий, ни одно из последующих поколений реставраторов, ученых или лиц, просто интересующихся архитектурой, не нашло ни одного слова в их защиту. Несомненно, что «необходимость» таких перекладок зданий, приводивших вольно или невольно к серьезным искажениям их, была лишь кажущейся и возникала лишь в представлении архитекторов той эпохи.

В памятнике архитектуры дорог каждый фрагмент, каждая деталь, которые открывают нередко существенную для понимания общей композиции здания и оригинальную особенность его художественного замысла. Это ценно для архитектора, а еще более для архитектора-реставратора и археолога. Часто даже след утраченной детали на здании или фрагмент разрушившейся конструкции, наконец, даже характер обтески и укладки в дело камня или декоративного элемента, толщина швов раствора, характер заделки этого шва — приобретают исключительное значение. Будучи сохраненными, эти ничтожные следы и детали, если и не играют какой-либо роли в общем художественном облике архитектурного памятника, то во всяком случае рассказывают об особенностях строительных приемов и творческих методов соответствующей эпохи и дают в руки реставратора неоценимые документальные данные для восстановления зданий, а в руки археолога — подлинные вещественные документы истории материальной культуры народа. Но что можно сказать о полной перестройке архитектурного памятника, пусть даже «с сохранением его первоначального вида», не говоря уже о различных «улучшениях» его?

Во Франции того периода также широко практиковались произвольные, порой фантастические достройки и различные «улучшения» древних архитектурных памятников в романтическом духе. Примером такой «романтической» реставрации явилась надстройка новых крыш над портиком церкви XI в. в Урселе (департамент Эсн). Это сильно раздражающее добавление, совершенно искажавшее общий характер простоты, присущей зданиям романского периода, было удалено при вторичнсй реставрации в начале XX в. Существенную роль в неудачах такого рода играло, разумеется, не только стремление свободно фантазировать в различных достройках и надстройках, на древних архитектурных монументах, но порой просто недостаточная еще осведомленность о подлинных особенностях древней архитектуры соответствующего периода.

В 1811 г. Наполеон отпустил средства для восстановления церкви аббатства Сен Дени в Париже. Это аббатство привлекало к себе всеобщее внимание живописностью своих руинированных памятников XIII—

XIV вв. Оно вызвало даже романтические строки у известного в свое время писателя А. Коцебу в его «Воспоминаниях о Париже». Расположение аббатства в столице Франции, как и другие соображения, придавали особую ответственность работам по намечавшейся реставрации. Она была поручена одному из выдающихся архитекторов того времени — главе официального направления французской архитектуры той поры — Франсуа Дебрэ. Все же и этот выдающийся мастер оказался недостаточно знакомым с деталями, формами и самой спецификой архитектуры периода, к которому относилась церковь аббатства, и выполненные им работы были явной неудачей. Не говоря уже о чисто технических промахах (архитектор не учел здесь особенностей древних конструкций и степень их изношенности, что привело к обрушению в процессе реставрации отдельных частей здания), Дебрэ исказил в процессе работ древние черты церкви, обскоблил ее со всех сторон для придания ей «блестящего» вида, а части, которые не поддавались полировке, покрыл цементом, который тогда только входил в употребление. Церковь аббатства приобрела жесткость и сухость построек XIX в., а во многих своих деталях произвольно-фантастический, романтический характер. После этого базилика подвергалась многим попыткам реставраторов вернуть ей первоначальные особенности и характерные древние черты. Но после такой «реставрации» спасти памятник было уже невозможно.

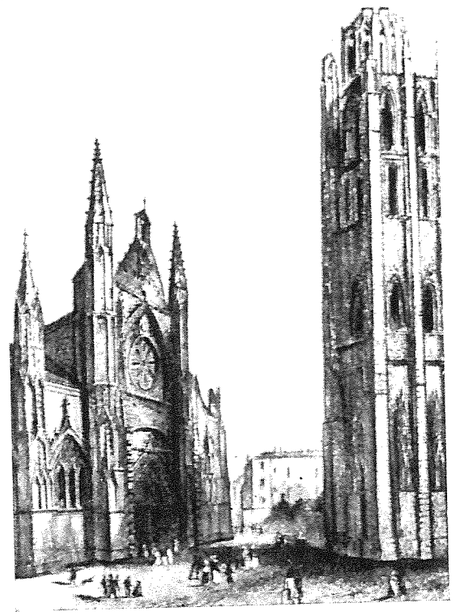


Рис. 9. Колокольня церкви Сен Мишель в Бордо. Общий вид до реставрации первой половины XIX в.

Столь же раздражающими, как и в портике церкви в Урселе, оказались произвольные добавления реставратора (Брюнетт) к церкви XII в. Сен Реми в Реймсе, где была достроена галерея верхнего яруса, фантастичный в своем рисунке щипец и т. п.

Реставрацией вполне «романтического» толка может быть признана и достройка колокольни церкви Сен Мишель в Бордо, которая при всех причиненных ей временем и обстоятельствами разрушениях все

еще выглядела значительным и интересным архитектурным памятником позднего средневековья (рис. 9), а после проведенной реставрации стала типичным продуктом архитектуры эпохи романтизма XIX в.

Особенно плачевным для архитектурных памятников в тот период оказалось то, что реставраторы-романтики, ценя в древних зданиях лишь мемориальное их значение и полагая себя способными путем произвольных добавлений и «улучшений» значительно увеличить в процессе реставрации также и художественное значение, не очень считались с такими «мелочами», как особенности планового, конструктивного и других замыслов древнего сооружения. В процессе реставрации нередко разбирались значительные части древней постройки, иногда просто для получения необходимого для реставрационных работ на оставшейся части здания материала. При реставрации в 1811 г. церкви аббатства Серизи ла Форэ длина нефа церкви была уменьшена почти вдвое. Аналогичный случай произошел в 1830 г. при реставрации церкви аббатства Сент Ив де Брейн, где архитектор не поколебался устранить четыре травеи, а перед оставшейся частью здания возвел совершенно новый фасад. В связи с этим ему пришлось разобрать три древних портала, украшенных ценной по художественному значению скульптурой. Таких примеров можно было бы привести немало.

Насколько широко был распространен романтизм в архитектуре европейских стран во всех видах нового строительства, настолько широко были распространены и реставрации «романтического» толка. В тот период не осталось, пожалуй, ни одной страны на территории Европы, в которой реставрации «романтического» толка не затронули бы значительного количества построек, сохранившихся от прошлых столетий. В первую очередь опасностям «романтических» реставраций подвергались наиболее прославленные, широко известные архитектурные памятники.

Особенно много внимания было уделено в тот период реставрации древних замков на Рейне. Так, был «реставрирован» замок раннего средневековья Штольценфельс в 30—40-х годах, вернее вновь построен по указанию Фридриха Вильгельма IV. При этих работах сооружению были приданы особенности стиля уже зрелого средневековья, в той их «романтической» трактовке, жесткость, сухость и все детали которой сразу выдают типичный продукт XIX в.

Интересен пример с еще более известным средневековым замком Вартбург в Тюрингии, от которого к моменту реставрации сохранились еще постройки XII—XVI вв. Реставрация была проведена в 1847—1867 гг. под руководством архитекторов Зельтцера и Ритгена, вначале в соответствии с господствовавшими тенденциями романтизма, а под конец уже согласно несколько изменившимся требованиям следующего этапа «художественных» реставраций — стилизма, что, однако, ничуть не улучшило окончательного результата.

В конце 30-х — начале 40-х годов XIX в. постройки Вартбурга уже несколько изменили свой первоначальный характер. Вместе с тем общий облик уцелевших построек сохранял еще очарование древности — на здании дворца легко различались особенности еще первого периода его строительства (конца XII в.), подлинные черты архитектуры средневековья и эпохи Возрождения. После проведенной реставрации все коренным образом изменилось. Одна из древнейших и интересных построек замка — Рыцарский дом, служивший до 1227 г. жилищем графа, была полностью изменена Ритгеном для придания ей «романтичности». К дворцу, впрочем освобожденному от позднейших закладок, была сделана пристройка с произвольно скомпонованной лестницей. Сухость деталей этой пристройки вызывает разочарование. Весь наружный облик замка стал безжизненным, он кажется целиком относящимся к архитектурным произведениям романтизма. Центральный донжон замка просто построен Ритгеном в 1847—1849 гг., и даже без исследования древних фундаментов, причем он стал значительно у́же первоначального.

Вартбург был рассчитан на то, чтобы стать после реставрации музеем средневекового искусства Германии, но он стал лишь музеем искусства эпохи романтизма. Позднее, уже в наши дни, новый цикл реставрационных работ, проведенных в соответствии с современными научными требованиями к ним, отчасти вернул некоторым постройкам и интерьерам Вартбурга их подлинно древний характер.

Такого же рода «романтические» реставрации проводились и в Италии, где продуктом такой свободной компиляции явился реставрированный замок Винчильята возле Фьезоле, палаццо делла Раджоне в Ферраре и верхняя, позднее разрушенная, часть собора в Мессине. Одной из характерных реставраций такого рода в Италии, правда уже значительно более сдержанной и ориентированной на более обоснованные и точные аналогии, что, впрочем, не делает ее менее сухой и безжизненной, явилась достройка незаконченного в свое время западного фасада церкви Санта Кроче во Флоренции, произведенная Мутасом в середине XIX в.

В России реставрационные работы по укреплению пришедших в ветхость архитектурных памятников проводились уже давно. Реставрации, ставившие своей целью восстановление художественного значения древнего здания, могут быть отмечены в нашей стране только с начала XIX в. При этом на первом этапе — этапе романтизма — восстановление художественного значения памятника архитектуры и в нашей стране было не основной целью, а лишь средством усиления мемориального и общественно-культурного значения здания.

Чрезвычайно своеобразным примером таких реставраций «романтического» толка в России явилось «восстановление» Десятинной церкви в городе Киеве.

Десятинная церковь считалась одним из значительных в художественном отношении зданий Киева и имела немалое архитектурное и общественно-культурное значение. Она была своеобразным символом расцвета древнерусской культуры и искусства (заложена в 989 г.). В 1240 г. церковь разрушили татаро-монгольские орды. В 1635 г. она была восстановлена Петром Могилой. Восстановление это — типичный пример реставраций того времени, когда учитывалось лишь историко-мемориальное значение памятника. П. Могила, сохранив уцелевшие части древней постройки, сделал пристройку к ним в стиле своего времени и снова превратил сооружение в действующую церковь.

В начале XIX в. нашелся жертвователь, предложивший восстановить здание Десятинной церкви. Вначале это восстановление предполагалось как реставрация только мемориального значения. После вмешательства Академии художеств составление проекта реставрации было поручено одному из выдающихся русских архитекторов того времени В. П. Стасову. Исследования выявили фундаменты церкви и остатки древних стен. Впрочем исследования были проведены крайне поверхностно и не дали ясного представления о первоначальном здании X в.

В. П. Стасов был представителем классицизма в русской архитектуре. Однако в соответствии с особенностями новой эпохи — эпохи романтизма, предъявлявшей к реставрационным работам свои требования, он не стал строить на месте Десятинной церкви новое здание в стиле классицизма, а дал чрезвычайно характерную для времени компиляцию из форм древнерусской архитектуры, не привязав их к какой-либо эпохе или к стилю прошлых веков, как это в большинстве случаев делали реставраторы-романтики и в других странах Европы. В ней наличествуют и закомары русских построек, и стрельчатые порталы вместе с романским аркатурным пояском средних веков, и луковичные главы, характерные для русских церквей XVII в., и т. д.

В. П. Стасов, несомненно, рассматривал восстановление Десятинной церкви именно как реставрацию ее былого художественного значения, иначе такой проект был бы необъясним в общей картине творческой деятельности этого замечательного мастера строгого классицизма начала XIX в. Именно такое его отношение к поставленной перед ним задаче подтверждается и тем, что он настаивал на включении в строящееся новое здание сохранившихся частей древних стен Десятинной церкви [1]. Что же касается отмеченного выше смешения в проекте деталей и форм разных периодов развития древнерусской архитектуры, то, во-первых, такое свободное истолкование древних художественных особенностей реставрируемого архитектурного памятника было характерным для метода «романтических» реставраций во всех европейских странах даже в середине XIX в. (реставрация Десятинной церкви была начата в 1828 г.), а во-вторых, в то время особенности древнерусской архитектуры еще не были достаточно хорошо изучены. В частности, представление об эволюции луковичной формы церковных глав начало складываться только в 80-х годах прошлого века [2].

В сущности почти такую же, свободно трактованную перекомпоновку древних форм реставрируемого памятника архитектуры использовал при реставрации здания древней типографии XVII в. Государева Печатного двора на Никольской улице в Москве архитектор Мироновский (1820 г.). Фактически им было заново построено, взамен разобранного, здание в псевдоготическом стиле, в котором приблизительно использовались общие особенности древней постройки и было сделано доволь-

[1] Сементовский Н. Киев, его святыня, древности, достопамятности. Киев, 1864, стр. 41.

[2] См., напр.: Суслов В. В. Материалы к истории древней Новгородской, Псковской архитектуры. Спб., 1888, стр. 28.

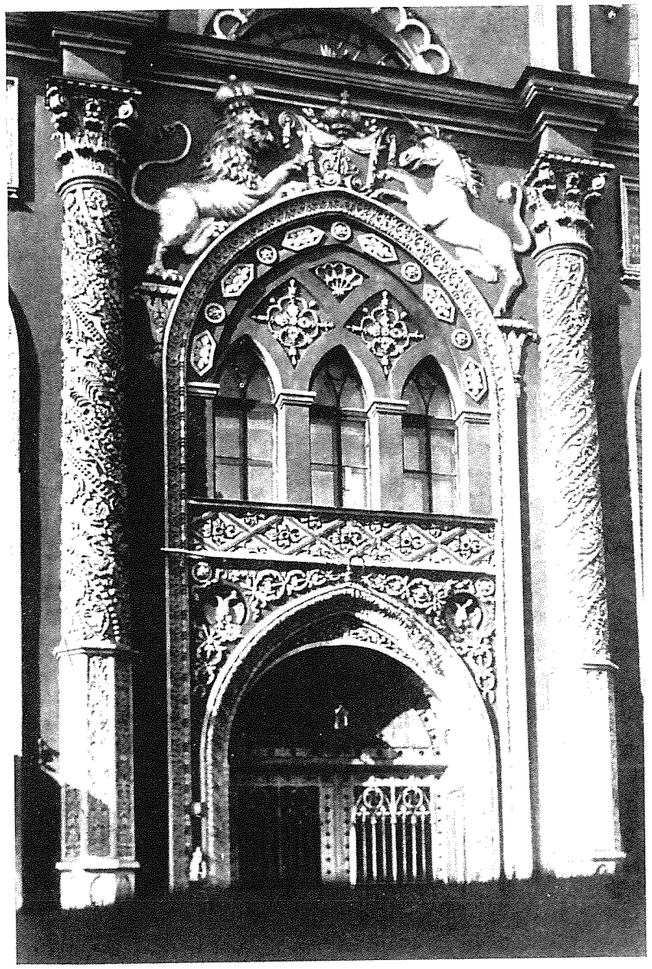


Рис. 10. Государев Печатный двор в Москве. Центральная часть после реставрации середины XIX в.



Рис. 11. Дом бояр Романовых в Москве. Общий вид после реставрации середины XIX в.

но свободное подражание ее древним украшениям на белокаменных колоннах (рис. 10).

Присущий, как указывалось выше, реставрационным работам эпохи романтизма прием разборки реставрируемого здания и возведения его вновь в «улучшенном» виде использовался в России и в последующие годы. Даже в 60-х годах XIX в. мы встречаемся с такого рода «реставрацией» в Рождественском монастыре в городе Владимире, где обветшавший собор XII в. был разобран до основания и затем сложен вновь «в прежнем виде», с тем, однако, «улучшением», что в нем были устранены угловые лестничные башни, которые были сочтены пристроенными к собору позднее, так как были возведены в XII в. не из белого камня, как весь собор, а из кирпича. Производивший эту реставрацию известный русский реставратор И. А. Артлебен, принадлежавший уже к следующему поколению реставраторов, которые отка-

зались от приемов реставрации, свойственных эпохе романтизма, протестовал против этой разборки, но под давлением местного начальства вынужден был провести реставрационные работы в указанном выше порядке.

Известной реставрацией «романтического» толка в России было также восстановление дома бояр Романовых на Варварской улице в Москве (ныне музей древнерусского искусства и быта). Здесь над уцелевшим нижним этажом постройки, возведенной в XVII в., архитектор Ф. Рихтер надстроил еще один этаж, являющийся в сущности произвольной композицией. Кроме того, он пристроил к дому уже отсутствовавшее крыльцо и придал фасаду дома новую, им придуманную отделку, так что подлинные особенности этого еще не потерявшего к моменту реставрации своих оригинальных черт здания XVII в. уже фактически перестали восприниматься. Все же в этой реставрации, произведенной в 1853 г., можно отметить уже существенный шаг вперед по сравнению с методами реставрации начала века. Здесь свою в сущности компилятивную работу Рихтер проводил не без разбора источников, но ограничив круг использованных аналогий XVII в. (рис. 11). Кстати, для этого периода можно было найти данные не только на сохранившихся зданиях, но и в различных миниатюрах и рисунках, выполненных с различных построек XVII в., вроде рисунков в известном альбоме Мейерберга и т. п.

Представляет интерес, среди прочих русских реставраций романтического периода, также восстановление Никольской башни московского кремля[1]. Первоначальная постройка XV в. с надстроенным над ней в XVII в. шатром была взорвана во время Отечественной войны 1812 г. войсками Наполеона. Архитектор А. Бакарев (под руководством знаменитого тогда архитектора О. Бове) использовал для придания башне древнего вида характерные детали архитектурных сооружений романтизма — построек так называемой псевдоготики, которая в России во многом исходила из русских построек XVII в. Бакареву удалось в новой башне отразить общие черты древних сооружений кремля в такой мере, что эта произвольная, фантастическая композиция хорошо вписалась в общий ансамбль кремлевских сооружений и для человека, мало знакомого с историей архитектуры и с различными ее стилями, она практически неотличима от остальных башен.

Отдельные случаи ошибочных приемов романтического этапа реставрации архитектурных памятников можно отметить в России, как впрочем и в других странах, даже в конце XIX в., но преодолеваться они стали в нашей стране, может быть, раньше или во всяком случае одновременно с другими европейскими странами.

В этом отношении интересен, например, текст изданного в 1838 г. указа, направленного всем губернаторам, «О доставлении сведений об остатках древних зданий в городах и о воспрещении разрушать оные»[2]. В этом указе, наряду с запрещением разрушать и искажать

[1] См. ЦГИАЛ, фонд Синода, ф. 1409, оп. 1, за 1816 г., д. № 1756.
[2] Там же, ф. 796, оп. 119, за 1838 г., д. № 711/432.

древние здания и сооружения, говорилось: «...отыскать в архивах подробные сведения о всех вышеупомянутых зданиях... а) когда и кем строено и перестроено; б) для какой цели; г) из какого материала строено; д) какие в них вещи или части... находятся; е) в каком они теперь положении, в чьем ведении и для чего употребляются; ж) можно ли их поддержать починкою, **не переменяя их плана и фасада»** [1].

Этот документ очень интересен, во-первых, тем, что в нем впервые в нашей стране в официальном правительственном распоряжении значение архитектурного памятника было признано за эксплуатируемыми и неруинированными зданиями. Но наиболее важным является указание на то, что эти архитектурные монументы должны реставрироваться так, чтобы их «план и фасад» не изменялись, т. е. сохраняли свои древние особенности и отличительные черты. Это было прямым выступлением против типичного для романтического этапа реставраций улучшения стиля, против произвольных, основанных на личном вкусе реставратора компиляций при восстановлениях фасадов этих памятников.

Еще более интересен следующий указ, изданный в декабре 1839 г., «О сохранении древних зданий по губерниям»[2]. Если в предыдущем указе лишь сквозило опасение о возможности искажения архитектурных памятников в процессе их реставрации, которая могла «переменить их план и фасад», то в новом указе уже открыто проявляется воля к спасению древних зданий от возможной порчи их ремонтами и реставрациями. «Разрушать их (древние здания) не должно, — говорится в новом указе, — но и чинить их не нужно, не надобно...» Далее в этом указе предлагается присылать в Министерство внутренних дел на утверждение планы, фасады и сметы на ремонты древних зданий с обстоятельным описанием их, с указанием причин, по которым предполагается производить те или иные работы.

Около середины XIX в. во всех европейских странах уже определился переход к следующему этапу периода «художественных реставраций» — этапу стилистических реставраций, который продлился вплоть до конца века.

Оценивая общий итог реставрационных работ, проведенных в эпоху романтизма, мы должны признать, что эти работы принесли большой вред памятникам архитектуры. Многие здания и сооружения, в которых еще сохранились к началу XIX в. их древние, подлинные черты, были в результате проведенных реставрационных работ превращены в произведения архитектуры нового времени. Такой процесс перестройки старых зданий в новые совершался, разумеется, и раньше, во все века. Теперь, однако, под предлогом заботы об этих древних зданиях такой процесс перестройки принял массовый характер. Особенно печально было то, что этот процесс коснулся прежде всего наиболее известных и значительных архитектурных памятников в каждой стране.

Стало очевидным, что в реставрационной практике одни добрые намерения и уверенность в своей правоте (а они, бесспорно, были у всех

[1] Подчеркнуто нами. — Е. М.
[2] ЦГИАЛ, фонд Синода, ф. 796, оп. 123, за 1842 г., д. № 1379.

реставраторов эпохи романтизма) не могут обеспечить успеха. Вместе с тем такие работы, как реставрация базилики аббатства Сен Дени или восстановление Десятинной церкви, которые вели выдающиеся архитекторы страны, показали, что для успеха реставрации недостаточно признанных способностей, знаний и опыта обыкновенной архитектурной практики. Здесь требовались специфические способности исследователя, глубокое знание истории архитектуры, ее древних форм и конструкций вместе с тонким художественным вкусом и широтой кругозора, позволяющими с равным искусством выявлять и восстанавливать характерные особенности зданий прошедшего времени.

Все ошибки реставрационной практики эпохи романтизма целиком зависели от основного метода, принятого в тот период реставраторами при работах на памятниках архитектуры.

Каждая эпоха в развитии реставрационных работ имела свой основной метод. При обновлении архитектурных памятников основным методом работ до XIX в. был **метод подстановки.** Вместо пришедшего в ветхость древнего здания подставлялось новое, которому присваивались не только функции древнего памятника архитектуры, но и его мемориальное и общекультурное значение. При этом в задачу реставратора входило лишь создать в итоге своей работы здание, не уступающее по своим художественным достоинствам древнему.

По мере расширения представлений об общественной ценности памятников архитектуры и приближения к современному пониманию их значения метод подстановки все чаще уступает место **эмпирическому методу**, при котором реставратор, уже осознав в какой-то мере подлинную основу общественного значения древних зданий, пытался, не мудрствуя лукаво, поддержать здание посильным ремонтом, идя в каждом отдельном случае чисто опытным путем. Мы приводили выше примеры реставраций, основанных на эмпирическом методе в XV, XVII вв. и т. д. Этот метод использовался в простейших случаях и в первой половине XIX в. Он приводил, в общем, к неплохим результатам, если использовался со знанием дела, а главное — при наличии кадров мастеров-строителей, хорошо знакомых со строительными и отделочными работами, не утерявших еще традиций мастеров средневековья, которые в отдельных местностях сохранились чуть ли не до середины XIX в.

Эпоха романтизма привела реставраторов к осознанию художественного значения памятников архитектуры, к пониманию необходимости сохранения их историко-мемориального значения путем восстановления их древнего художественного облика. Коль скоро такая задача была поставлена — все средства стали хороши. Вместе с тем недостаточное на тот период развитие искусствоведения, в том числе и истории архитектуры, а кроме того, и отсутствие ясного представления о существе и принципах научного исследования, которое могло бы дать в руки реставратора данные из самой натуры — все это невольно толкало архитектора, восстанавливавшего здание, на путь совершенно произвольных композиций. Основным методом реставрации архитектурных монументов эпохи романтизма стал **метод компиляции.**

Этот метод стал широко распространенным в ту эпоху отчасти и по-

тому, что и в архитектурной практике архитекторы-романтики не создавали собственного стиля, а подражали архитектурным стилям прошлых веков. Но если в других видах архитектурной деятельности компиляция могла снизить качество архитектурного произведения, но не наносила ему смертельного удара, то в реставрации архитектурных памятников она, как правило, полностью уничтожала их подлинные древние черты. Недаром поэтому известный английский искусствовед того времени Джон Рёскин выступил с заявлением, многим казавшимся совершенно парадоксальным: «Реставрация — есть наиболее полный вид разрушения, которое здание может претерпеть»[1].

Из всех приведенных выше наиболее значительных реставрационных работ эпохи романтизма мы могли бы выделить, с известными оговорками, лишь две: реставрацию Никольской башни московского кремля и реставрацию фасада церкви Санта Кроче во Флоренции.

Реставрация Никольской башни московского кремля в общем удовлетворяет зрителя. Она стоит на полпути между архитектурным творчеством и собственно реставрацией. При всей недопустимости такого подхода к реставрации вообще в данном случае он был применен с успехом, потому что Никольская башня являлась лишь частью очень большого ансамбля, и если ей не было возвращено ее собственное художественное и историческое значение, то восстановление ее с соблюдением общего характера кремлевских построек значительно улучшило восприятие кремлевского ансамбля в целом. Выполненная корректно, без стремления выделиться, но со стремлением, наоборот, подчинить возведенное сооружение общему ансамблю, эта реставрация играла роль того своеобразного «нейтрального фона», создание которого является существенной особенностью уже современных научных методов реставрации.

Реставрацию фасада церкви Санта Кроче во Флоренции можно выделить тоже потому, что и она не относится целиком к реставрациям «романтического» толка, но стоит на полпути между ними и реставрациями следующего периода — периода стилизаций. При всех недостатках реставраций этапа стилизаций они все же были значительно более совершенными, чем романтические реставрации начала XIX в. В частности, в реставрации фасада церкви Санте Кроче мы не встречаем уже совершенно произвольной компиляции из разных эпох и стилей. Архитектор Мутас детально исследовал архитектурные формы эпохи и заимствовал их отчасти из сохранившихся деталей самой реставрируемой церкви, отчасти из фасадов других зданий Флоренции соответствовавшего периода.

При всем бесспорно отрицательном значении практики реставрационных работ этапа романтизма объективно он был полезен — он был необходим как начало пути прогресса и развития подлинно научных методов реставрации.

Именно этап романтических реставраций научил и реставраторов и вообще всех лиц, причастных к вопросам охраны памятников архитектуры, не только учитывать, но и ценить, и выделять как одну из основных особенностей древних памятников их художественные достоинства и значение, без чего, разумеется, были бы невозможными современные научные методы реставрации. Чтобы дать представление о том, с какими трудностями давалось освоение, а главное, применение на практике этого, тогда еще нового понимания общественного значения памятников архитектуры, приведем один пример из практики их охраны и реставрации в России первой половины XIX в. — переписку по вопросу реставрации Китайгородской стены XVI в. в Москве.

Московский генерал-губернатор подал в правительство в 1833 г. докладную записку с предложениями, касающимися указанной стены. Ее собирались разобрать еще в начале 20-х годов XIX в., но Александр I предложил «оставить сии стены, дозволяя разобрать разве только те места, кои развалились, а прочее оставить»[1]. Стена была тогда отремонтирована, а на северной стороне — от Красной площади до площади Лубянской — переложена вновь. В 1833 г. генерал-губернатор, надеясь на новые, как ему казалось, веяния, подал снова докладную записку с предложением о разборке древней стены. В качестве крайней меры, если уже нельзя все сломать, он предлагал оставить лишь часть Китайгородской стены от Варварских ворот до Москворецкого моста и советовал «рационализировать» ее реставрацию, а именно: «произвести опыт исправления оной, с уменьшением толщины ее, уничтожением бывших на ней хода и парапета и сделанием контрфорсов». Одновременно он предлагал сломать и перестроить угловую (возле Китайского проезда) башню, с «отодвиганием назад части стены» в этом месте[2].

Таким образом, здесь в самой идее предлагаемой реставрации полностью отсутствовало представление о какой-либо художественной, исторической или археологической ценности подлинных частей древнего архитектурного памятника, в лучшем случае, учитывалось лишь мемориальное значение всего сооружения в целом. Конечно, для 20—30-х годов XIX в. взгляды, выраженные в указанной докладной записке, являются крайне отсталыми, но все же такие существовали, их приходилось оспаривать, с ними приходилось бороться, и вдохновенные компиляции реставраторов эпохи романтизма выполнили эту задачу. Они пробили брешь в стене скудоумия и невежества и показали, что при должной заботе об архитектурных памятниках прошлых веков они могут быть интересными, могут привлекать внимание самых широких слоев народа, могут быть ими любимы и почитаемы. В этом была огромная заслуга реставраторов-романтиков, которую мы никогда не перестанем ценить.

[1] Ruskin J. The seven lamps of architecture. London, 1849, p. 179.

[1] ЦГИАЛ, ф. 1409, оп. 14, за 1830 г., д. 5455.

[2] На указанную докладную записку, к счастью, была наложена резолюция: «Отныне впредь начать исправление с худшей части, приводя в первоначальный вид». В резолюции, следовательно, учитывалось уже и художественное значение сооружения. См.: там же.

Глава II

Эпоха стилистических реставраций

Период «художественных реставраций» не закончился на этапе романтизма. На смену романтизму пришел второй, заключительный этап стилизаций, который имел свой основной метод и свои приемы реставрации памятников архитектуры.

Этап стилизаций существенно отличался от романтических реставраций прежде всего тем, что восстановление первоначальных художественных особенностей архитектурных памятников во второй половине XIX в. стало уже не средством усиления их мемориального значения, а главной целью реставрационных работ.

Оставаясь в рамках общего направления «художественной» реставрации, ориентируясь при восстановлении древних зданий на художественное значение памятников архитектуры, стилизация шла, вместе с тем, от чисто интеллектуальных, логических построений.

Общее развитие естественных наук во второй половине XIX в., успехи использованного в них сравнительного метода исследований привлекли внимание искусствоведов. Они по примеру этих наук пытались создать историю искусства без художников и имен, которая оперировала бы лишь понятиями стиля и раскрывала общую картину естественного и непроизвольного процесса развития художественных явлений. Вопросы стиля приобрели главенствующее значение.

Начало этому движению положил Готфрид Земпер (1803—1879 гг.) своей брошюрой «О четырех элементах архитектуры» (1850 г.), развитой им позднее в капитальный труд «Стиль в технике и тектонических искусствах» (1860—1863 гг.).

Новые идеи нашли свое отражение и в среде реставраторов. Они выразились в стремлении добиваться, во что бы то ни стало, единства и чистоты стиля в реставрируемом здании, откуда и произошел термин «пуризм»[1], нередко применявшийся для обозначения этого направления. Лозунгом «стилистов» стало: «Мелочи, частности не имеют значения. Стиль — единственное, что ценно в произведениях искусства, в архитектурных памятниках!» Существенно еще раз подчеркнуть, что для «стилистов» во второй половине XIX в. «архитектурный памятник» и «произведение искусства» в области архитектуры являлись понятиями вполне равнозначными.

[1] В отдельных высказываниях уже нашего времени давно изживший себя термин «пуризм» снова всплыл, но уже в другом, противоположном значении. Немногочисленные эпигоны давно уже полностью осужденного метода «художественных» реставраций иногда применяют его как осуждающую кличку для того крайнего крыла последователей археологического метода реставрации архитектурных памятников, которые требуют абсолютной неприкосновенности древних зданий.
«Зборник заштите споменика Калтуре», кн. VI. Белград, 1956. ф. 91.

«Художественные» реставрации романтического периода вызвали, как об этом уже говорилось в первой главе, многочисленные протесты, которые к середине XIX в. достигли своего кульминационного пункта, в частности в резких выступлениях пользовавшегося большим авторитетом английского искусствоведа Джона Рёскина. Рёскин вообще отрицал возможность восстановления художественных особенностей древних памятников архитектуры. По его суждению, ни один, даже самый талантливый, художник современности не может творить так, как творил художник прошлого, не может воспроизвести дух и особенности уже угасшего искусства.

«Стилисты», однако, встали на совершенно другую почву — на почву не искусства, а науки. Они заявляли, что реставрации памятников архитектуры отныне не будут предметом искусства, но станут базироваться на твердых научных основах — используя аналогию сравнительного метода естественных наук, можно создать научно обоснованную историю архитектуры, в которой каждое явление, каждый архитектурный памятник займет свое единственно возможное и потому вполне доступное для подробного и тщательного изучения место. Технические же возможности нашего времени практически не ограничены, — утверждали они, — и коль скоро мы будем знать, каким был архитектурный памятник при его возникновении, то не составит труда воссоздать его во всех его характерных особенностях. Подобно тому, как французский ученый, известный трудами в области сравнительной анатомии, палеонтологии и систематики животных, — Кювье мог по одной найденной кости восстановить весь скелет животного уже вымершего типа, так и «стилисты» утверждали теперь возможность по незначительным сохранившимся фрагментам разрушенного памятника архитектуры восстановить его целиком на строго научных основаниях.

«Стилисты» больше всего проявили себя в реставрационных работах во Франции, хотя широкое влияние их может быть отмечено повсеместно. Основоположником стилизма в реставрации архитектурных памятников обычно считают знаменитого французского архитектора XIX в. Виолле ле Дюка. Значение Виолле ле Дюка как теоретика реставрации и историка архитектуры вообще бесспорно шире, но все же, сколь ни ограничены были концепции «стилистов», роль вдохновителя этого нового направления в реставрационной практике XIX в. может быть действительно признана за ним.

В этой связи интересно письмо Виолле ле Дюка к Клотцу, архитектору кафедрального собора в Страсбурге, где он говорит: «Наш век научился путем внимательного изучения прошлого и принципов, которыми руководствовалось искусство, в частности архитектура, в прошедшие эпохи, вживаться в стили этих эпох. Он научился улавливать самый дух этих стилей, их обоснования и формы, обусловленные обстоятельствами,

в которые были поставлены художники прошлого. Таким образом, стало, по-видимому, возможным в наше время (что совершенно не удавалось делать с успехом в предшествующее время) реставрировать древние памятники в полном соответствии с их собственными особенностями и сохранять их во всей чистоте их стиля для веков последующих»[1]. Здесь с достаточной ясностью проявлена и характерная для пуристов уверенность в полноте их знаний по истории архитектуры, и уверенность в том, что одних этих знаний достаточно, чтобы «уловить самый дух» древнего искусства, и, что самое главное, отчетливо высказан основной направляющий принцип реставраторов-«стилистов» — стремление добиваться в процессе реставрации пресловутой «чистоты стиля».

Эжен Эммануэль Виолле ле Дюк родился в 1814 г. в Париже, когда Дебрэ только начинал свою реставрацию аббатства Сен Дени. Он стал учеником Леклера и получил довольно широкое образование архитектора благодаря своим путешествиям по Франции и Италии[2]. Его исключительная роль в развитии реставрации во Франции общепризнана и определяется уже одним перечнем памятников, реставрированных им лично или в содружестве с другими архитекторами. Среди реставрированных им зданий мы встречаем столь значительные, как собор Парижской богоматери, Сент Шапель в Париже, соборы в Леоне, Амьене и Реймсе, церкви в Пуасси, Шалоне-на-Марне, Монреале, замок Пьерфон, Каркассонская крепость, магистрат в Нарбонне и др.[3]. Не меньшее значение имели и его теоретические труды[4], среди которых его «Систематический словарь французской архитектуры от XI до XVI веков» занимает, разумеется, первое место.

Виолле ле Дюк начал свою карьеру реставратора с восстановления церкви Сент Маделен в Везлэ. Это было исключительно трудное начало прежде всего потому, что церковь была на грани полного обрушения. Местные власти предназначали ее к сносу. Во-вторых, потому, что эта церковь являлась одним из национальных святилищ Франции, связанных с рядом известных исторических личностей, с организацией крестовых походов и другими крупными событиями в истории страны. Она настолько грандиозна, что, вероятно, строилась выдающимися зодчими. Ответственность реставратора была здесь исключительно велика. Рекомендовал для этой работы Виолле ле Дюка известный критик, писатель и художник Этьен-Жан Делеклюз[5].

Церковь Сент Маделен (XII в.) представляла собой базилику с коротким трансептом в восточной части и полукруглым хором. Она сохраняла в себе особенности как романского, так и готического периода. Поэтому она не отличалась стройной системой конструктивного решения. Своды, перекрывавшие ее широкий неф, были уравновешены в своем распоре лишь контрфорсами не очень большого сечения. Что-

[1] См.: Viollet le Duc E. E. Lettres. Paris, 1904, p. 116.
[2] См., напр.: Gout P. Viollet le Duc, son oeuvre, sa doctrine. 1914, p. 25.
[3] Mušic M. Kulturna misija Viollet le Duc.
[4] Viollet le Duc E. E. Entretien et restauration des cathédrales. Revue de l'Architecture et des Travaux Publics, v. IX, 1851.
[5] Prosper Mérimée. Lettres à Violle le Duc. Paris, 1927, Introduction, p. VI.

бы прочность не была нарушена, в пятах арок и в стенах были заложены связи, а сам свод был сделан из известняка вперемешку с бетоном с целью, насколько это было возможно, уменьшить вес перекрытия. Хотя в XIII в. были устроены аркбутаны, расположение их не везде отвечало действию сил распора. В нартексе распор свода погашался с помощью устройства хоров. В связи с этим уже в середине XIII в. возникла необходимость частичной переделки западного фасада с устройством вместо ровной стены щипца с лоджией, украшенной скульптурами.

Западный фасад церкви, полностью сохранивший свои романские черты внизу, в верхней части представлял, таким образом, помесь элементов романского стиля и готики. Детали одного стиля здесь запросто переходили в детали другого или даже перекрывали их. Высокая, крутого наклона кровля вокруг хоров, возведенная позднее, вызвала частичную закладку окон и т. п. (рис. 12).

Плохое состояние церкви обусловливалось естественным воздействием времени, многочисленными осадами аббатства во время различных войн и тем, что в конце XVIII в. церковь эта была обращена в манеж и конюшню и затем оставлена фактически без наздора. Мериме так описывал ее состояние в 1835 г.: «Стены накренились, расколоты трещинами и разрушены сыростью. Невозможно понять, каким образом еще не упали своды, сплошь покрытые трещинами. Когда я рисовал в церкви, я каждое мгновение слышал, как отрываются и падают вокруг меня маленькие камни»[1].

Уже эта первая реставрация Виолле ле Дюка четко определила резкую грань между этапом романтических реставраций, с которыми было все покончено, и новым этапом, когда произвольные перестройки и изменения архитектурных памятников, обычные у реставраторов-«романтиков», исключались из реставрационной практики.

[1] Mérimée P. Lettres à Ludovic Vitet. Paris, 1934, p. 91.

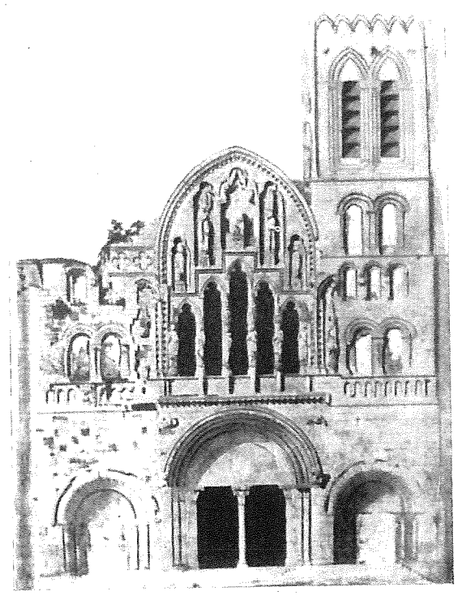


Рис. 12. Церковь Сент Маделен в Везлэ. Главный фасад до реставрации (рисунок Виолле ле Дюка)

Интересно уже в этом отношении данное Виолле ле Дюку Комиссией исторических памятников (высшим консультативным органом французской системы охраны архитектурных памятников того времени) реставрационное задание. В этом задании, составленном, кстати, Проспером Мериме, говорилось: «Комиссия исторических памятников полагает, что нет нужды советовать господину Виолле ле Дюку неукоснительно сохранять в своем проекте реставрации все древние части церкви. Реконструкция вновь каких-либо частей здания может быть допущена только в случае невозможности их консервации» [1].

Несколько позднее, при реставрации собора Парижской богоматери, и сам Виолле ле Дюк достаточно ясно выразил, что должно было отличать новый этап развития реставрационной практики от этапа предыдущего: «Нужна просто религиозная сдержанность, полное самоотречение от всех личных мнений. Речь идет не о том, чтобы творить искусство, но о том, чтобы подчинить себя искусству определенной эпохи, которое больше не существует. Архитектор должен реставрировать не только то, что ему кажется неудачным с точки зрения искусства, но, и мы не колеблемся утверждать это, также и то, что кажется ему неудачным с точки зрения конструкций» [2].

Таким образом, вместо свободного творчества реставраторов — «романтиков» — «полное самоотречение от всех личных мнений». Вместо произвольных реконструкций различных частей архитектурного памятника, а иногда и всего его целиком — только консервация его частей и элементов. Таковы были начальные установки нового этапа развития реставрационной практики.

В марте 1840 г. Виолле ле Дюк представил в Совет по гражданским строениям свою программу работ по реставрации церкви в Везлэ и начал работы на объекте, которые продлились 12 лет — до 1852 г.

Работы были начаты с укрепления разрушенных конструкций. Были восстановлены упавшие аркбутаны из тесаного камня, укреплена башня западного фасада. В ней были разрушены своды всех трех ярусов, стены осели и выпучились и внутрь и наружу. Вместе с тем были проведены и другие восстановительные работы: например, высокая крутая кровля вокруг хоров, устроенная позднее и закрывавшая окна верхней части стен, была теперь опущена на ее первоначальный уровень.

Реставрация церкви в Везлэ была безусловной удачей. По сравнению с произвольными компиляциями реставраторов-романтиков она представлялась совершенно новым и весьма ценным явлением в области реставрации. П. Мериме после окончания работ писал: «Работа реставратора требовала здесь подлинной отваги. С одной стороны, ужасающая ответственность, с другой — очень ограниченные средства. Господин Виолле ле Дюк смело взялся за эту трудную задачу и проявил себя столько же способным архитектором, как и искусным археологом» [1]. Искусное и успешное преодоление Виолле ле Дюком чисто технических инженерных трудностей было тем более высоко оценено современниками, что у всех свежа была еще в памяти катастрофа при реставрации Дебрэ базилики Сен Дени, где обрушилась главная башня.

Все же мы не можем не отметить, что с точки зрения современных научных методов ведения реставрационных работ в реставрации церкви в Везлэ было допущено много ошибок. Некоторые из них отмечали еще и современники реставрации. Виолле ле Дюк заменил в церкви Сент Маделен подлинные своды XIV в., правда грозившие обрушением и плохо уравновешенные, сводами, «соответствовавшими первоначальным особенностям здания» [2]. Он устранил также на западном фасаде остатки недоконченной грандиозной галереи готического периода с фризом из квадрифолий вверху, которая должна была заменить арки галереи и башни романского периода и продолжить мотив центральной лоджии. На башне западного фасада он, поддавшись соблазну «эстетических» побуждений, без всяких оснований возвел мало удачную балюстраду, «приукрасил» здание и во многих других его элементах (рис. 13).

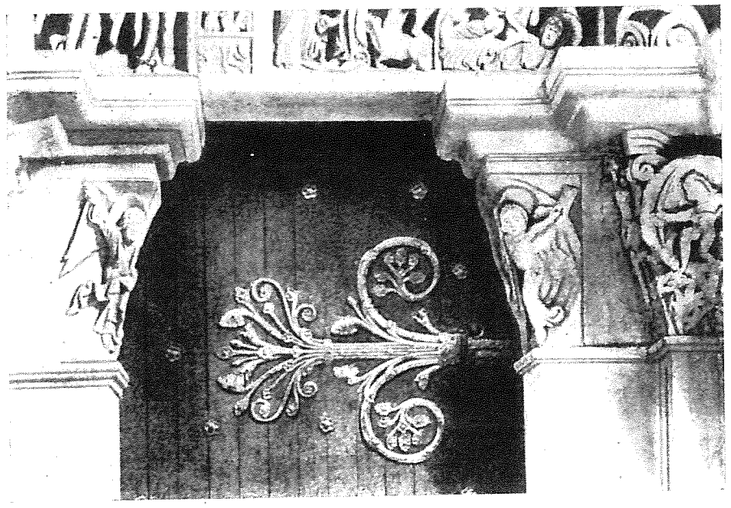


Рис. 13. Церковь Сент Маделен в Везлэ. Дверь по проекту Виолле ле Дюка

[1] Mérimée P. Lettres à Viollet le Duc, p. 3.
[2] Leon P. La vie des monuments frangais. Paris, 1951, p. 379.

[1] Le moniteur universei. 1860, 30 dec.
[2] Mérimee P. Lettres à Ludovic Vitet. Paris, 1934, p. 22.

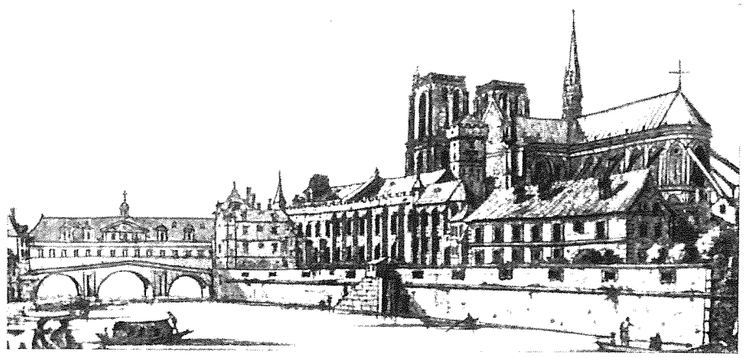


Рис. 14. Собор Парижской богоматери. Общий вид по гравюре конца XVII в.

Все эти ошибки не были, разумеется, случайностью. Это было тогда еще, вероятно, не осознанное, но позднее ставшее главным «кредо» реставраторов-стилистов, стремление во что бы то ни стало добиваться восстановления так называемого первоначального вида архитектурного памятника и притом во всей возможной чистоте его стиля.

Зарекомендовав себя реставрацией церкви в Везлэ, Виолле ле Дюк получает целый ряд других поручений от Генерального совета по гражданским строениям и от Комиссии исторических памятников. В 1843 г. он совместно с архитектором Лассю привлекается к реставрации собора Парижской богоматери.

При реставрации церкви в Везлэ перед Виолле ле Дюком стояла классическая задача реставрации — укрепление памятника архитектуры и предотвращение его дальнейшего разрушения. Теперь в соборе Парижской богоматери перед ним были поставлены другие цели.

Собор Парижской богоматери сохранял свою прочность, хотя его стены были повреждены временем и воздействием атмосферных осадков, а декоративные элементы были разрушены при различных обстоятельствах. Собор в ту пору был лишен своих статуй и украшений, своего центрального шпиля, скульптурного портала, отделки интерьера и т. п. (рис. 14). Статическая его устойчивость не была нарушена, следовательно, реставрационное вмешательство не вызывалось прямой необходимостью. Однако, учитывая важное историческое значение собора, была выдвинута идея о восстановлении его былого великолепия.

Таким образом, сама задача реставрации здесь была ложно понята, а деятельность архитектора неправильно ориентирована, так как восстановление великолепия какого-либо здания выходит за рамки собственно реставрационных проблем, которые, в крайнем случае, следует ограничивать лишь выявлением художественного значения памятника и уже в самом крайнем случае — восстановлением художественного облика в той мере, в какой это может быть произведено на основе точных документальных обоснований.

Ложность поставленной задачи осознавалась в известной мере и в Палате депутатов, где утверждался закон об ассигнованиях на производство работ. Один из депутатов — Леон де Маллевиль (председатель Комиссии исторических памятников) пытался оправдать возложенное на Виолле ле Дюка и Лассю поручение. «Их программа работ должна быть, — говорил он, — точной серединой между порывом увлечения авантюристически настроенных умов, которые в процессе реставрации видят лишь возможность закончить незавершенное произведение древнего искусства, возможность расширить, развить незаконченную идею, которые переделывают и искажают то, что им поручено сохранить и, с другой стороны, ограниченными и педантичными представлениями тех, которые рассматривают всякую попытку восстановления как святотатство и варварство и которые скорее допустят объект их восхищения разрушить, обратить в руину, чем протянут ему руку помощи. Мы вполне соглашаемся с такой точкой зрения, если речь идет о руине. Но если речь идет о памятнике, значение которого вызывает уважение народа, нашим долгом является обеспечить его длительное существование, восстановить великолепие его обстановки, присущие ему особенности его внешнего облика»[1].

Следует отметить, что любым образом поставленная задача реставрации парижского собора представляла исключительную сложность. Еще бо́льшая ответственность, чем в церкви в Везлэ, сочеталась здесь с еще бо́льшими трудностями чисто методического плана.

Виолле ле Дюк столкнулся с этими трудностями уже при восстановлении и ремонте окон собора. Хоры собора были, например, выстроены в 1180 г., когда аркбутаны еще не использовались. С целью погашения распора от сводов на эмпорах галереи, окружающей хоры, были поставлены поперечные косые стенки против каждого из пилонов. Перекрытые наклонной крышей эти стенки образовали чердак, вследствие чего интерьер хоров освещался лишь узкими окнами над крышей, а чердак вентилировался круглыми окнами, открытыми в интерьер хоров с радиально расположенными каменными переплетами. Сама же галерея, тоже закрытая до половины высоты наклонной кровлей выступающего бокового нефа, освещалась сходными круглыми окнами, расположенными в верхней части ее стен.

Позднее в XIII в., когда на соборе появились аркбутаны и когда стало возможно уничтожить наклонную кровлю над галереей, заменив ее двускатной низкой кровлей над самими ее сводами, верхние узкие окна хоров были продолжены вниз и объединены с круглыми окнами из хоров на бывший чердак галереи. Эти круглые окна были, разумеется, уничтожены. Вместе с тем сходные с ними круглые окна, освещавшие галерею, расположенные в верхней части ее стен, были заменены в XIII в. маловыразительными, но дающими больше света прямоугольными окнами, завершенными отрезком ланцетовидной арки (рис. 15).

[1] Leon P. La vie des monuments francais. Paris, 1951, p. 379.

Еще позднее, в XIV в., окна главного нефа, да и окна самих хоров хотели изменить по образцу окон капелл, встроенных в тот период между контрфорсами, имевшими готический сложный переплет, выполненный из камня. Работы эти, однако, были лишь начаты.

Виолле ле Дюк нашел в одном из пролетов остатки круглых окон как на галерее, так и на стенах главного нефа. Как ему следовало поступать? На какой век ориентироваться? Восстанавливать ли окна XII в.? Но тогда что делать с аркбутанами и целым рядом других особенностей, внесенных в здание в XIII и XIV вв.? Закончить недоделанные окна XIV в.? Оставить везде самые невыразительные и наименее приятные по рисунку окна XIII в.?

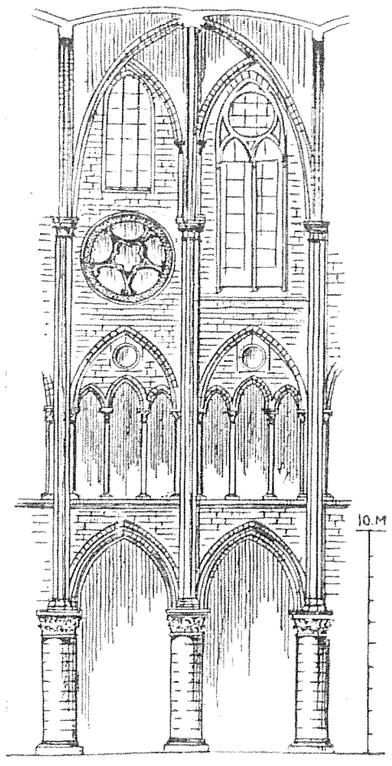


Рис. 15. Собор Парижской богоматери. Окна в нефе XII в. (слева), XIII в. (по Оберу)

Мериме в своем выступлении в Совете по гражданскому строительству отметил, что расположение окон XIII в. могло быть случайным и, хотя их форма некрасива, не следует считать, что она должна быть переделана теперь в какую-либо другую.

Виолле ле Дюк, однако, уступив настояниям заказчиков, желавших видеть возможно больше «благолепия» в соборе, стал в этой реставрации, в известной мере, на позиции «авантюристически настроенных умов», по приведенному выше выражению Леона де Маллевиля. Он восстановил в двух пролетах нефа, там где нашел их подлинные остатки, круглые окна, служившие в XII в. для вентиляции чердака галереи, и узкие окна над ними, что, разумеется, было правильным решением. Это повышало художественное и историческое значение здания (рис. 16).

Вместе с тем он заменил в хоре прямоугольные с ланцетовидными завершениями окна галереи на первоначальные круглые с радиальными каменными переплетами. Это спорное решение все же могло быть оправдано, так как окна XIII в. имели явно утилитарный характер и при восстановлении в этой части здания первоначальных окон XII в. художественная ценность здания повышалась без нарушения его исторических особенностей. Слабость этого решения заключалась, однако, в том, что по найденным в нескольких местах остатком Виолле ле Дюк установил, что круглые окна имели разные рисунки переплетов[1]. Поэтому нельзя было ручаться, что в различных местах хоров первоначально были переплеты именно такого рисунка, который использовал в данном месте Виолле ле Дюк.

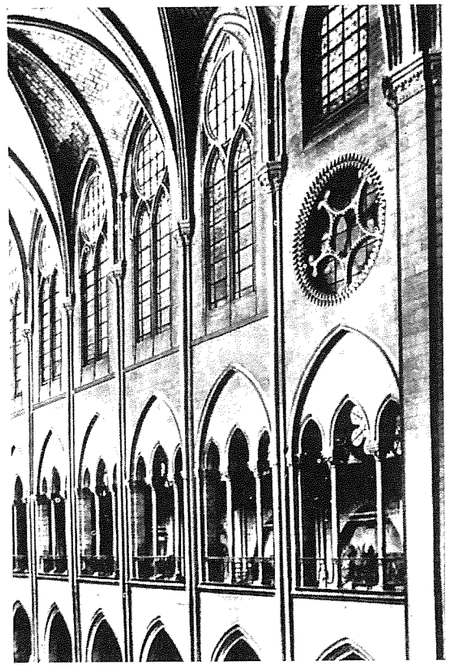


Рис. 16. Собор Парижской богоматери. Роза нефа, восстановленная Виолле ле Дюком

С другой стороны, Виолле ле Дюк в угоду требованиям помпезности восстановил, вернее сделал вновь, круглые розы и узкие окна над ними на всех пролетах стен трансепта. Для этого у него не было никаких оснований в остатках, вскрытых исследованиями. Очевидно, что такие двойные ряды окон и не могли быть здесь, так как трансепт не имел галереи и ее чердака, а следовательно, двойной ряд окон здесь не был логически оправдан. Вместе с тем Виолле ле Дюк упразднил окна XIII в. и на галерее главного нефа, но заменил их здесь даже не розами, по образцу найденных остатков, а вновь спроектированными окнами по образцу окон XIV в. в капеллах собора.

Став однажды на позиции «обогащения» художественного облика собора, на позиции «восстановления его былого великолепия», Виолле ле Дюк уже не мог сойти с них в этой реставрации. Он заменил,например, не нравившиеся ему, но подлинные пинакли XV в. на контрфорсах более пышными по образцам XIV в.; он поместил по сторонам щипца трансепта розы, на щипце — углубления с деталями декора, которых там не было, и вообще приложил немало усилий для придания собору «великолепия» (рис. 17). Виолле ле Дюк увеличил сечение в плане

[1] Viollet le Duc E. E. Dictionnaire raisonné de l'architecture, Paris, 1866, t. 8, p. 40.

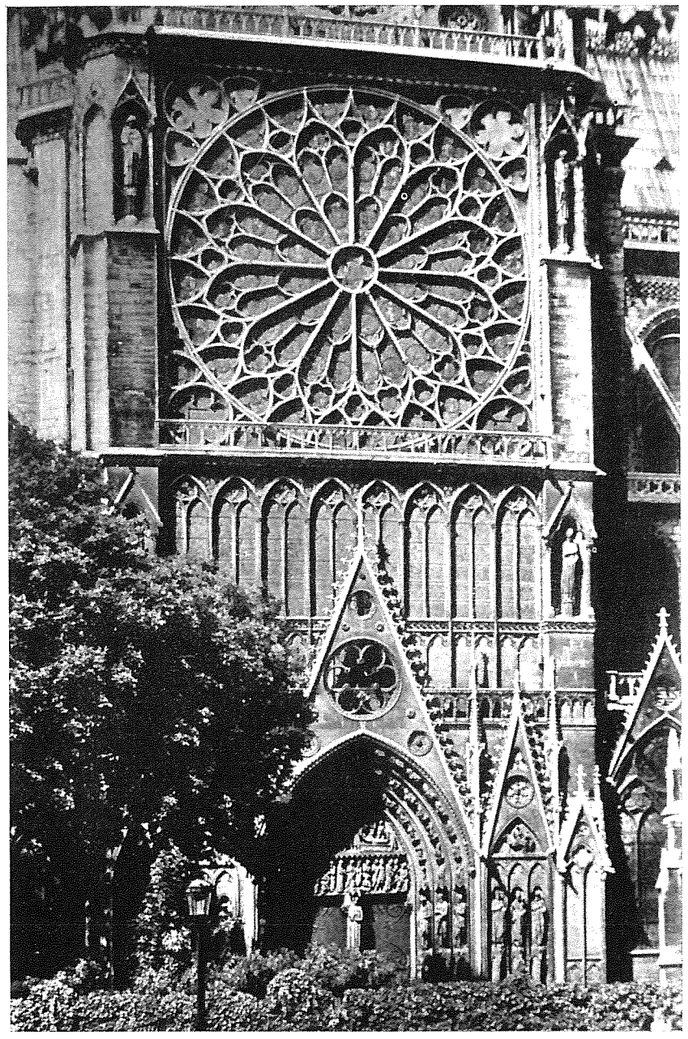


Рис. 17. Собор Парижской богоматери. Южный трансепт после реставрации

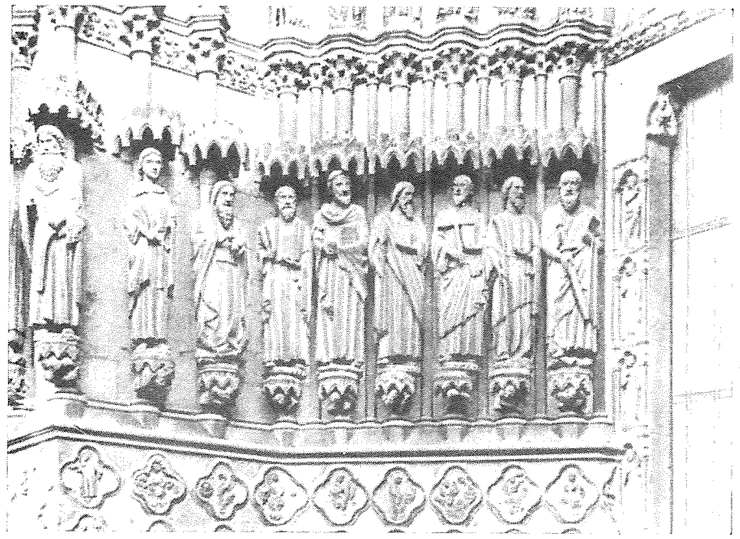


Рис. 18. Скульптуры в Амьене, послужившие образцом Виолле ле Дюку

контрфорсов главного нефа и предполагал установить на них статуи, никогда не существовавшие, руководствуясь примерами соборов Шартра и Реймса и т. п.[1]

Наряду с такими прямыми домыслами Виолле ле Дюк с большой смелостью производил восстановление тех элементов, которые действительно существовали в соборе ранее и не были до конца разрушены. Им было принято решение о восстановлении центрального портала западного фасада, переделанного Суффло в 1771 г.; был разыскан рисунок этого портала до его

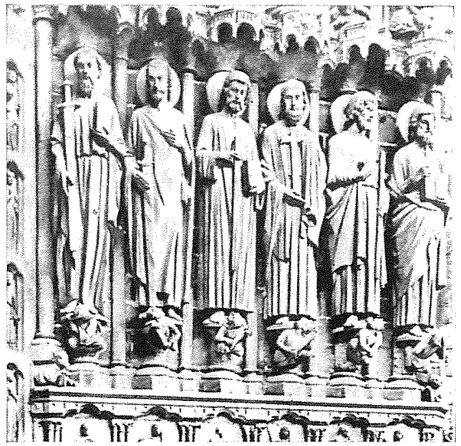


Рис. 19. Скульптуры портала, восстановленные Виолле ле Дюком (скульпторы: Коффруа, Паскаль, Туссен, Дешо)

[1] Leon P. La vie des monuments francais. Paris, 1951, p. 384.

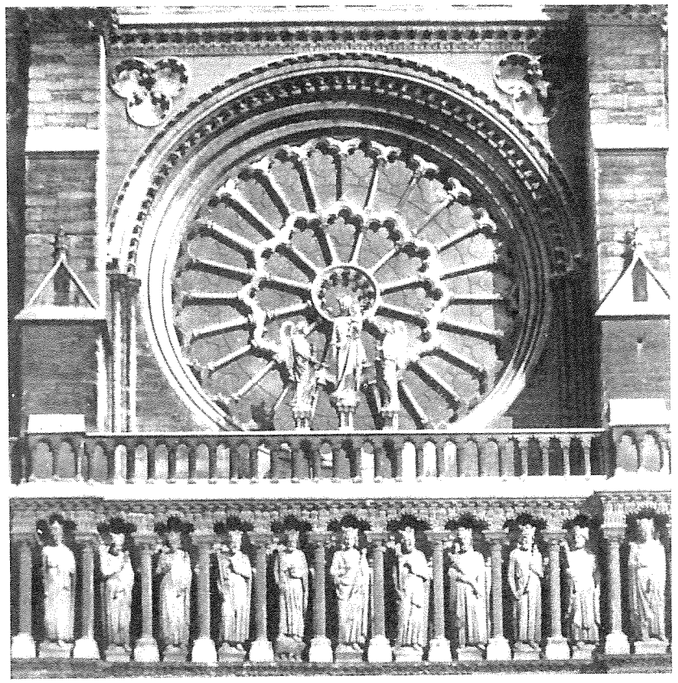


Рис. 20. Собор Парижской богоматери. Скульптуры Королевской галереи после реставрации

переделки. Рисунок давал общее представление о том, что надо было восстановить. Но можно ли было по карандашному наброску восстановить утраченную скульптуру портала? Виолле ле Дюк поступил просто. Он заменил разрушенные скульптуры копиями статуй, аналогичных по содержанию и их месту в общей композиции из соборов в Амьене, Бордо и т. п. (рис. 18 и 19).

Действуя подобным образом, Виолле ле Дюк «восстановил» скульптуру в Королевской галерее западного фасада (рис. 20) и в других местах. В верхней части фасада реставратор поступил еще проще — он спроектировал сам чудовища и химеры для всех тех мест, где оставались какие-либо следы их лап или другие остатки, действуя подобно своему знаменитому современнику Кювье (рис. 21). Подобным же образом были восстановлены разные мелкие украшения фасадов: башенки, пинакли, краббы, розетки и т. п.

Был даже поставлен вопрос о доделке шпилей на башнях западного

фасада собора, которые, как известно, никогда не существовали. Виолле ле Дюк представил проект такого «дополнения» к собору, который, к счастью, как и проект другого архитектора — Арвэ, был отклонен.

Виолле ле Дюком был все же восстановлен шпиль над средокрестием собора, разрушенный в конце XVIII в. (рис. 22 и 23). Впрочем, для этого восстановления имелись реальные основания — сохранился рисунок Де-Гарнери. Виолле ле Дюк с присущей ему смелостью дополнил этот рисунок. Он добавил к нему, как и на шпилях трансепта, крюки, поставил статуи вокруг центральной части шпиля и т. п. Замечательно, что статуи изображали его самого, его помощников, инспекторов и подрядчиков. Подобные же элементы «великолепия» были внесены Виолле ле Дюком и в интерьер собора.

Реставрацию собора в Париже, как мы уже говорили, производили Виолле ле Дюк и Лассю. Кто именно из них был в этом «творческом акте», сдерживающим началом, а кто, наоборот, стремился к безудержной свободе проектирования, сейчас сказать трудно. Сдерживали архитекторов и окружающие: Мериме, а также упомянутый выше Леон де Маллевиль, который предостерегал архитекторов от «желания вносить в здание новые черты, желания, которое сбивает с тол-



Рис. 21. Химеры собора Парижской богоматери по рисункам Виолле ле Дюка

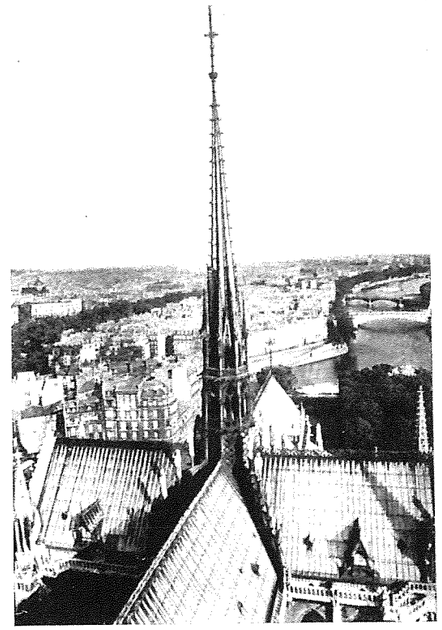


Рис. 22. Восстановленный шпиль

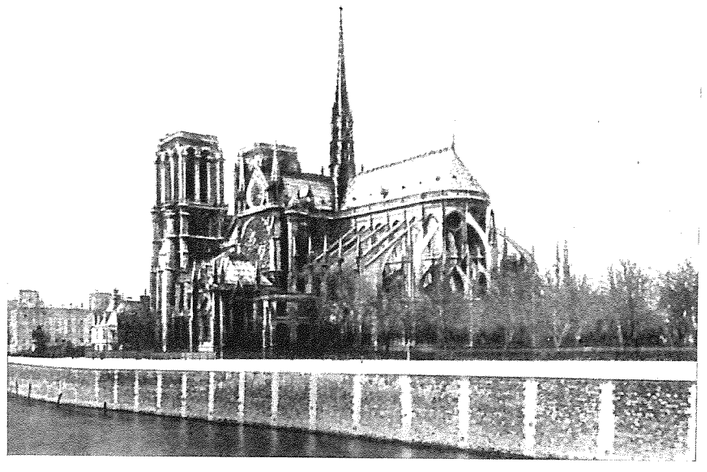


Рис. 23. Общий вид собора Парижской богоматери после реставрации XIX в.

ку иногда самых лучших художников, имеющих стремление, вместо того чтобы шаг за шагом выявлять всегда различаемые следы их предшественников, запечатлеть на здании, которое они реставрируют, следы своего прикосновения к нему»[1].

Мериме в одном из своих писем того периода предостерегает Виолле ле Дюка от грандиозного размаха его переделок на соборе: «Император мне сказал, смеясь, — пишет Мериме, — «Кажется Виолле ле Дюк и Вы намерены разрушить Нотр-Дам?» Я его уверил, что что-нибудь все-таки останется».

Для нас, современных архитекторов-реставраторов, не имеет смысла повторять, что подобная «свобода» деятельности реставратора может квалифицироваться лишь как нарушение элементарных основ научной методики реставрационных работ. И хотя безусловная одаренность Виолле ле Дюка и его замечательный талант рисовальщика придали всем его «дополнениям» несомненный привкус настоящих произведений искусства, все же эта сторона его деятельности при реставрации собора в Париже и поныне вызывает сожаление и всеобщее осуждение[2].

В своих более ранних работах, например при реставрации собора в Амьене (рис. 24), Виолле ле Дюк был более сдержан и в известной мере следовал выдвинутым им вначале при реставрации собора Парижской богоматери тезисам о том, что реставратор должен не творить ис-

[1] Leon P. Les monuments historigues. Paris, 1917, p. 27.
[2] Сравн., напр.: Aubert M. Notre Dame de Paris, Paris, 1920, p. 50, etc.

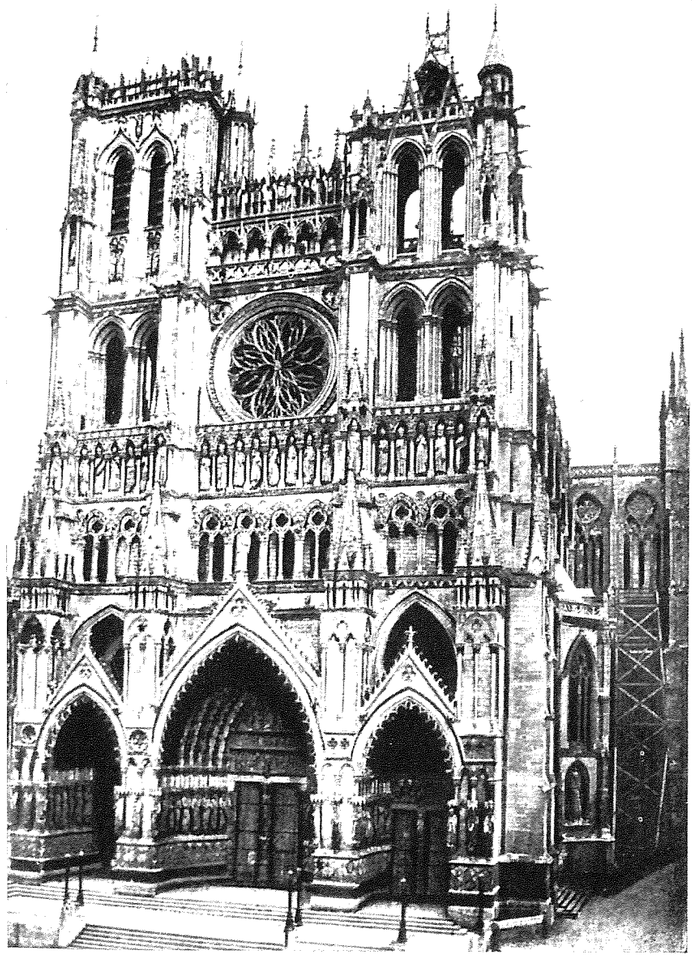


Рис. 24. Общий вид собора в Амьене после реставрации Виолле ле Дюка

кусство, а подчинять себя искусству прошлого. Позднее он становится на позиции стилизаторства.

Для стилизаторства были характерны два основных положения. Во-первых, поскольку «стилисты» ставили во главу угла во всяком искусстве и во всяком произведении искусства стиль и его проявления, то, если реставратор понял сущность и особенности конкретного стиля и научился их воспроизводить, считалось, что он может восстановить в разрушенном архитектурном монументе любые его части, даже те, от которых не осталось никаких следов, и те, которые вообще не были возведены в натуре, а лишь предполагались к возведению. Во-вторых, поскольку стиль и его чистота являлись главным во всяком произведении искусства, то при всякой реставрации следовало ориентироваться только на какую-либо определенную эпоху в жизни и истории данного архитектурного памятника, на так называемую «оптимальную» в художественном отношении эпоху (мы не должны забывать, что «стилисты» целью всякой реставрации ставили восстановление только художественного значения архитектурного памятника, остальные стороны его общественного значения практически в расчет не принимались).

Вначале за «оптимальную» в художественном отношении эпоху принималось просто время постройки данного здания. Однако многие соборы строились в течение сотен лет, на них были следы разных периодов строительства и детали разных стилей. Поэтому «стилисты» вскоре стали выделять в средневековой архитектуре периоды «упадка» и периоды «расцвета», отдавая, разумеется, предпочтение вторым. Критерии для такого выделения были обычно субъективны. За «оптимальную» в художественном отношении эпоху стали принимать «периоды расцвета». Все остальное должно было уступить свое место стилю «эпохи расцвета», и в реставрационные работы стали включаться не только работы по укреплению или восстановлению частей памятника архитектуры, но и работы по разборке частей, которые были сочтены реставратором не соответствующими чистоте стиля. Эта особенность общей концепции реставраторов-«стилистов» оказалась особенно губительной для памятников архитектуры, из которых в эпоху стилистических реставраций во множестве устранялись и нередко просто выбрасывались ценнейшие произведения искусства: статуи, детали отделки, а иногда разбирались значительные по размерам части зданий и сооружений только потому, что они не соответствовали стилю, принятому при реставрации за основной.

В 1866 г., уже после восстановления собора Парижской богоматери, Виолле ле Дюк писал: «Реставрировать здание — это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит его восстанавливать в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал»[1]. Здесь, таким образом, открывалась широкая дорога для свободного творчества реставратора в заданном стиле в соответствии со сказанным выше.

Мы уже видели, как даже при реставрации парижского собора

[1] Viollet le Duc E. E. Dictionnaire raisonné..., t. 8, Paris, 1866, p. 129.

Виолле ле Дюк начал выделять определенную «оптимальную эпоху», заменив пинакли XV в. на таковые XIV в., придуманные им самим. В дальнейшем это стало принципом работы реставраторов-«стилистов». Точно так же, в развитие той же концепции он требовал, чтобы в угоду «единству стиля» из собора был удален главный алтарь, выполненный в XVII — начале XVIII в. Мансаром, Робертом де Котт, Николаем Кусту и Антуаном Куазево. Лишь вмешательство Мериме помешало этой варварской затее.

В дальнейшем Виолле ле Дюк уже мало связывает себя какими-либо ограничениями при реставрации различных зданий. При реставрации ратуши в Нарбонне он просто перестраивает здание в стиле «оптимальной художественной эпохи». Подобным же образом он поступает и в ряде других случаев. Относительно более удачной оказалась его реставрация крепости в Каркассоне (рис. 25—27).

Виолле ле Дюк, вместе с тем, пользовался большим авторитетом и оказывал влияние на развитие реставрационных методов не только во Франции, но и в других европейских странах ,везде пропагандируя свободу и произвольные приемы в восстановлении древних зданий. Среди прочих интересно уже цитированное нами выше его письмо к архитектору Клотцу по поводу реставрации завершения страссбургского собора. «...Мы знаем, что на галерее романского периода было завершение XIV в. Мы имеем его изображение на гравюрах и рисунках, но оно было

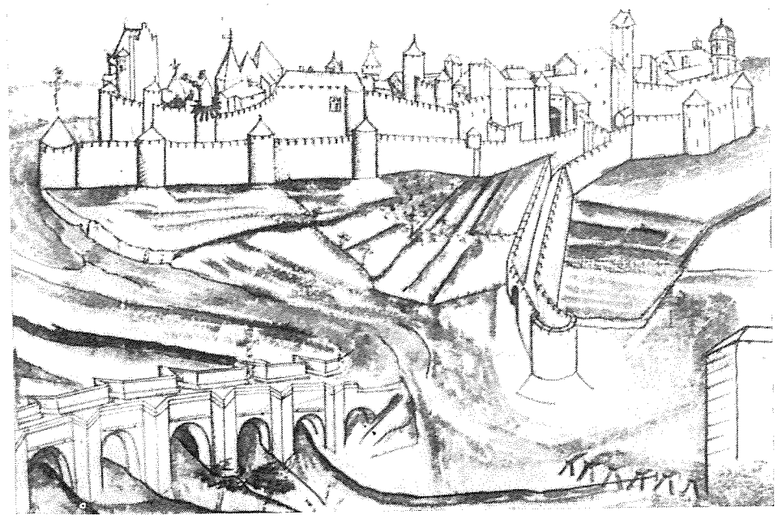
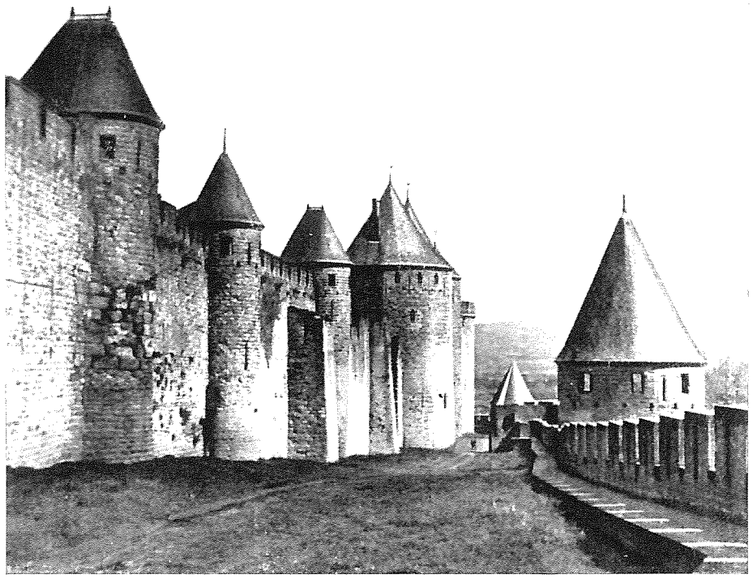


Рис. 25. Общий вид крепости в Каркассоне по старинной гравюре



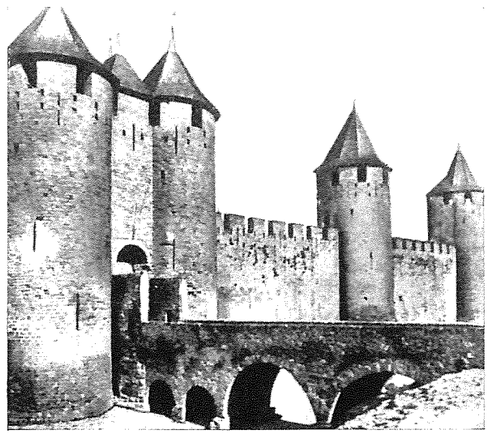


Рис. 26. Восточная стена крепости в Каркассоне после реставрации Виолле ле Дюка

Рис. 27. Восточная стена цитадели (XII в.) после реставрации

разрушено в 1759 г. Нет никакого основания его восстанавливать. Не следует, по-моему, пытаться делать и завершение, отмечающее в здании нашу эпоху... Что же остается, однако, делать? Собрать документы, которые позволили бы придать этой галерее собора завершение, которое ему принадлежало и, следовательно, завершение, которое предшествовало добавлению XIV в.» [1]

Далее Виолле ле Дюк советует воспользоваться изображением собора на печатях, использовать аналогии и устроить пирамидальное покрытие. Но откуда взять угол его наклона? «Мне кажется, что он должен иметь 45° в вершине...», — заключает Виолле ле Дюк. В конце концов он предлагает: «Я полагаю, что это пирамидальное покрытие должно быть увенчано декоративным элементом из металла, достаточно эффектным, высота которого должна равняться одной трети вертикального размера от вершины пирамиды до основания ее» (?!).

Одной из последних реставраций Виолле ле Дюка, которая и поныне считается одной из крупнейших неудач в области реставрации архитектурных памятников, явилось восстановление им знаменитого замка Пьерфон, живописные руины которого он превратил в скучное подражание средневековой архитектуре.

Замок Пьерфон (1390 г.) — один из наиболее значительных средневековых замков Франции, интересный по своей композиции и формам, был разрушен по приказу короля в начале XVII в. и с тех пор стоял в руинах. Будучи связан с рядом исторических событий начиная с X в., он представлял и значительную историческую ценность. Его остатки были ценны для архитекторов, археологов, историков, а также и для широкой публики благодаря эффектному расположению руин и выразительности сохранившихся архитектурных форм.

Наполеон III поручил Виолле ле Дюку восстановить Пьерфон в 1858 г. Во время реставрации, продолжавшейся до 70-х годов XIX в., Виолле ле Дюком был на остатках стен построен новый замок, в котором древним оставался лишь план и то с известными изменениями (рис. 28).

На наружных фасадах замка еще можно найти в наше время остатки древней кладки в некоторых частях замка (рис. 29). Однако во внутренних дворах целые фасады со сложной фигурной кладкой из тесаного камня возведены Виол-

[1] Viollet le Duc E. E. Lettres. Paris, 1904, p. 65.

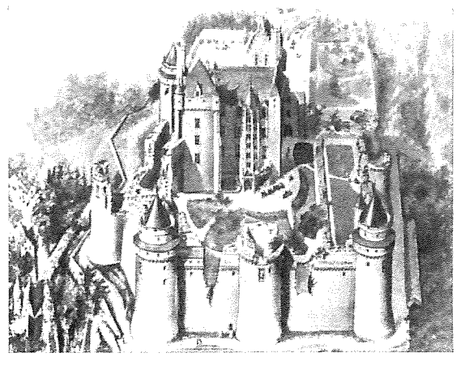


Рис. 28. Перспектива замка Пьерфон по варианту частичной реставрации (рисунок Виолле ле Дюка)

ле ле Дюком целиком заново (рис. 30). Отделка же и архитектурные формы интерьеров представляют чистую фантазию. Несмотря на очень глубокое знание Виолле ле Дюком средневековой архитектуры Франции, в его композициях в замке Пьерфон отчетливо проступают черты модернистского толкования форм (рис. 31), что, впрочем, вполне естественно.

Целью Виолле ле Дюка, очевидно, являлось возведение в натуральную величину макета типичных замковых построек средневековой Франции. В итоге же возникла на месте древних руин монументальная театральная декорация, которая может обмануть своей фальшивой правдоподобностью лишь самых неопытных (рис. 32).

Виолле ле Дюк создал во Франции целую школу реставраторов, к которой могут быть отнесены его ученики: Бесвильвальд, Формиге, Гу, Лэсне, Соважо и т. д. Его последователями были сотрудники и многие современники, разделявшие его взгляды на методику реставрации, например Лассю, Абади, Брюйер, Милле и др. Вместе с тем многие архитекторы, которые не принадлежали к школе и, может быть, сознательно не разделяли концепцию «стилистов», в своей практике реставрации все же невольно следовали укоренившимся в эпоху стилистических реставраций методам.

В этом отношении очень интересна нашумевшая реставрация собора в городе Руане. Реставрация была поручена архитектору Алавуану.

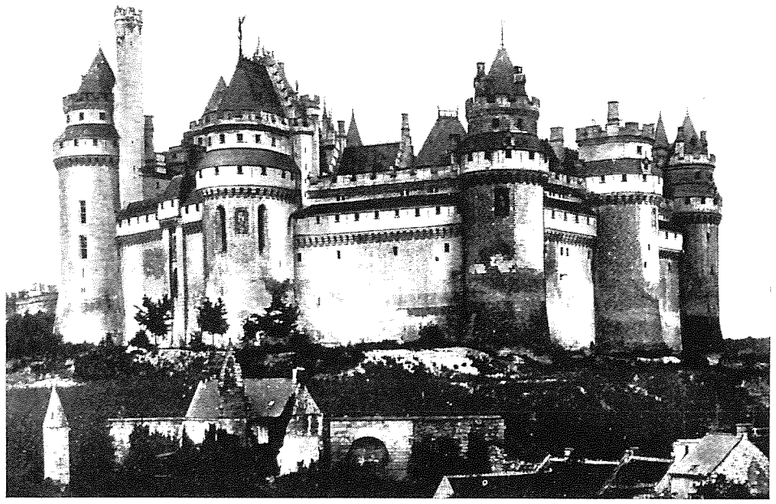


Рис. 29. Общий вид замка Пьерфон с северо-востока после реставрации

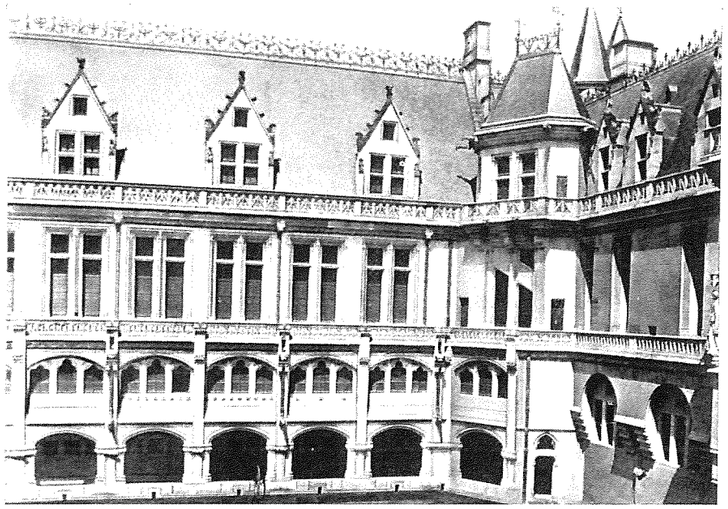


Рис. 30. Внутренний двор замка Пьерфон после реставрации

Желая обеспечить прочность внушавшего опасение западного фасада собора, Алавуан подпер его контрфорсами, однако принял меры, чтобы их подделать под стиль собора. Вместе с тем было принято решение восстановить шпиль собора, возведенный в XV в. из дерева, но уничтоженный пожаром (рис. 33).

Алавуан принял обычное для эпохи стилистических реставраций решение. Он спроектировал, на основе ознакомления со стилем собора, новый шпиль, разумеется, ничего общего с прежним шпилем не имеющий, тем более что он решил сделать его даже не из камня, а из чугуна. Чугун входил тогда в широкое употребление в строительстве, благодаря его относительной стойкости к коррозии и дешевизне отливок, которыми предполагалось заменить резные каменные детали. Алавуан сам был среди пропагандистов нового материала: «Если необходимо, — говорил он, — имитировать стиль произведения, которое хотят реставрировать, нет другого столь подходящего материала, удовлетворяющего одновременно и конструктивным требованиям. Следовало бы воздержаться от обязательного использования строительных методов, бывших в употреблении в XIII в., и пользоваться новыми возможностями, которые нам предоставляет развитие индустрии» [1].

Выступление Алавуана получило широкий резонанс. Он нашел себе много сторонников, которые считали, что с его выступлением начинает-

[1] Leon P. Les monuments historiques. Paris. 1917, p. 257.

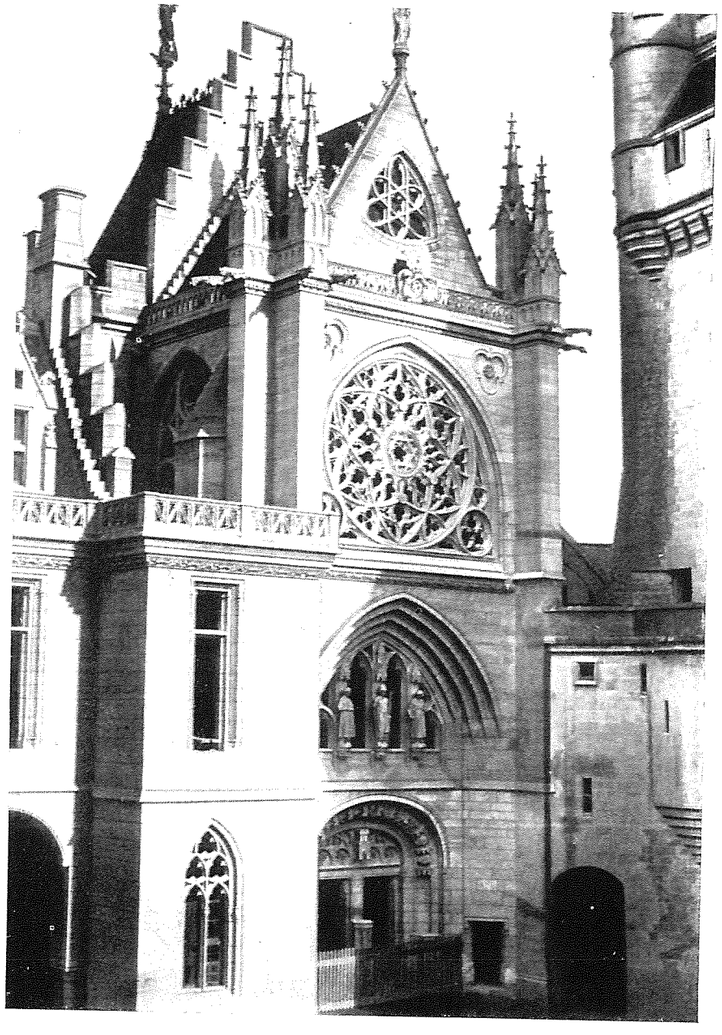


Рис. 31. Капелла замка Пьерфон после реставрации

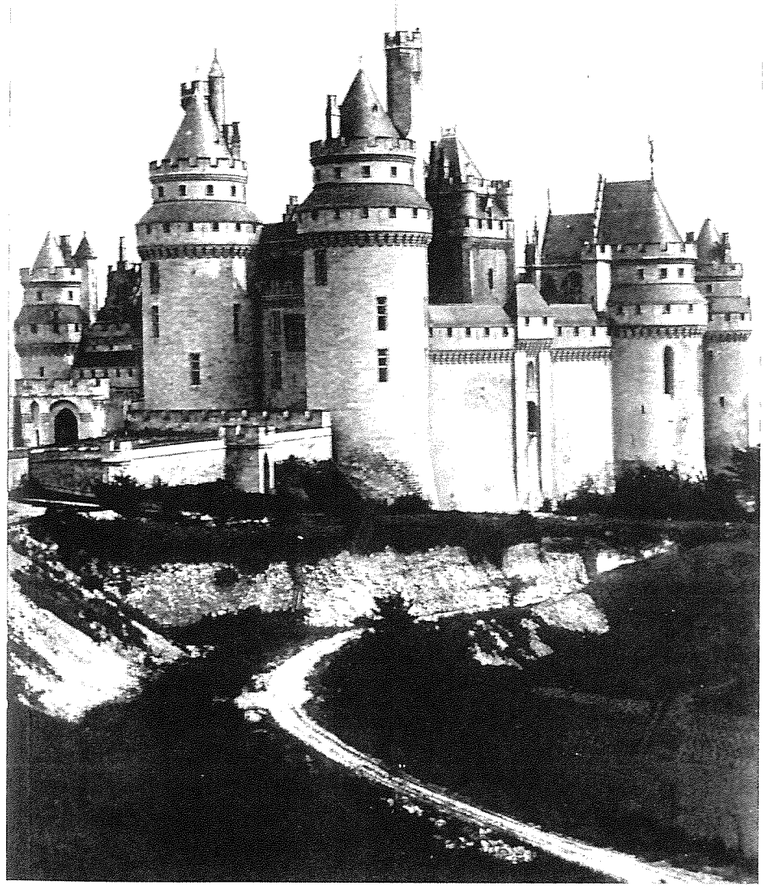


Рис. 32. Общий вид замка Пьерфон со стороны главного входа после реставрации

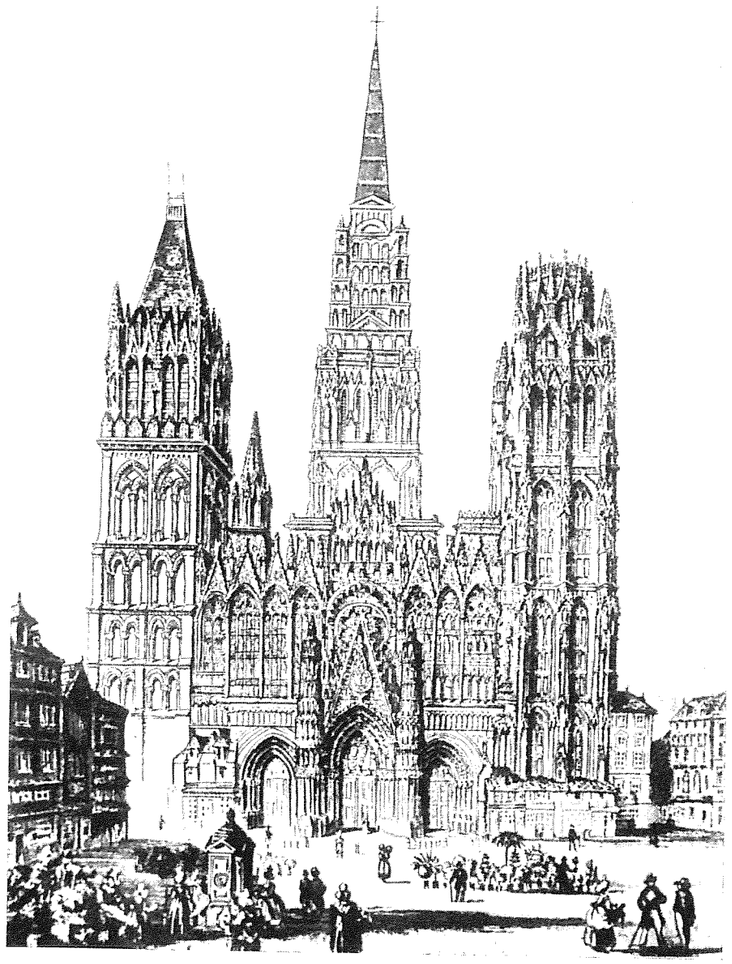


Рис. 33. Фасад собора в Руане до пожара и реставрации

ся новая эпоха реставрации монументальных зданий средневековья [1]. Чугунные детали были использованы в соборе в Мансе и в ряде других зданий.

В 1823 г. Алавуан начал восстановление из чугуна шпиля по своему проекту, которое продолжалось около двух десятилетий и закончилось уже после его смерти. В 1849 г. работы были остановлены вследствие бесконечных протестов. Вносились даже предложения о разборке возведенного шпиля, который, будучи новым элементом, не соответствовал, вместе с тем, архитектуре собора. Особенную же критику вызвало использование при реставрации нового материала.

«Сколько грации и легкости в этом восхитительном кружеве из камня, которым архитекторы XIII—XV столетий украсили облик феодального мира, столько же дурного вкуса и жесткости в этих образцах металлических решеток, линии которых пересекаются и запутываются без глубины и перспективы» [2], — писал один из критиков. Другие называли руанский шпиль «жалким и смешным, пирамидой из железа, которая напоминает скорее временные леса, чем законченный архитектурный монумент...» [3] и т. п. Флобер, родившийся в Руане, называл новый шпиль «бредом взбесившегося котельщика».

Следует отметить, что многие попытки реставраторов той эпохи вносить в древние архитектурные памятники заново спроектированные добавления встречали осуждение и протесты как со стороны широкой общественности Франции, так и со стороны Комиссии исторических монументов. Приведем еще один пример — реставрацию знаменитого собора в городе Альби.

В 1843 г. директор культов обратился к министру с просьбой произвести реставрацию, вернее закончить собор, который остался недостроенным и сохранил свой вид от 1485 г. Стены собора кончались на уровне окон и были перекрыты крышей без каких-либо украшений. Совет по гражданскому строительству принял решение восстановить стропила и кровлю собора без каких-либо изменений. Епархиальное начальство требовало, однако, устройства вдоль стен балюстрады. На это ему ответили, что нет никаких следов, которые бы доказывали или хотя бы приводили к заключению, что какая-либо балюстрада существовала и что устройство ее было бы рискованным нововведением, что не следует без точных доказательств изменять форму, в какой дошли до нас здания средневековья [4].

Изучение вопроса было поручено архитектору Дали. Последний, однако, подвергся столь мощному воздействию местных властей, что спустя год сообщил, что он занят исследованием того, каким был первоначальный, невоплощенный замысел строившего собор зодчего [5]. Заим-

[1] Chevalier M. Le fer et la fonte employés dans les constructions monumentales. Revue d'Architecture et des Travaux Publics, t. III. 1842, p. 428 etc.
[2] Revue de l'Architecture et des Travaux Publics, t. II. 1841, p. 418.
[3] De Guilhermy. Rouen. Revue de l Arch. et des Trav. Publics, t. III. 1842, p. 313.
[4] Leon P. La vie des monuments français. Paris, 1951, p. 39.
[5] Там же, стр. 40.

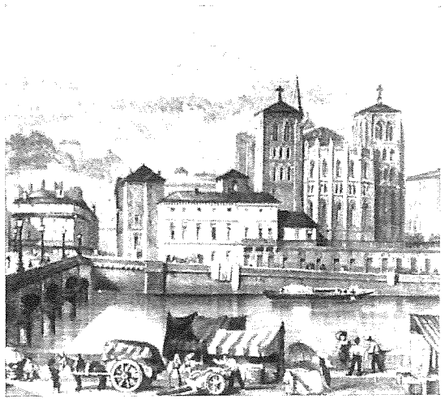


Рис. 34. Общий вид собора в Лионе до реставрации

ствуя элементы декорации с башни собора, Дали надстроил его стены на одну четвертую их высоты, добавил несколько венчающих собор башенок по образцу одной и придал собору его современный вид, которого он никогда раньше не имел [1].

Подобным же образом поступил упоминавшийся нами архитектор Абади в церкви Сент Круа в Бордо, фасад которой остался незаконченным. Абади, не очень смущаясь, достроил к фасаду церкви одну башню, в которой, правда, повторил архитектурные формы существующей. Одновременно он прибавил вверху фасада декоративную арку со скульптурой, расчленил шипец произвольными членениями и добавил сбоку еще маленькую башенку, большую стрельчатую нишу перенес

[1] При реставрационных работах в XX в. эти башенки, кроме одной древней, были удалены.

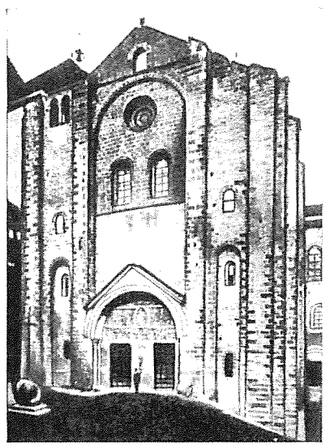


Рис. 35. Фасад церкви Сент фуа в Конке до реставрации

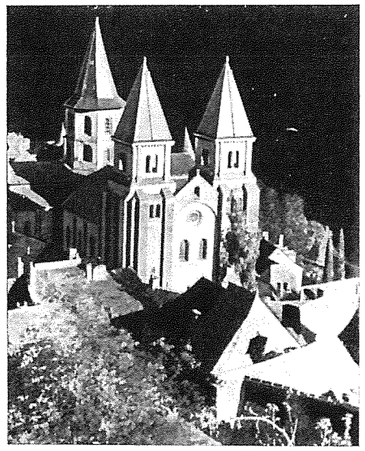


Рис. 36. Общий вид церкви Сент фуа в Конке после реставрации

не задумываясь немного левее и снабдил ее скульптурой, а из центра верхней части фасада устранил готическую розу, нарушавшую пресловутое «единство стиля». В соборе Нотр-Дам ле Гранд в Пуатье Абади точно так же устранил из центра фасада интересные, скульптурно обработанные ниши с балдахинами готического периода, «нарушавшие единство стиля», дополнил аркатурный карниз и внес другие изменения.

Аналогичная «стилистическая реставрация» была проведена в соборе города Лиона, где для «улучшения стиля» надстроили крутую кровлю центрального нефа, а алтарную часть почти целиком перестроили (рис. 34), а также в церкви Сент Фуа в Конке (рис. 35 и 36) и т. п.

Очень часто реставраторы-«стилисты» не ограничивались устранением отдельных деталей с фасадов древних памятников. Порой они, преследуя соображения «единства и чистоты стиля», устраняли целые фасады или крупные их части. В качестве характерного примера можно назвать реставрацию Констаном Дюфо церкви Сен Лоран в Париже, относящейся к XV в., фасад которой, бесспорно обладавший определенными достоинствами, был сооружен в XVII в. Дюфо, ничуть не смущаясь, разрушил этот фасад и выстроил вместо него новый, который, по его суждению, восстанавливал тот фасад, который должен был быть выстроен при здании первоначально.

Все приведенные выше примеры были взяты из французской практики, чтобы показать, как зародилось и развивалось во Франции это новое направление архитектурной реставрации, отцом которого, как мы уже указывали, справедливо считают Виолле ле Дюка. Однако, разумеется, новое направление в реставрационной практике не ограничилось пределами только одной страны. Не только благодаря влиянию и советам Виолле ле Дюка, которые он давал в своих письмах и при посещении других стран, но и путем взаимного общения архитекторов эти новые идеи быстро распространились в других европейских странах. Это происходило тем более легко, что «стилисты», в сущности, не очень далеко ушли от предшествовавшего им романтизма.

В Италии стилизаторство распространилось почти так же широко, как и во Франции. В некоторых случаях оно оказало влияние на облик целых городов, как это было, например, в Милане, где перестроили не только замок графов Сфорца, но и ряд церквей и других сооружений.

Замок графов Сфорца представлял большой интерес и относительно хорошо сохранился. Произведенная «стилистическая реставрация» (1893—1905 гг.) навсегда скрыла от взоров зрителей сохранившиеся части древнего замка, предложив взамен модель в натуральную величину типичного крепостного сооружения средневековой Италии (рис. 37 и 38).

Еще более смелой оказалась реставрация Тичинских ворот Милана. Они, разумеется, в течение своей многовековой жизни были довольно сильно изменены. Однако еще сильней изменила их произведенная в 1861 г. стилистическая реставрация, при которой иной облик получила

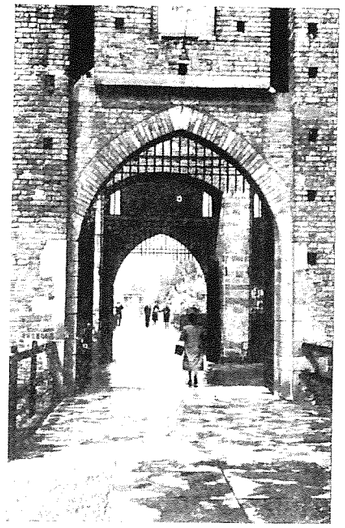


Рис. 37. Главный вход замка Сфорца в Милане после реставрации

не только башня. К сооружению были пристроены другие части, и оно в целом изменило свой первоначальный характер.

Очень приятный фасад XVII в. (1604—1610 гг.) имела церковь Санта Бабила в том же Милане. При произведенной «стилистами» (Чеза Бьянки и Нава) в 1905 г. реставрации она приобрела характер нового сооружения в довольно спорном «романском» стиле.

Подобным же образом был выстроен новый «готический» фасад в соборе города Неаполя (1877—1905 гг.), «приведен к единству стиля» собор в Палермо (Сицилия), получили изменения и добавления в «едином стиле» дворцы Салимбени в Сиене и делл'Арте делла Лана во Флоренции и многие другие архитектурные памятники Италии [1].

Одной из наиболее значительных реставраций этой эпохи в Италии было завершение западного фасада флорентинского собора Санта Мария дель Фиоре по проекту Фабриса.

В Бельгии и Германии стилистические реставрации тоже получили широкий размах, особенно в последней. Один из самых известных примеров реставраций в Бельгии — знаменитый Мэзон дю Руа в Брюсселе, который, хотя и талантливо, но фактически почти целиком был сделан вновь во время произведенных реставрационных работ (рис. 39 и 40). В Германии было перестроено много замков, церквей и другого рода зданий. В конце XIX — начале XX в. широкую известность как реставратор-«стилист» получил в Германии архитектор Бодо Эбхардт. Одна из значительных его реставраций — восстановление замка Хохкёнигсбург возле Шлеттштадта.

Немало стилистических реставраций было проведено в то время в Австрийской империи, к которой относились тогда Чехия и Венгрия. Одной из нашумевших реставраций там оказалось восстановление знаменитого чешского замка XIV в. Карлштейн, недалеко от Праги. Хотя многие его постройки были в руинированном состоянии, в целом замок Карлштейн сохранился неплохо и представлял значительный интерес. Проведенной стилистической реставрацией он был превращен в «совершенно новый», что вызвало бурный восторг поклонников стилистических реставраций. Подобно замку Вартбург в Тюрингии, о котором

[1] Barbacci A. Il restauro dei monumenti in Italia. Roma, 1956.

мы говорили раньше, было намечено превратить и Карлштейн в музей средневекового искусства, для чего были реставрированы и его интерьеры, разумеется, по проектам, основанным исключительно на аналогиях. Любопытство вначале привлекало в реставрированный замок огромный поток посетителей, но вскоре холодность и сухость его имитированных деталей, а особенно его интерьеров, вызвали разочарование. Неудача реставрации вскоре была признана всеми. К числу реставраций этого рода в Праге того времени относится также восстановление Пороховых ворот Старой Праги, как и другие аналогичные работы.

В России стилистические реставрации не получили особенно большого распространения и касались преимущественно работ в интерьерах зданий. Все же несомненно стремлением к пресловутому единству стиля была продиктована реставрация Дмитриевского собора в городе Владимире, произведенная в 1834—1835 гг. (рис. 41). Во время этой реставрации была разрушена пристроенная к собору колокольня начала XIX в. Но не только она, а и приделы собора, относившиеся к XVI в. Особенно плачевно, что во время этой реставрации были разрушены первоначальные, XII в., угловые башни, в которых помещались выходы на хоры собора. Башни эти были признаны позднейшими и, следовательно, искажающими первоначальный стиль и облик собора, так как аркатурный фриз, обходящий стены собора, оказался и на стенах его внутри башен (рис. 42). Позднее различными исследованиями, в частности собора села Боголюбова, удалось доказать, что таков был вооб-

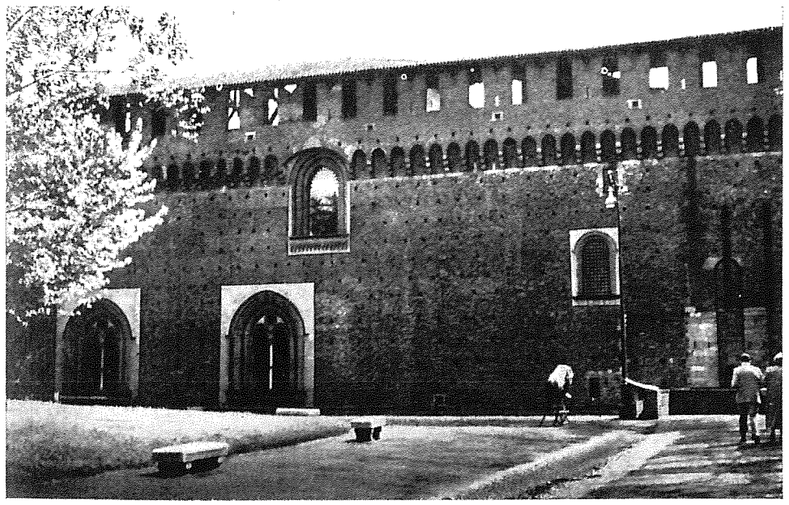


Рис. 38. Фасад замка Сфорца в Милане после реставрации

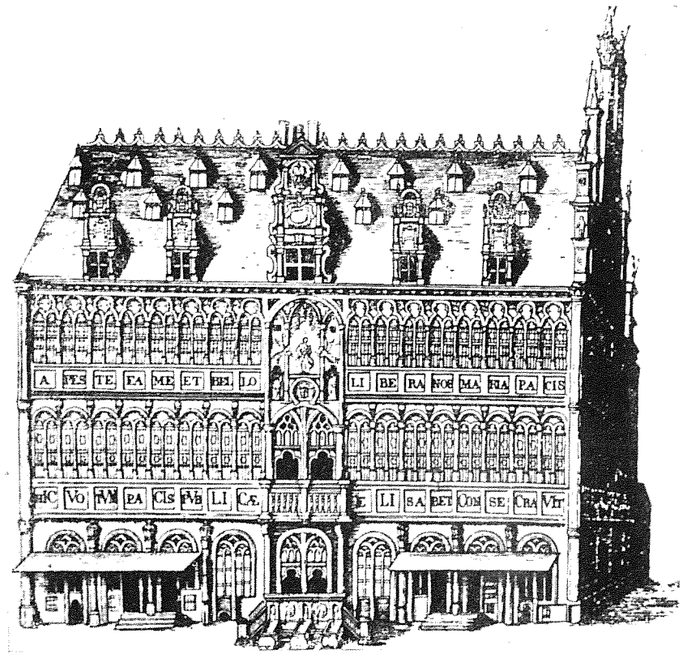


Рис. 39. Мэзон дю Руа в Брюсселе. Фасад по гравюре XVII в.

ще прием древнерусских строителей и что наличие аркатурного фриза на стенах в угловых башнях западного фасада, обычно наличествующих во всех соборах того периода,отнюдь не доказывает более позднего происхождения таких башен. Так, из-за проведенной стилистической реставрации были утеряны очень существенные особенности первоначального облика Дмитриевского собора.

Известный реставратор того периода Солнцев практически целиком стоял на позициях «стилистов». Во время реставрационных работ в теремах московского кремля Солнцев, не задумываясь, убрал из интерьеров подлинные изразцовые печи XVII в. и заменил их «более выдержанными по стилю». Вся произведенная под его руководством внутренняя настенная роспись теремов была сплошной стилизацией под XVII в.

На позициях стилистических реставраций стоял при реставрации Преображенского собора в городе Переславле-Залесском и известный русский реставратор В. В. Суслов. Во внешнем облике собора он, правда, почти ничего не изменил, но зато интерьер собора подвергся коренной расчистке. Вместо иконостаса, отделявшего церковь от алтаря, Суслов

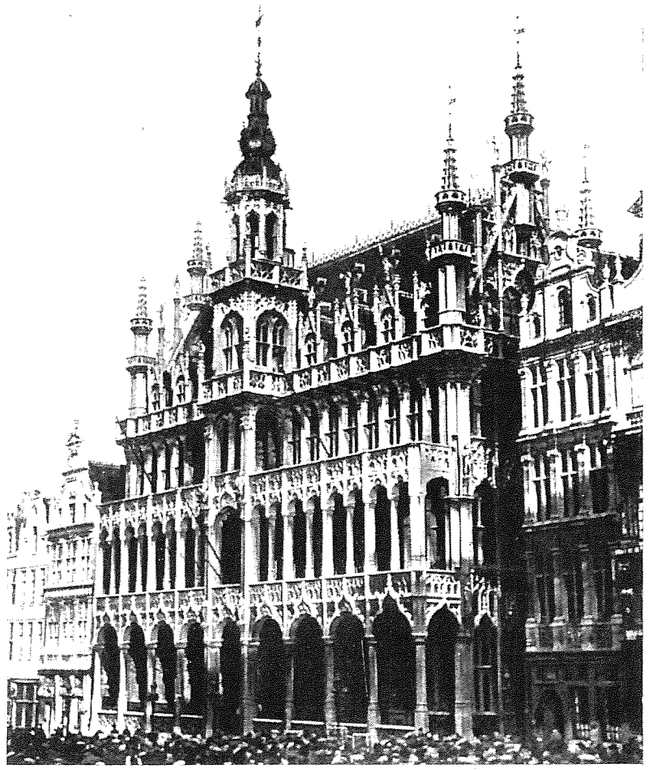


Рис. 40. Общий вид Мезон дю Руа в Брюсселе после реставрации XIX в.

поставил алтарную преграду «в стиле древних». Особенно плохую участь он уготовил древней росписи собора. Она была снята со стен как несоответствующая новому отреставрированному виду собора и заменена «реставрированной в древнем вкусе», т. е. псевдовизантийской, которую тогда считали характерной для русского искусства домонгольского периода. В. В. Суслов, правда, распорядился, чтобы подлинная древняя роспись стен, снятая им вместе со штукатуркой, была уложена в ящики и сохранена, но это была иллюзия. Никто не захотел взять на себя ответственность за дальнейшую сохранность фактиче-



Рис. 41. Дмитриевский собор во Владимире. Общий вид после работ 1806 г. (рисунок Ф. Дмитриева)

ски уже разрушенных произведений искусства, и замечательные древние фрески вскоре погибли навсегда.

В реставрации Софийского собора в Новгороде (1893—1900 гг.) Суслов с большой тщательностью подошел к работам по укреплению и восстановлению архитектурных элементов здания, однако в вопросе реставрации интерьера снова стал на позиции «стилистов».

Затруднения снова возникли в вопросе о реставрации живописи. Сусловым была исследована и восстановлена схема древней росписи. Однако вопрос был им снова решен как целостная реставрация в едином строго выдержанном стиле. Вместо того, чтобы тщательно сохранить и укрепить то, что уцелело от древних фресок собора, а в местах утрат дать нейтрального характера роспись, которая не противоречила бы древним фрагментам, но дополняла бы и обрамляла их, Суслов выдвинул идею «сохранения художественного единства в архитектурном и живописном облике памятника» [1], т. е. характерный, типичный тезис «стилистических реставраций». В конечном итоге были сохранены лишь те фрески, которые покоились на абсолютно прочной штукатурке. Вся же остальная древняя штукатурка собора была вместо укрепления ее на месте безжалостно сбита вместе с сохранившимися еще на ней фрагментами росписи и даже целыми изображениями [2].

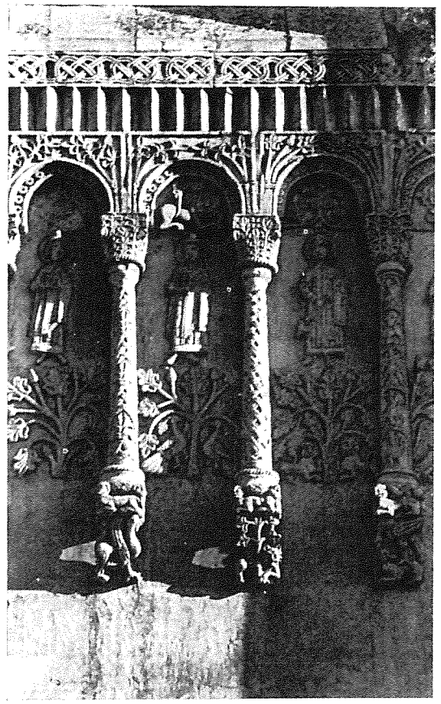


Рис. 42. Фрагмент декора

К сожалению, приходится отметить, что Археологическая комиссия, осуществлявшая в ту пору верховный надзор за реставрационными работами в России и нередко спасавшая своим вмешательством различ-

[1] Суслова А. В. Некоторые данные к характеристике деятельности академика архитектуры В. В. Суслова в области реставрации и охраны Новгородских памятников (1891—1900). Новгородский исторический сборник. Новгород, 1959, стр. 9.

[2] Каргер М. Живопись. История культуры Древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, стр. 361.

ные архитектурные памятники как от необоснованного разбора их, так и от искажающих реставраций, на этот раз хотя и вступила с Сусловым в спор, но не по существу основного метода реставрации, а лишь по общему характеру той «выдержанной в древнем стиле» росписи, которая должна была заменить подлинную, устраняемую из собора.

Археологическая комиссия заняла при этом не лучшую позицию, отстаивая (впрочем под значительным давлением со стороны власть имущих) выполнение новой росписи в «византийском духе». В. В. Сусловым была, однако, высказана довольно верная мысль о том, что «современный художник не может жить той жизнью, которая дала указанные образцы со всеми символами, условностями и технической стороной»[1]. Поэтому он предлагал при выполнении новой живописи ограничиться «более или менее прямым копированием с лучших древних памятников», в качестве которых он предлагал фрески церкви Спаса Нередицы возле Новгорода и собора Мирожского монастыря в Пскове. Если это было и лучшим из двух решений, то, повторяем, основная ошибка, повлекшая за собой гибель значительного числа подлинных древних росписей, заключалась именно во всецело принятом Сусловым тезисе «стилистической» реставрации.

О том, насколько широко были распространены даже в начале XX в. общие концепции метода стилистических реставраций, свидетельствует развитие вопроса о восстановлении церкви Борисо-Глебского монастыря XII в. «на Смядыне», возле Смоленска. В связи с отрицательной позицией по отношению к этой реставрации, занятой Московской археологической комиссией, корреспондент газеты «Новое время» писал в одном из ее номеров с явным привкусом раздражения: «На большом плане 1634 г. Гондиуса храм этот представлен сохранившимся от основания до креста... все место очищено... однако все хлопоты о разрешении воздвигнуть на этом месте храм остаются без результатов... Этому противится Московская археологическая комиссия, постановившая «охранять» развалины. Ранее откопанные развалины теперь защищены... положенными на них щитами, наскоро сбитыми из теса»[2].

Другая сторона, к счастью, стояла на более разумных позициях: «Комиссия, рассмотрев имеющийся материал, признала, что к изменению своего заключения оснований не имеется, т. к. рисунок Гондиуса (1634 г.) не мог бы служить достаточным материалом для полного восстановления памятника, и составленный на основе имеющегося материала проект реставрации... будет не восстановлением исторического памятника, а проектом современного нам храма в стиле русских церквей XII века, что, конечно, не может заменить нам ценные остатки древнего памятника, даже в том виде, в каком они дошли до нас. Остатки эти, кроме формы плана, дают нам наглядное понятие и о технических приемах постройки и материала, из которого строили наши предки»[3].

Между «стилистами» и романтизмом в реставрации было, как мы

[1] Суслова А. В. Указан. соч., стр. 16.
[2] «Новое время», 1910, 14 августа.
[3] Известия Археологической комиссии, 1911, № 39, стр. 38.

указывали, много общего. Хотя для романтизма восстановление художественного облика древнего архитектурного памятника было лишь средством усиления его мемориального значения, для «стилистов» оно было главной целью проводимой реставрации. Все же и тут и там работы проводились именно для того, чтобы любой ценой восстановить художественные особенности здания. Поэтому романтизм и «стилисты» в середине века сосуществовали, а отдельные «романтические» реставрации встречались и в конце XIX в.

Между «стилистами» и романтизмом была, однако, и существенная разница. Она заключалась в том, что романтизм в реставрации использовал метод компиляции, а «стилисты» подводили под свои реставрации уже, так сказать, научную базу. На место произвольных компиляций стали исследование и подбор аналогий, на место свободного творчества — холодное, рассудочное проектирование и мелочное подражание архитектурным формам и элементам конкретного исторического стиля. Вспомним приведенное выше письмо Виолле ле Дюка к архитектору Клотцу, где он подчеркивает необходимость внимательного изучения прошлого, освоения особенностей исторических стилей архитектуры, не только понимания архитектурных форм, но и их обоснования и т. д.

Основным методом «стилистов» в реставрации архитектурных памятников был синтетический метод. Он заключался в целостном восстановлении архитектурного памятника в его законченном виде и в определенном конкретном стиле. Поэтому синтетический метод реставрации иногда называют методом целостной реставрации.

Синтетический метод, в отличие от метода компиляции, предполагает наличие предварительного исследования архитектурного памятника, изучение архитектурного стиля «оптимальной» в художественном отношении эпохи», раскрытие закономерностей первоначального замысла зодчего, определившего характерные особенности реставрируемого здания, и, наконец, использование аналогий в качестве средства восстановления утраченных или даже не возведенных ранее частей здания. Широкое использование аналогий является характерной и неизбежной особенностью применения синтетического метода реставрации. При всей, казалось бы, оправданности использования аналогий для восстановления древнего здания этот реставрационный прием таил в себе и существенные отрицательные стороны, так как неизбежно обезличивал памятник, превращая его из оригинального архитектурного произведения в типичное и шаблонное.

Стилистические реставрации принесли огромный, может быть, не меньший вред архитектурным памятникам европейских стран, чем реставрации «романтические». Как мы уже видели, они вызывали протесты научной общественности в начале развития «стилизма» как определенного течения. К концу XIX в. такие протесты стали выражаться повсеместно.

С резкой критикой стилистических реставраций выступил на VI конгрессе архитекторов и инженеров в Риме в 1889 г. известный итальянский архитектор профессор Камилл Бойто, впрочем в дни своей молодости сам причастный к некоторым из таких реставраций.

В 1892 г. на I съезде русских зодчих выступает с требованием прекратить произвольные устранения из древних архитектурных памятников их поздних наслоений академик П. И. Котов.

Анатоль Франс в тот период пишет по поводу стилистических реставраций пуристов: «В искусстве имеется больше гармонии, чем снилось философии современных архитекторов-реставраторов... Виолле ле Дюк повиновался истинно бесчеловечной идее, когда он задавался целью привести собор или замок к первоначальному проекту, принося в жертву отвлеченному понятию живое и очаровательное создание искусства и превращая, как это было с собором Нотр-Дам, живой собор в собор абстрактный... Памятник архитектуры — это книга, в которой каждое поколение написало по странице. Не надо портить ни одной из них. Лженаукой и дурным вкусом являются все попытки приводить их (архитектурные памятники — Е. М.) к единому типу»[1].

Еще резче высказался Огюст Родэн. При посещении Реймского собора он заметил: «Я здесь более неприятно поражен деятельностью реставраторов, чем где бы то ни было. Все реставрации ничто иное, как копии! Вот почему они должны быть безоговорочно осуждены. Потому что нельзя ничего копировать, кроме природы. Копирование произведения искусства запрещено самими основами искусства. И реставрационные формы всегда и вялые и жесткие в одно и то же время. Вы их всегда узнаете по этому признаку... Кроме того, реставрации вводят в заблуждение... Эффект архитектурного памятника нарушается; чтобы его восстановить, нужен большой опыт, широкий кругозор, знание столетий... О, я вас умоляю во имя наших предков и ради наших детей, не разрушайте больше ничего и не реставрируйте[2].

Хотя открытие художественного значения древних зданий послужило основой широкой общественной и государственной заботы о них в европейских странах, признание этого художественного значения единственной основой общественной ценности архитектурных памятников, как это было в XIX в., обусловило, как показано, все ошибки периода «художественных реставраций», в его обоих этапах — романтизма и стилизма — и привело в конечном счете к уничтожению самого художественного значения многих произведений архитектуры прошлых веков.

Слова Родэна были направлены против всяких «художественных» реставраций и были вполне оправданы. Именно такими гневными выступлениями были, наконец, расшатаны и подорваны устои и принципы «художественных реставраций» и был расчищен путь новым, действительно научным методам реставрационных работ.

[1] France A. Pierre Noziere. Paris, 1899, p. 169, etc.
[2] Rodin A. Les Cathédrales de France. Paris, 1914, p. 81.

Глава III

Возникновение и развитие теории реставрации

Эпоха романтизма выявила огромное значение памятников архитектуры в жизни общества. Интерес к искусству прошлых веков породил особую отрасль литературы по искусствоведению, посвященной описанию архитектурных памятников различных европейских стран. В Англии после знаменитого многотомного издания Бриттона, снабженного превосходными гравюрами сооружений средневековой архитектуры страны, появляется ряд других, не менее капитальных изданий. Во Франции вслед за упомянутыми томами Тэйлора выходит в свет грандиозно задуманный Виолле ле Дюком, тоже многотомный «Словарь французской архитектуры от XI до XVI века». В России, рассчитанные сначала на избранный круг знатоков, многократно переиздавались в уже более портативных, популярных изданиях труды И. М. Снегирева и А. А. Мартынова.

Сороковые, пятидесятые годы XIX в. особенно были богаты различными публикациями, которые подчеркивали необычайно возросшее общественное значение памятников архитектуры. В России, в частности, в эти годы появляется огромное количество различных безымянных изданий, сообщавших исторические сведения о различных городах, монастырях и пр., с описанием их древних зданий. «Губернские ведомости» различных городов заполнены в тот период историческими очерками городов и местностей, с рассказами об их древних памятниках зодчества. Повсюду издавались тогда «Памятные книги губерний», в которых также помещались сведения о замечательных зданиях и сооружениях края. За этим последовали более капитальные исследования, вроде книги Фундуклея «Обозрение Киева в отношении к древностям» (1847 г.) и т. п.

Пристальное общественное внимание к древней архитектуре и постепенно возраставшее недовольство практическими результатами проводившихся реставраций поставили вопрос о необходимости теоретической разработки методики проведения такого рода работ.

Отдельные ученые уже в середине XIX в. посвящают анализу методики реставрации целые страницы, а иногда и главы своих трудов. Так, уже упоминавшийся нами Джон Рёскин в своей книге «Семь светочей архитектуры»[1] посвятил целую главу вопросам реставрации архитектурных памятников.

[1] Ruskin J. The seven lamps of architecture. London, 1849.

Вместе с тем путь к разработке подлинно научной теории реставрации памятников вел через накопление и обобщение опыта практических работ в этой области, без чего никакие заключения и выводы не были бы достаточно обоснованными.

Для разработки теоретических проблем реставрационной методики очень большое значение имела деятельность французской Государственной инспекции исторических памятников, организованной, как указывалось, в 1830 г. Спустя несколько лет деятельность инспекции настолько расширилась, что возникла необходимость создать наряду с ней также и Комиссию исторических памятников, существующую с 1837 г. и поныне. В ее состав постоянно входили выдающиеся деятели культуры и искусства, специалисты в области охраны и реставрации, как и представители заинтересованных министерств и ведомств.

Комиссия исторических памятников и ее Генеральная инспекция уже к середине XIX в. накопили в своих архивах значительные материалы по реставрации. В этих материалах концентрировался опыт первого периода реставрационных работ. Вместе с тем привлечение к работам Комиссии выдающихся деятелей культуры и искусства и специалистов соответствующего профиля весьма содействовало критической оценке накопленного опыта и нащупыванию первых ступеней на пути научной разработки вопроса.

Аналогичную роль для стран центральной Европы — Австрийской империи и германских княжеств — сыграла организованная там в 50-х годах (1850 г.) так называемая Королевская центральная комиссия для поддержания и исследования памятников архитектуры, которая к началу XX в. приобрела характер и значение уже научного учреждения. С 1854 года Комиссия стала периодически издавать «Сообщения» [1] — материалы по исследованию и реставрации архитектурных памятников Австрии и государств, ей тогда подчиненных: Чехии, Венгрии и др. Таким образом, были созданы предпосылки для разработки теоретических проблем реставрации памятников архитектуры на основе глубокого обобщения практического опыта реставрационных работ.

Формирование теоретических основ реставрации памятников архитектуры происходило постепенно. В обсуждении производившихся работ, в высказываниях специалистов — архитекторов и археологов, в заключениях и рекомендациях Генеральной французской инспекции исторических памятников, Комиссии исторических памятников или Совета по гражданским строениям, куда также выносились такие вопросы, накапливался материал, который требовал обобщения. Нужно было кому-то объединить такие высказывания, изложить существенное содержание накопленного опыта в систематизированной форме. Здесь выступил на сцену Виолле ле Дюк.

Теоретическое наследие Виолле ле Дюка несравненно более ценно, чем его реставрационная практика. Как реставратор-практик он сумел заслужить славу и известность только среди своих современников, а вернее среди своих единомышленников, подвергшись всеобщему осуждению в последующее время, в области же теории реставрации Виолле ле Дюк предстает перед нами как крупнейший авторитет, в известной мере не потерявший своего значения даже и в наши дни, — фактически как основатель теории реставрации памятников архитектуры.

[1] Mitteilungen der K. K. Central Komission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmäle.

В своем «Словаре французской архитектуры от XI до XVI века» Виолле ле Дюк в различных рубриках обобщил свой собственный опыт реставрации архитектурных памятников Франции, приводя данные о проведенных наблюдениях над архитектурными формами, об использованных аналогиях, а отчасти и о проведенных работах на отдельных зданиях эпохи средневековья.

В статье словаря, озаглавленной «Реставрация», Виолле ле Дюк дал первую попытку теоретического обобщения методических принципов реставрации[1]. Если оставить в стороне некоторые общие формулировки, вроде приведенной в предыдущей главе и представляющей своеобразную декларацию концепции «стилистов», в основном материале этой статьи он, можно сказать, заложил основы развития главных дисциплин научной теории реставрации.

Заслугой Виолле ле Дюка явилось здесь прежде всего то, что он первый со всей остротой поставил вопрос о безусловной необходимости тщательного изучения объекта реставрации перед началом каких-либо работ на нем.

«Каждое здание, — говорит он, — и каждая часть здания должны реставрироваться в присущем им стиле, не только в его внешнем выражении, но и в особенностях его структуры. Есть мало зданий, какой бы период средневековья мы ни взяли, которые были бы построены сразу или, даже если это и произошло, которые не подверглись бы значительным изменениям благодаря ли добавлениям, или перестройкам, или частичным переделкам. Однако является существенным: перед какими бы то ни было работами по реставрации точно установить дату и особенности каждой части здания и составить их подробный реестр, основанный на достоверных документах, будут ли это письменные свидетельства или графические изображения... Нужно действовать так, как поступает хирург ловкий и опытный, который не касается ни одного из органов прежде, чем он полностью не узнает особенности его функций... Лучше воздержаться, чем действовать на авось. Лучше оставить больного умирать, чем убить его...» и т. д. Эти принципы Виолле ле Дюк стремился применять и на практике. Так, в одном из писем к Мериме он говорил о своем предварительном исследовании церкви в Боне: «Я висел вверху восемь дней и нет ни одного камня, которого бы я не знал на всех четырех фасадах»[2].

Таким образом, Виолле ле Дюк ввел в теорию реставрации как одну из дисциплин научное исследование архитектурного памятника. В наше время такое исследование проводится уже археологическими мето-

[1] Violletle Duc E. E. Dictionnaire raisonnè..., t. VIII, p. 14 etc.
[2] Там же, стр. 23 и след.

дами и тесно связывается с предварительным подбором письменных и архивных материалов и исчерпывающей иконографии реставрируемого объекта. За последние десятилетия такое исследование древних зданий все больше превращается в самостоятельную ветвь археологии, привлекая к этой тематике значительное число археологов, иногда всецело посвящающих себя изучению и описанию архитектурных памятников прошлого.

Виолле ле Дюк, кроме того, обратил внимание на недопустимость производства реставрационных работ без тщательного изучения реставратором истории архитектуры соответствующего периода. При этом он требовал изучения ее не в общих чертах, а путем подробного ознакомления с особенностями каждой местной школы определенного периода и стиля.

«... Каждая провинция обладает своим собственным стилем, собственной школой, общие принципы и практические навыки которой необходимо знать. Данные, полученные из архитектурного памятника Иль-де-Франс, не могут быть использованы для реставрации здания в Шампани или в Бургундии. Это различие в школах сохраняется довольно долго; оно проявляется следуя законам, которые не отличаются регулярностью. Так, например, если искусство XIV в. в Нормандии, в области нижней Сены, сближается во многом с искусством области Иль-де-Франс той же эпохи, нормандский ренессанс существенно разнится от ренессанса Парижа и его окрестностей. В некоторых южных провинциях так называемая готическая архитектура всегда была явлением привнесенным, однако готическое здание в Клермоне, например, могло быть заимствовано из одной школы и в ту же эпоху, постройка из Каркассона могла быть заимствована из другой. Архитектор, которому поручена реставрация, должен, однако, точно знать не только стили, относящиеся к каждому периоду искусства, но также особенности каждой школы. Такие различия, однако, наблюдаются не только в средние века. То же явление можно отметить в памятниках архитектуры греческой и римской античности. Памятники римской архитектуры эпохи Атонинов, которые покрывают юг Франции, отличаются во многих отношениях от архитектурных монументов самого Рима той же эпохи. Римские постройки восточных берегов Адриатики нельзя смешивать с римскими постройками центральной Италии, римских провинций или Сирии»... и т. д.[1]

Таким образом, Виолле ле Дюк ввел в теорию реставрации и историю архитектуры, но не в таком ее объеме, который считатся обычным среди научных дисциплин общего архитектурного образования, а в значительно более расширенном ее виде. Своим «Словарем французской архитектуры» он заложил основы этой, по-новому понятой научной дисциплины. Ей, несомненно, еще предстоит дальнейшее развитие, так как в процессе производящихся в большом количестве в различных странах реставрационных работ накапливается, а отчасти и уже накопилось колоссальное количество новых сведений и новых фактов и материалов по

[1] Viollet le Duc E. E. Dictionnaire raisonné..., p. 22. etc.

истории монументального зодчества, которые, естественно, не могут включаться в общие курсы истории архитектуры, но публикация которых жизненно необходима для производства различных реставрационных работ.

Вместе с тем Виолле ле Дюк попытался в указанной статье «Словаря» поставить некоторые проблемы самой методики производства реставрационных работ. Он коснулся при этом в основном двух проблем: проблемы наслоений на первоначальном облике памятника архитектуры и проблемы использования аналогий в процессе восстановления утраченного.

По вопросу о наслоениях он заявляет: «Часто архитектурные памятники или их части, относящиеся к определенной эпохе и к определенной школе, подвергались различным вычинкам и притом мастерами, которые происходили не из той провинции, где находится архитектурный памятник. Это вызывает значительные затруднения. Если речь идет о том, чтобы реставрировать и первоначальные части здания и части, измененные позднее, то следует ли брать в расчет и последние и воспроизводить, таким образом, единство искаженного стиля, или нужно точно восстанавливать все, со всеми позднейшими изменениями. Очевидно, что безоговорочное следование по любому из этих двух путей будет опасным и что необходимо, напротив, не принимая ни один из этих принципов за абсолютный, действовать сообразно частным обстоятельствам... Есть столько же опасностей при точном воспроизведении во время реставрации того, что было найдено в натуре, как и при попытках заменить позднейшие детали теми, которые существовали первоначально. В первом случае, при самых благих намерениях, искренняя непосредственность художника может привести к самым серьезным ошибкам, так сказать, освещая позднейшее добавление; во втором случае, замена первоначальной деталью детали, существующей в натуре, которая признана позднейшей, также приводит к исчезновению следов какой-то переделки, причина которой, если бы она была известна, позволила бы, возможно, выявить особенности какого-то оригинального замысла...»[1]

Таким образом, Виолле ле Дюк не отстаивает здесь со всей непреклонностью основной принцип «стилистов» — «единство стиля». Вместе с тем ему, очевидно, совершенно непонятны те установки, с которыми несколько позднее выступили сторонники археологического метода реставрации. Он предоставляет решение вопроса о наслоениях полному произволу реставратора, предлагая ему действовать «сообразно частным обстоятельствам». К чему такая концепция приводила на практике, мы видели из всего, что сделали реставраторы-«стилисты», как и из практической деятельности самого Виолле ле Дюка.

Несколько дальше Виолле ле Дюк все же высказывает в той же статье соображения о возможности сохранения на памятниках позднейших наслоений: «Предположим, — говорит он, — что восстанавливается разрушенная крыша с водосточными желобами на здании XII в. Извест-

[1] Viollet le Duc E. E. Dictionnaire raisonné..., p. 32—51.

но, что желоба в XII в. не употреблялись и что найденные на здании желоба относятся к XIII в. Следует ли устранить карнизы XIII в., если найдены подлинные остатки карниза XII в.? Нет, не следует, так как попытка реконструировать карниз XII в. с желобом была бы ложной, нарушающей особенности эпохи... Предположим, — далее говорит он, — своды нефа XII в. были разрушены и заменены сводами более позднего периода, которые теперь также разрушаются. Следует ли восстанавливать эти поздние своды или первоначальные? — Первоначальные, так как восстановление поздних сводов не дает никаких преимуществ, восстановление же сводов первоначальных придает зданию единство стиля. Но если поздние своды очень красивы, если они к тому же связаны со всей системой наружной конструкции, представляющей значительную ценность, с новыми окнами, заполненными витражами, и т. п., то в этом случае следует восстанавливать именно поздние своды», — говорит он.

Из всех приведенных здесь цитат становится очевидным, что проблема наслоений, столь волнующая и по сей день реставраторов всех стран, была Виолле ле Дюком только поставлена, но отнюдь не решена. Собственно, она и ставилась им не столько как проблема наслоений, сколько как типичный для «стилиста» вопрос об «оптимальной в художественном отношении эпохе», на которую следует ориентировать проводимую реставрацию.

По вопросу об аналогиях Виолле ле Дюк также высказывает в указанной статье несколько в общем ценных замечаний: «Архитектор, которому поручена реставрация, должен глубоко осознать особенности стиля реставрируемого им памятника, — говорит он. — Пинакль XIII в., скопированный со здания того же времени, станет дисгармонирующим пятном, если вы его перенесете на другое здание. Или профиль, взятый с маленького здания, решили перенести на большое. Это опять-таки грубая ошибка — считать, что деталь средневековой архитектуры может быть произвольно увеличена или уменьшена. В этой архитектуре всякий элемент взят в масштабе здания, для которого он создан... Мы не перестанем без конца повторять, что памятники средневековья созданы со знанием дела, их организм очень деликатный. В них нет ничего лишнего, ничего ненужного; если вы измените одно из составляющих этого организма, вы измените все остальное...»[1] И эта проблема только поставлена, но не решена!

При бесспорной ценности таких наставлений, адресованных начинающим реставраторам и заставляющих их углубленно и вдумчиво подходить к решению каждой конкретной задачи (что после «свободы творчества» реставраторов-романтиков было уже значительным шагом вперед), в них все же несомненен в значительной мере отвлеченный подход к поставленным вопросам. Эта схоластичность сказывается прежде всего в том, что во всех высказываниях отсутствует самое необходимое — ссылка на недопустимость восстановления каких бы то ни было частей здания, к какому бы веку они не относились, без бесспорных документальных доказательств, полученных или на основании изучения реставрируемого здания, или, в крайнем случае, из неопровержимых исторических источников. Ибо неважно, будет ли достигнуто, как полагает реставратор, «единство стиля» при восстановлении первоначальных сводов здания, если эти своды восстановлены не на основе документальных обоснований, по аналогии из другого здания, в котором их возвел, как заставляет предполагать сам автор статьи, быть может, проезжий мастер совсем другой школы.

[1] Viollet le Duc E. E. Dictionnaire raisonné..., p. 52.

Можно, таким образом, констатировать, что из трех главных дисциплин, составляющих теперь основу специального образования архитектора-реставратора: научного исследования архитектурного памятника, архитектурной археологии (т. е. специализированного курса истории архитектуры) и методики проведения реставрационных работ, две тогда начали разрабатывать, а третья была поставлена как очередная задача Виолле ле Дюком.

Самым трудным была, разумеется, выработка теоретических основ научной методики реставрационных работ. Весь XIX в. прошел в нащупывании верных путей для постановки и решения этих вопросов. Большой отряд ученых, исследователей и реставраторов различных европейских стран, подчас в ожесточенных дискуссиях, расчищал начало трудного пути разработки реставрационной теории. В то время, как имена многих из них (например, Джона Рёскина) были широко известны и в свое время, и теперь значение некоторых из борцов за научные принципы реставрации осталось и поныне невскрытым. В числе таких малоизвестных теперь фигур среди пионеров научной теории реставрации можно назвать французского реставратора Дидрона, генерального инспектора исторических памятников Франции, писателя Проспера Мериме и многих других.

Биография Мериме, как последовательного борца за научные методы реставрации и одного из основоположников ее теории, еще ждет своего исследователя. Все же и сейчас мы можем отметить его очень большую роль в разработке первичных основ реставрационной теории. Вероятно, именно ему французская общественность была обязана тем, что и Виолле ле Дюк и другие реставраторы-«стилисты» не перешли крайних границ в своем разгуле стилистических увлечений.

Следует, например, отметить значительно более осторожное, чем у Виолле ле Дюка, отношение Мериме к использованию аналогий. После осмотра работ, выполненных Виолле ле Дюком в церкви в Везлэ, Мериме, например, заявил: «Я высказал бы господину Виолле ле Дюку один упрек, это в том, что он сделал вокруг церкви род сложного фриза. Я подозреваю, что элемент, по образцу которого он выполнил эту орнаментацию, не относился к первоначальной отделке здания...»[1]

Отношение Мериме к позднейшим наслоениям на памятнике архитектуры вполне соответствует требованиям современной теории реставрации. Вспомним хотя бы его реакцию на предложенное Виолле ле Дю-

[1] Mérimée P. Lettres à Ludovic Vitet. Paris, 1934, p. 111.

ком изменение окон XIII в. в соборе Парижской богоматери, о чем говорилось в предыдущей главе. Еще более ясно он определил научно обоснованное, принципиально верное отношение к позднейшим наслоениям на архитектурных памятниках при решении вопроса об удалении из того же собора главного алтаря XVII—XVIII вв. Мериме заявил тогда: «Хоры Людовика XIV принадлежат истории, и мы считаем, что в эпоху, которая гордится охраной памятников прошедших столетий, разрешить сломку этих хоров было бы противно всем принципам, которых мы придерживаемся».

На таких же принципиально верных позициях Мериме стоял и в вопросе о докомпоновках при производстве реставрационных работ. Когда, с одной стороны, Виолле ле Дюк, а с другой — Арвэ представили проекты и внесли предложение о докомпоновке на башнях собора Парижской богоматери высоких шпилей, спроектированных по аналогии с другими соборами средневековья, Мериме заявил протест: «Изменить башни Нотр-Дам — это значило бы изменить облик Парижа...», — сказал он [1]. Проекты были отклонены.

Различные ученые, архитекторы, художники и в других странах выступали с подобными заявлениями. Однако основные положения научного подхода к реставрации удалось с известной степенью определенности сформулировать только уже на рубеже XX в.

С критикой реставрационной практики «стилистов» и предложениями, значительной своей частью вошедшими в современную теорию реставрации, выступил на VI конгрессе архитекторов и инженеров Италии известный итальянский архитектор К. Бойто. Выработанная этим съездом (составленная К. Бойто) резолюция стала в результате «Великой хартией» итальянских реставраторов, лежащей в основе принятой сейчас в Италии методики проведения реставрационных работ.

Сходным по характеру было выступление в 1884 г. на Конгрессе в защиту произведений искусства в Париже профессора Геймюллера, результатом которого и в этом случае было принятие важной резолюции. Ее рекомендации и поныне применяются в реставрационных работах в Швейцарии.

В России научно обоснованный подход к реставрации памятников сформулировал академик Г. И. Котов в своем выступлении на I съезде русских зодчих. Основные положения этого выступления были опубликованы в 1894 г. в его «Заметках о реставрации древних зданий». Академик Котов дал правильную постановку вопроса о наслоениях на архитектурных памятниках: «Вопрос, возбуждаемый мною относительно реставрации памятников зодчества, касается таких к ним пристроек, которые, будучи менее древними, чем самые памятники, все-таки имеют хоть какое-нибудь историческое или художественное значение. Мне кажется, что следует принципиально высказаться за сохранение подобных

[1] Viollet le Duc (fils). Mérimée et les Monuments historiques. Revue de Paris, 1895, Novembze.

частей, даже построенных и в XVIII в., а не добиваться реставрации здания в его первоначальном виде»[1].

Большую роль в формировании первичных основ реставрационной теории сыграли археологические общества Франции, России и других стран, которые не только проводили исследования различных архитектурных памятников, но и обсуждали на своих конгрессах и съездах конкретные работы по восстановлению выдающихся сооружений древней архитектуры, а также публиковали в своих изданиях статьи и отзывы о работах такого рода.

В начале XX в. уделялось внимание как чисто практическим вопросам — выработке руководящих указаний для реставрирующих архитекторов, так и выяснению важнейших, основополагающих концепций, на базе которых должна была бы строиться инструктивная часть теории.

Наиболее трудным в обобщении опыта реставрационной практики была классификация бесчисленного множества конкретных случаев, встречающихся при практическом проведении реставрационных работ, при которых одни и те же приемы иногда казались недопустимыми, а иногда единственно возможными.

К вопросу такой классификации ученые различных стран подходили по-разному. Профессор Джованнони замечает, что возможны два основных вида классификации реставрационных случаев, из которых один — это систематизация их в зависимости от памятников, учитывая их происхождение, особенности и степень сохранности, а другой — в зависимости от той цели, которая может ставиться при восстановительных работах на памятниках архитектуры [2].

Бельгийский ученый Бюльс шел по первому пути. Он разделил памятники на шесть категорий: 1) неповрежденные; 2) запущенные; 3) реставрированные или дополненные не в первоначальном стиле; 4) незаконченные; 5) не поддающиеся реставрации и пр. [3].

Для первой группы Бюльс считает необходимым использовать лишь методы ремонта, при котором должны употребляться древние материалы, с надлежащей обработкой их поверхности и тщательным соблюдением размеров, как и общих стилистических особенностей первоначальной детали.

Для второй группы — в памятниках запущенных Бюльс считает возможным проведение реставрационных работ, для которых он различает три варианта: прежде всего случай, когда сохранились чертежи первоначального здания или рисунки и гравюры той эпохи, изображающие реставрируемый памятник. Здесь, по мнению Бюльса, реставрация может быть проведена вполне успешно. Он лишь напоминает о правилах предосторожности, предписанных еще Виолле ле Дюком, а именно о необходимости предварительного тщательного изучения архитекту-

[1] Котов Г. И., акад. Некоторые заметки о реставрации древних зданий. Труды I съезда русских зодчих в 1892 г. Спб., 1894, стр. 21 и след.

[2] Giovannoni G. Questioni d'architettura. Roma, 1924, p. 31.

[3] Buls Ch. La restauration des monuments anciens. Revue de Belgique, v. XXXVIII. Bruxelles, 1903, p. 265.

ры данной местности в эпоху возникновения реставрируемого памятника, тщательного изучения самого памятника, материала, из которого он построен, и его конструктивных особенностей. При этом Бюльс выступает в защиту патины времени на сохранившихся частях постройки и предостерегает против реставрации как самоцели.

Второй вариант возникает, по мнению Бюльса, когда имеются лишь натурные остатки. Этот более сложный случай требует наличия у реставратора вкуса, таланта и больших знаний. Архитектор не должен колебаться, говорит Бюльс, представить свой проект на суд специалистов. И, во всяком случае, повторяет он вслед за Дидроном, лучше ремонтировать, чем реставрировать, и лучше реставрировать, чем восстанавливать, а еще лучше воздержаться от выполнения работ, чем создавать новодел.

В третьем же варианте, когда нет ни документов, ни достаточных данных в натуре, Бюльс считает всякую реставрацию лишь пародией, подделкой.

В памятниках **третьей группы** (памятники реставрированные или дополненные в ином стиле) Бюльс снова различает два случая: когда памятник первоначально обладал единством стиля и когда памятник всегда был лишен такого единства.

«Наши современники, — говорит Бюльс, — часто считают позднейшую меблировку в памятниках архитектуры, статуи и отделку XVI—XVIII вв., портящими памятник. Однако лучше не будем доверять нашим современным вкусам и эстетическим теориям и сохраним для наших потомков наследство, которое мы получили от наших предков. Когда же позднейшие наслоения действительно лишены ценности, то и в этом случае будем помнить, что время рано или поздно уничтожит этот наносный слой. Предоставим ему этим заниматься, а при случае — поможем ему в этом потихоньку».

Относя эти указания преимущественно к памятникам готического и романского стиля, Бюльс здесь впервые стремится уточнить методику реставрации в зависимости от стиля памятника. Для памятников классицизма он считает желательным восстанавливать первоначальное единство замысла. Но если здание всегда было лишено единства стиля, то должны сохраняться, насколько только возможно, следы и остатки древних материалов. Патина времени, говорит Бюльс, не может быть получена на новом камне; вместе с тем в древнем здании она сглаживает разнохарактерность отдельных частей и материалов и объединяет их в гармоническом единстве. Нужно всячески воздерживаться, повторяет он, от преувеличения задач реставрации.

Не касаясь здесь заключений Бюльса о работах на памятниках четвертой группы — незаконченных, что должно стать предметом специального рассмотрения в дальнейшем, скажем лишь, что для памятников **пятой группы** — не поддающихся реставрации по техническим причинам, Бюльс считает возможным проводить полную реконструкцию их древнего вида. Предшествовавшие неудачи его ни мало не смущают, и он их объясняет всего лишь недостаточной осторожностью в выборе реставрирующего архитектора и скульптора, а также стремлением сэкономить

на реставрации за счет более низкого качества и за счет использования системы торгов.

Классификация Бюльса на этом не останавливается, так как помимо указанных случаев, которые мы можем встретить в эксплуатируемых зданиях, Бюльс рассматривает также возможности реставрационных работ на памятниках «мертвых» или руинированных.

Он ограничивает их, однако, лишь двумя видами: либо простым укреплением руин, в их дошедшем до нас состоянии, либо, если это возможно, укреплением и установкой на месте тех упавших частей и элементов, которые находятся рядом и местоположение которых в первоначальном здании не вызывает сомнений.

Реставрацию руинированных зданий с дополнением недостающих частей новыми или с заменой новыми разрушенных деталей Бюльс считает лишь грубой подделкой, которая не может ничего дать науке и помогает лишь обманывать невежд.

Таким образом, в своей статье Бюльс касается почти всех основных важных вопросов реставрации, а именно вопросов: о наслоениях, древнем или новом характере используемых при реставрации материалов, о «пределе достаточности» имеющихся в распоряжении реставратора исходных данных, о «стилистической» реставрации, о реставрации руинированных памятников, о возможности полной реконструкции здания. Бюльс впервые ставит проблему об обусловленности методического подхода к реставрации самим стилем сооружения.

Несмотря на общую верную направленность классификаций Бюльса, призывающего (вслед за Виолле ле Дюком) осторожно подходить к реставрируемым зданиям и дающего ряд правильных замечаний, например по вопросам сохранения руинированных памятников или значения «патины времени», в целом эта классификация не выдерживает критики. В ней может быть признано правильным и сохранено лишь основное деление памятников на руинированные и эксплуатируемые. Во внутреннем же членении этой последней группы мы встречаем много противоречий и много искусственности. В самом деле, памятник может быть одновременно и неповрежденным и незаконченным. Кроме того, почти никогда не встречаются памятники, в том числе и запущенные, на которых не было бы никаких позднейших наслоений, и т. д. Наконец, уже прямое противоречие можно установить во взглядах Бюльса там, где для памятников запущенных он советует лучше воздерживаться от работ, чем создавать подделку, а для памятников, не поддающихся реставрации, открыто предлагает проводить целостную реконструкцию здания, считая, что причиной неудачи может быть лишь неспособность архитектора или некачественность материала, т. е. делает открытую ставку на творческий процесс, в противовес предыдущим советам ориентироваться в основном на научные исследования.

Главный недостаток классификации Бюльса заключается в том, что основа этой классификации зиждилась не на существенных особенностях памятника, а лишь на его временных признаках — на его состоянии к моменту реставрации. Степень разрушенности памятника играет, безусловно, определенную роль в выборе метода реставрационных работ,

но не это, разумеется, является основой для решения подобного вопроса.

Значительно более стройной оказалась система классификации, предложенная во введении к проекту закона об охране памятников в Австрии в 1903 г.[1] Это введение писал главный хранитель памятников Австрийской империи Ригль, который редактировал и сам закон. Здесь в основу классификации было положено назначение или вернее общественное значение памятника.

В общем ходе изложения в указанном введении устанавливается, что подход к реставрации того или иного памятника определяется прежде всего и в основном целью, которую мы себе при этой реставрации ставим. В каждом конкретном случае цель обусловливает, а если она поставлена правильно, то и обосновывает принятый архитектором метод реставрации. Цели же эти могут быть различны, чем объясняется и различие используемых приемов и кажущееся противоречие, когда один и тот же метод в одном случае является недопустимым, а в другом случае вполне приемлемым. Таким образом, вопрос сводится не столько к правильному выбору приема реставрации, что является чрезвычайно трудной задачей, учитывая большое разнообразие таких приемов и еще большее разнообразие возможных случаев их практического применения, — он сводится преимущественно к правильному выбору цели реставрации, что значительно проясняет и упрощает задачу. Для того чтобы помочь правильно выбрать и поставить себе цель предполагаемой реставрации, в австрийском законе анализируется, что именно мы ценим в памятниках архитектуры и, следовательно, в каком виде их обычно желаем сохранять.

Во введении к австрийскому закону указывается, что каждый памятник архитектуры предстает перед нами в своей двоякой ценности: в своей исторической ценности и в своей современной ценности. Указание на то, что памятник может иметь для нас и ценность современную, т. е. такую ценность, существо которой не зависит от времени возникновения памятника и которая может быть равна или может соответствовать ценности только что построенного здания, является наиболее характерной и оригинальной констатацией австрийского закона и очень верно раскрывает сущность вопроса.

Современная ценность памятника, по мнению автора указанного введения, заключается в основном в двух его особенностях: в возможности его использовать и в его художественной ценности как законченного произведения искусства. В самом деле, имеет ли художественная ценность произведения искусства, памятника архитектуры какое-либо отношение к его истории, к его времени возникновения и т. д.? Очевидно, нет. Ведь разве мы потому восхищаемся, например, Сикстинской мадонной, что она написана Рафаэлем, или потому, что она написана в XVI в., или потому, что она написана в Италии?

Для всякого очевидно, что не указанные исторические сведения,

[1] Riegl A. Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Augsburg—Wien, 1929.

а великое искусство, воплощенное в данном произведении, обусловливает его исключительную ценность. Случаи выявления безвестных картин лишь на основе их художественной ценности, которые лишь позднее получили свою атрибуцию как произведения великих мастеров прошлого, подобно «Мадонне Бенуа» Леонардо да Винчи, подтверждают верность констатации австрийского закона.

Автор введения к австрийскому закону указывает дальше, что эстетическая ценность произведения искусства имеет, в свою очередь, двоякий смысл. Во-первых, в этом произведении нас восхищает, независимо от стиля, характера и существа рассматриваемого произведения, победоносный творческий акт человека, сумевшего из ничего, из разрозненных аморфных материалов создать совершенное и законченное целое. Эта особенность произведения искусства получает свое максимальное воплощение и выражение, когда оно представляется нам во вполне законченном, неповрежденном виде («ценность новизны» по классификации австрийского закона).

И, во-вторых, мы восхищаемся конкретным произведением искусства как таковым, также и потому, что оно удовлетворяет нашим художественным вкусам [1]. Эту особенность произведения искусства австрийский закон определяет как «относительную художественную ценность», утверждая, что абсолютной художественной ценности произведения искусства, т. е. такой их ценности, которая всегда, во все эпохи обусловливала бы одинаково высокую оценку конкретного произведения, не существует. А раз это так, то относительная художественная ценность какого-либо памятника искусства может быть в данный конкретный период и положительной (т. е. требовать его всемерного сохранения), и отрицательной (т. е. требовать его удаления, как несоответствующего вкусам данного времени).

«Ценность новизны» и «относительная художественная ценность» (положительная) требуют полной реставрации памятника искусства в его первоначальном виде или, в крайнем случае, поддержания памятника в его дошедшем до нас виде, если он хорошо сохранился и не искажен.

Эксплуатационная ценность здания тоже может быть, по мнению составителя указанного введения, положительной или отрицательной. Зрителю кажется необходимым видеть здание эксплуатируемым, если оно хорошо сохранилось и всегда использовалось, и, напротив, ему кажется несообразным использование руин какого-нибудь замка в горах или остатков античного храма, например на Римском форуме. Положительная функция эксплуатационной ценности также вызывает необходимость, по возможности, полной реставрации памятника.

Рассмотрение категории — «ценность новизны», «относительная

[1] Написанное в 1905 г., это введение к закону вполне отражает идеологические особенности периода и, в частности, объясняет факты соответствия определенных произведений искусства нашим вкусам с идеалистических позиций имманентного развития искусства — некоей «художественной воли». Оставляя в стороне эти существенные недостатки указанного введения, мы приводим здесь лишь краткие выдержки из этой работы, содержащей порой весьма ценный фактический материал проведенного автором исследования.

художественная ценность» и «эксплуатационная ценность» здания — по существу, не имеет отношения к памятникам архитектуры. Это признаки и особенности, как правило, вновь построенных зданий. Не этими свойствами здания может и должен определяться выбор необходимого метода его реставрации.

Возможность возникновения, например, «отрицательной художественной ценности» данного произведения искусства в тот или иной исторический период ставит вообще под сомнение правомерность какого бы то ни было использования этих особенностей здания для оценки общественного значения его как памятника архитектуры. Неизбежная смена художественных вкусов различных исторических периодов могла бы в итоге привести к последовательному уничтожению, в результате воздействия отрицательной функции относительной художественной ценности, всех памятников архитектуры, всех стилей и художественных направлений. Примеры не только попыток (как это указывалось при рассмотрении намерения Виолле ле Дюка устранить из собора Парижской богоматери хоров XVII в.), но и прямого уничтожения замечательных произведений искусства XVI—XVII вв. при «стилистических» реставрациях XIX в., весь опыт периода «художественных» реставраций доказывают, сколь опасной может быть ориентация при производстве реставрационных работ на «относительную художественную ценность» памятника искусства.

Важнейшей, существенной особенностью памятника архитектуры является его историческая ценность. Автор введения к австрийскому закону утверждает, что по современным воззрениям каждый вид человеческой деятельности и мастерства человека, который оставил какие-либо следы своего проявления, может, без всякого исключения, претендовать на признание его исторической ценности и что, следовательно, каждый памятник искусства, без исключений, является памятником историческим — он представляет определенную ступень развития изобразительного искусства. Автор подчеркивает там также, что, строго говоря, ни одному такому историческому (т. е. историко-художественному) памятнику не может быть отыскана какая-либо «равноценная замена».

В австрийском законе устанавливаются три основные категории памятников: 1) памятники как таковые; 2) исторические памятники и 3) памятники древности.

Памятники как таковые были созданы их строителями или заказчиками как напоминание о конкретных исторических событиях прошлого (например, триумфальные арки, колонна Траяна и т. д.). Созданные с целью всегда вызывать в памяти людей конкретные исторические события, памятники этой категории обладают, таким образом, известной долей «современной» ценности (памятники нередко ставятся и в честь только что происшедших событий). Всякие повреждения такого памятника, например уничтожение или устранение соответствующей мемориальной надписи, лишают его частично, а иногда и полностью значения собственно памятника и переход его в конечном итоге в другую категорию. Поэтому собственно памятники, говорит автор введения, требуют их возможно более полной реставрации почти в такой же мере, как этого требует «относительная художественная ценность» памятника архитектуры.

Исторические памятники, говорится в австрийском законе, — это те, которые мы можем считать образцами, свидетельством о какой-то определенной своеобразной ступени развития в той или иной области человеческой деятельности. Историческая ценность такого памятника тем выше, чем более полно он представляет соответствующую ступень развития общества. Поэтому задачей ученого-реставратора является принять все необходимые меры, чтобы исторический памятник продержался возможно дольше, чтобы воспрепятствовать всеми доступными человеку средствами дальнейшему воздействию на него разрушающих сил природы и времени. В случае невозможности дальнейшего сохранения памятника архитектуры или если он уже уничтожен и если при этом его историческое значение как свидетельство определенной ступени развития достаточно велико, он может быть, считает автор введения, заменен копией. При этом, однако, эта копия должна рассматриваться лишь как возможное пособие для научного исследования соответствующей отрасли человеческой деятельности.

Древние здания часто представляют для нас ценность даже в том случае, когда они не могут быть отнесены к указанным категориям, утверждает далее автор введения к австрийскому закону. Это — памятники древности.

В то время как только что построенные здания могут удовлетворить наше эстетическое чувство представлением о победоносном творческом акте человека, создавшего это здание («ценность новизны»), следы непрестанного и постепенного старения здания, свидетельствующие лучше всяких справок из путеводителей о длительном периоде его существования, удовлетворяют наше эстетическое чувство сознанием мощи человека, произведения которого выдерживают подчас тысячелетнюю борьбу с природой и ее извечной, все разрушающей и все изменяющей деятельностью. Здесь историческая ценность здания основана на представлении о прошедшем с момента его постройки времени («ценность древности», по определению автора издания).

Подобно тому как на недавно построенном здании нас раздражают признаки повреждения его (преждевременные разрушения), точно так же, утверждает автор введения к австрийскому закону, в древнем здании нас раздражают всякие новые вставки (бросающиеся в глаза следы реставрации). Поэтому следует избегать произвольного и слишком энергичного вмешательства в судьбу древнего произведения. Не может быть терпимо ни добавление к памятнику, ни восстановление уничтоженного, ни удаление того, что в свое время было добавлено к памятнику, хотя бы это добавление и искажало памятник.

Всячески должна сохраняться «патина времени».

По отношению к руинам автор введения к австрийскому закону замечает, что если памятник все больше теряет свои первоначальные части и воздействие его уменьшается, то зато оставшиеся элементы вызывают у зрителя более сильную эмоциональную реакцию, и в итоге соз-

даваемое им эстетическое впечатление, его «ценность древности» может даже повыситься.

Вместе с тем «чувство древности» не допускает никакого слишком быстрого и внезапного, необычного разрушения памятника, в том числе под воздействием атмосферных влияний, ибо этим нарушается ощущение равномерности борьбы произведения человеческого гения со слепыми силами природы. В этом случае функция «ценности древности» требует вмешательства и проведения возможных укрепительных или даже восстановительных работ.

Классификация австрийского закона, несомненно, более стройна, чем классификация Бюльса. Кроме того, что особенно важно, она основана на анализе важнейших, существенных особенностей памятника — на рассмотрении его общественного значения. Вместе с тем и она не лишена серьезных недостатков. Мы не будем здесь касаться уже отмеченных выше. Одним из коренных упущений классификации аспектов нашего отношения к памятникам архитектуры в этом введении является то, что автором его учтены лишь эстетические категории, лишь возможные случаи эстетического значения и воздействия памятника. Даже эксплуатационная ценность здания им рассмотрена в основном лишь в ее эстетическом значении и понимании.

Является очевидным, однако, что общественное значение памятника не может быть ограничено лишь кругом эстетических представлений и понятий. Памятник архитектуры, например, начинают эксплуатировать обычно и даже чаще всего не потому, что его пустынные неиспользованные залы могут производить удручающее впечатление на зрителей, а потому что возникает необходимость в соответствующей полезной площади или хотя бы из хозяйственных расчетов, чтобы облегчить финансовое бремя его поддержания и т. п.

Точно так же историческая ценность памятника архитектуры не может быть ограничена лишь тем, что памятник вызывает у нас романтические настроения, образы и представления, не может быть ограничена лишь его ролью воплощенного напоминания о каком-либо периоде или эпохе. Эта историческая ценность основана еще и на чисто научном значении памятника, на его значении вещественного и очень точного документа не только времени его возникновения, но и многих последующих, прошедших с того времени периодов. Таким образом, и памятники последней категории, которые представлены в австрийском законе как имеющие эстетическую и в известной мере условную «ценность древности»[1], по существу могут быть не менее, а иногда и значительно более ценными историческими документами, чем памятники, отнесенные Риглем к категории имеющих «историческую ценность».

Кроме того, и что очень важно, классификация австрийского закона, хотя и поставила рассмотрение вопроса на верную основу (каковы бы ни были отдельные недостатки этой работы), но не закончила его разрешения.

---

[1] Riegl A. Der moderne ..., стр. 162 и т. п.

В этом, очевидно, приходится винить преждевременную смерть ее автора, который умер, спустя всего лишь два года, после представления указанного закона на рассмотрение, не получив возможности практически использовать для проверки своих тезисов и преимуществ своей должности главного хранителя памятников искусства и старины Австрийской империи. Ригль лишь указал в своем введении к закону, что в отдельных случаях мы встречаем в памятниках взаимопроникновение элементов, характеризующих разные аспекты их общественной ценности. Эти элементы (например, «ценность новизны», «ценность древности» и т. п.) могут быть противоречивы. Чтобы руководствоваться при выборе метода реставрации классификацией, предложенной австрийским законом, требуется ее дальнейшая и более детальная разработка.

Итальянская школа реставрации, в лице профессора Джованнони, также сделала попытку произвести определенную классификацию реставрационных случаев. В то время как в Бельгии стремились различить определенные группы памятников, а в Австрии установить возможные цели реставрации, в Италии попытались классифицировать различные приемы реставрации, как бы считая их равноценными или, во всяком случае, равновозможными. При этом после соответствующей характеристики их особенностей реставратору представлялась возможность выбора приема, наиболее подходящего для конкретного случая, с которым ему пришлось столкнуться.

В соответствии с этим Джованнони различает: 1) консервацию памятников; 2) ремонтно-реставрационные работы; 3) раскрытие памятника; 4) реконструкцию его; 5) восстановление и приспособление памятника.

1. **Консервация памятника архитектуры** является, утверждает Джованнони, чисто техническим мероприятием, рассчитанным на повышение статической устойчивости и защиту памятника от внешних воздействий. Она не зажигает фантазию реставратора, но зато очень полезна памятникам.

Здесь должны быть использованы все возможные достижения и средства современной науки и техники, в частности химические средства для закрепления эрозированной поверхности камня, для устранения вредителей дерева, для локализации сырости и ее полной ликвидации и т. д. и т. п.

Вместе с тем уже при работах этого рода, замечает Джованнони, приходится иногда присоединять к древним элементам и конструкциям новые, подкрепляющие их части. Это, указывает Джованнони, должно быть произведено без противоречивого конфликта со старым, но с обязательным сохранением различия между новой добавкой и древними элементами: камни обрабатываются грубо, контрфорсы и поддерживающие части оставляются видимыми и т. п.

2. **Ремонтно-реставрационные работы** используются для окончательного приведения здания в порядок, поскольку это необходимо. Сущность таких работ сводится к тому, говорит Джованнони, что реставратор выявляет массу без подражания древней форме в том, что последняя имеет наиболее индивидуального. Такие работы проводятся

лишь в частях, где есть уверенность, что восстанавливаются подлинно древние элементы и на их бесспорно первоначальных местах. Выполненные при этом элементы по форме и материалу должны иметь вид новых, но отнюдь не подделываться под древние. Пример таких работ Джованнони видит, например, в реставрации Эрехтейона на афинском акрополе.

Вместе с тем Джованнони считает возможным в качестве исключения использовать и копию древнего элемента в тех случаях, когда особенности произведения искусства пострадали бы от нового пятна. При этом копия должна быть верной и точной и на ней должен быть знак, исключающий обман для того, кто подошел бы к памятнику с целью исследования.

В тех случаях, когда какой-либо элемент не имеет существенного значения, но необходим конструктивно или для связи, то он докомпоновывается. При этом он должен быть из простого материала и с грубой поверхностью, чтобы выделить части, основанные на гипотезах или аналогиях.

При ремонтно-реставрационных работах иногда возникает необходимость снятия с места и замены тех или иных декоративных элементов и деталей ввиду опасности их полного разрушения. Здесь важно, говорит Джованнони, прибегать к такой замене лишь тогда, когда это безусловно необходимо. О такой замене должно делать всегда и заранее широкое оповещение.

Следует стремиться, настаивает Джованнони, снятые элементы и детали не удалять от памятника. Как положительный пример он приводит снятые капители с верхней галереи Дворца дожей в Венеции, которые хранятся на виду у публики, в соседней галерее.

3. **Раскрытие памятника архитектуры** от позднейших наслоений является обычно переходной стадией к его реконструкции. Оно не вызывает сомнений и обычно приветствуется, говорит Джованнони, когда эти позднейшие наслоения, сооружения или устройства лишены самостоятельного значения, когда это — простые и грубые кладки, которые закрывают колонны и загромождают окна или портики без всякого смысла.

Когда же части и элементы, добавленные к памятнику в процессе его существования, сами представляют собой некий организм, когда они по своей форме представляют уже произведение искусства — положение резко меняется. Здесь все стили и все периоды, от самого древнего и кончая новейшими, должны уважаться в равной мере.

При решении вопроса о наличии в наслоениях элементов искусства, вопроса о том, являются ли эти наслоения чисто утилитарными или они имеют художественное и историческое значение, открывается широкое поле для субъективных суждений. Поэтому, подчеркивает Джованнони, эти вопросы должны решаться лишь в общей совокупности аналитических данных и путем свободной, широкой дискуссии тех, кто любит памятники архитектуры и понимает их значение.

4. **Реконструкция** используется для придания памятнику архитектуры целостной формы путем добавления частей, которых ему недостает.

В этих случаях Джованнони прежде всего выделяет работы на памятниках археологических. Здесь он возвращается к рекомендациям, данным в разделе ремонтно-реставрационных работ, и подчеркивает строгую необходимость использования лишь подлинных, сохранившихся деталей, которые в процессе реконструкции снова ставятся на свое первоначальное место.

Среди других случаев реконструкции Джованнони отмечает неизбежность ее после процесса раскрытия памятника, который всегда при этом требует известного восполнения. В этих работах, говорит Джованнони, важно, чтобы, во-первых, необходимость такого восполнения и самый характер его не оказались для реставратора неожиданными. Следовательно, заранее должны быть произведены соответствующие исследования памятника архитектуры. Во-вторых, необходимо, чтобы такие восполнения имели небольшой объем. Восстанавливаемые же при этом элементы должны быть сдержанными и строгими, с простой окраской, простым орнаментом, так как они вносятся в тело памятника как своеобразный фон, подчеркивающий подлинные, древние сохранившиеся элементы.

Джованнони указывает, что существует три основных метода проведения такого рода работ: восстановление элементов, особенности которых точно определены достоверными остатками; восстановление, основанное на предположениях, подкрепляемых свидетельствами документов или следами на самом здании; наконец, третий метод — восстановление на основе логических заключений и аналогий. При этом, замечает Джованнони, между первым и последним методами лежит глубокая пропасть.

Джованнони упоминает о третьем методе, как о равно возможном, что в тот период еще недавнего господства «художественных» реставраций было понятно. Он, однако, тут же вскрывает недостаток этого метода. «До какой степени такая подделка, говорит он, которую любая тщательность и любая осторожность не лишает этого ее свойства, может быть оправдана и приемлема? До какой же точки идея гармонии и равновесия памятника, интересам которых отвечают такие дополнения..., еще способна противостоять отсутствию в них подлинности, а часто и характеристики?»

Джованнони не мог дать ответа на эти им же поставленные вопросы. Ответ на них дала история дальнейшего развития реставрационного дела как в самой Италии, так и в других странах. Этим ответом явилось всеобщее осуждение метода компиляции, как и использования аналогий, и исключение их из практики реставрации памятников архитектуры, отказ вообще от «художественных» реставраций, для которых указанные приемы и методы были основными.

5. **Восстановление и приспособление памятников архитектуры** относится к тем видам реставрационных работ, при которых имеется в виду построить вновь обрушившееся сооружение, от которого остались только развалины, либо расширить какое-либо существующее здание.

Джованнони говорит, что от добавлений к древним сооружениям нельзя отказываться во всех случаях. Однако следует при этом рассмат-

ривать такие примеры лишь как печальную необходимость и ограничиваться только случаями, которые невозможно обойти. Необходимо принять тысячу предосторожностей и поставить перед реставратором точные границы, чтобы здание не было нарушено и в массе, и в цвете, и в декоративных его особенностях. При этом особенности искусства прошлых веков, в частности средневековья, не дают нам возможности с нашими новыми художественными навыками и новыми техническими приемами создавать какие-либо добавления к древним памятникам в их стиле.

Не меньшую сложность представили бы добавления в новом стиле, которые еще могут использоваться для какой-либо отдельной части сооружения, не составляющей единого целого с самим памятником, но, очевидно, не могли бы найти себе применения, например, для фасада церкви Сан Лоренцо во Флоренции и т. п.

В таких случаях, когда добавляемая часть должна быть органически связана с сохранившимся памятником архитектуры, Джованнони считает все же возможным «стилистическую реставрацию», но замечает, что заимствованные формы должны быть взяты не из богатых и пышных декоративных элементов, но из его простых и преимущественно конструктивных форм.

Когда же памятник полностью разрушился, как, например, колокольня собора Св. Марка в Венеции, если доводы в пользу его восстановления достаточно серьезны, как в данном примере, точная передача древней формы, хотя и не восстанавливает погибший памятник архитектуры как таковой, однако пробуждает воспоминания о прежней славе и утверждает непрерывность жизни города, где стоял данный памятник архитектуры.

Свой анализ Джованнони заключает словами: «Искусство реставратора не создано для полетов. Оно состоит из наблюдений, терпеливой и молчаливой работы, из аналитического и детального исследования и систематизации, скромного самоотречения, которое толкает реставратора к тому, чтобы посвятить себя реставрации целиком, чтобы рассматривать свою работу как работу для памятника, а не для реставратора. При этом реставратор должен быть и художником, и ученым, и опытным конструктором, а вместе с тем и хорошим организатором целого цеха мастеров и опытных производителей работ».

Самый процесс реставрации должен состоять, по мнению Джованнони, из описания и исследования памятника архитектуры (его художественных особенностей и исторических данных), из разработки детального технического проекта, наконец, из постоянного наблюдения за работами так, чтобы ни один факт не ускользнул от исследователя, чтобы велась документация работ с фотографиями и методологическим отчетом.

Все части и элементы, говорит Джованнони, которые снимаются и заменяются, должны сохраняться в хорошо организованном хранилище, своеобразном музее данного памятника архитектуры, который концентрировал бы доказательства произведенной реставрации.

Важнейшие положения теории, высказанные Джованнони, не являются его личными взглядами и не могут рассматриваться как индивидуальные суждения. Они в значительной мере выражали принципиальные позиции итальянской реставрационной теории вообще, одним из основных постулатов которой является требование выделять элементы, вносимые в здание при его реставрации. Еще тремя десятилетиями раньше профессор К. Бойто говорил, что реставратор должен работать так, чтобы каждый видел, что его добавления являются новейшими.

Классификация Джованнони очень интересна. Он выделил несколько типичных, наиболее характерных видов работ, из числа производимых на памятниках архитектуры, охарактеризовал их основные особенности, дал существенные методические указания как по проведению таких работ вообще, так и по отдельным, классифицированным им видам и предоставил реставратору и органам охраны судить, какие работы более приемлемы в том или ином случае. Такая классификация уже возможна. И она оправдала себя на практике в той мере, что основные виды работ на памятниках архитектуры, выделенные Джованнони, и в настоящее время различаются, в сущности, по такому же принципу. Вследствие этого, при переводе с итальянского языка наименований, различаемых Джованнони категорий, мы смогли для большей ясности вопроса подставить в текст, вместо буквального перевода использованных Джованнони терминов, современные общепринятые термины, скрывающие за собой ту же систему понятий.

По отношению к работам по реконструкции памятника архитектуры вопрос об использовании допустимых, а тем более рекомендуемых методов производства таких работ остался по-прежнему без ответа. Джованнони смог лишь указать на наличие двух диаметрально противоположных концепций: требующей, в качестве обоснования, наличия на здании достоверных и достаточно полных остатков реставрируемой части и допускающей восстановление на основе логических заключений и анализа. В качестве золотой, но, увы, не заполняющей бреши середины между ними, он указал на возможность восстановления частей и элементов на основе гипотез, подкрепленных документами или следами, сохранившимися на здании.

Своей классификацией Джованнони принес, однако, большую пользу. Он отделил от реконструкции работы по раскрытию памятника архитектуры, с одной стороны, и работы по восстановлению памятника архитектуры, с другой стороны. При этом появилась возможность более трезво оценивать допустимые границы и обстоятельства предполагаемого раскрытия памятника архитектуры вне зависимости от обуревающей подчас архитектора страсти по осуществлению определенной реставрационной идеи. Вместе с тем сразу были выделены в отдельную группу наиболее опасные для памятника архитектуры работы по восстановлению и приспособлению здания, которые при совмещении их с собственно реставрационными работами представляли бы реставратору слишком большую свободу действия.

Не менее положительным фактором оказалось утверждение Джованнони возможности и даже желательности проведения на памятнике просто ремонтно-реставрационных работ и даже просто работ по укреп-

лению и консервации здания. Для реставраторов Франции конца XIX в., как мы видели раньше, предложение проведения на памятнике работ такого рода показалось бы нелепостью.

Некоторые положения, выдвинутые Джованнони, встречались, однако, и в теоретических высказываниях французов. Уже упомянутый нами один из крупнейших археологов Франции Дидрон (1806—1867 гг.), который вместе с Арсисом де Коммоном, Мериме и Виолле ле Дюком создавал основы реставрационной теории и который, в отличие от Арсиса де Коммона сам (совместно с Лассю), принимал участие в практической реставрации (Шартрский собор), писал, например, в середине XIX в., что добавленные или обновленные элементы памятника архитектуры, даже если им придается первоначальная форма, следует делать из материалов, очевидно, отличающихся, или на них должен быть вырезан знак и дата реставрации, чтобы никого не вводить в заблуждение.

Замечательно, что совершенно независимо от требования Джованнони ограничиваться на памятниках архитектуры преимущественно лишь консервационными или ремонтно-реставрационными работами, такое же положение было одновременно (1916 г.) выдвинуто и основоположником русской научной методики реставрационных работ на памятниках архитектуры крупнейшим русским реставратором, академиком архитектуры П. П. Покрышкиным [1]. Свои методические советы он даже назвал «Советами по вопросам **ремонта памятников».** В них он пишет: «Многие неудачные опыты реставрации памятников старины и искусства привели наконец специалистов к выводу, что следует всемерно избегать «реставрирования» и ограничиваться лишь простым, осторожным ремонтом».

Подобно Джованнони, Покрышкин выдвигает также мысль о необходимости отмечать вновь вносимые в памятник элементы и части путем постановки на новых камнях и кирпичах клейм с годом их изготовления.

П. П. Покрышкин призывает также к крайней осторожности при раскрытии памятников архитектуры: «Не надо забывать, — говорит он, — что в большинстве наслоения бывают интересными и должны быть охраняемы. Уничтожение их может быть допустимо только в тех крайних случаях, когда они непоправимо вредят памятнику в техническом, научном или художественном отношении».

Призывы покончить с «реставрацией» памятников архитектуры в прежнем понимании этого термина звучат в конце XIX — начале XX в. со всех сторон.

Известный немецкий историк архитектуры, профессор Альберт Хаупт пишет в своей статье о восстановлении древних церквей: «Новое понятие реставрации памятников искусства, повсеместно признанное и рекомендуемое, гласит: каждое произведение искусства должно под-

[1] Покрышкин П. П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. Псков, 1916.

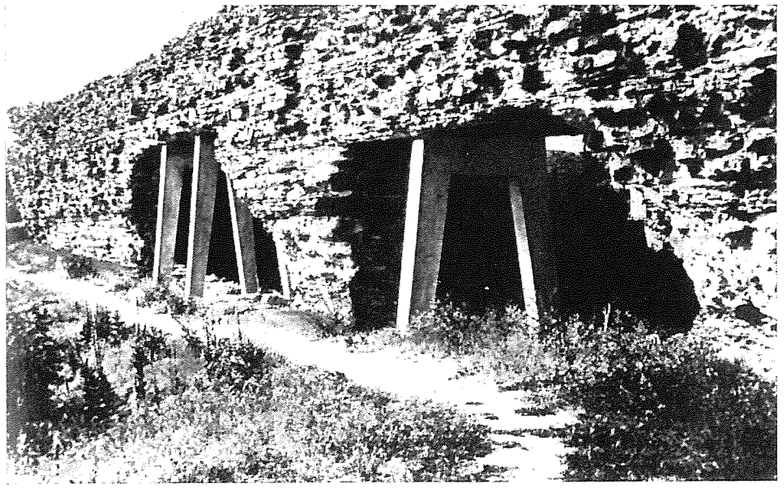


Рис. 43. Работы по укреплению в Хисаре (Болгария)

держиваться в том виде, до которого оно развилось и выросло с течением времени»[1].

Подобным же образом другой немецкий историк искусства, профессор Корнелиус Гурлитт, в своей книге «Об архитектуре» пишет: «Теперь не ищут более в средневековом здании «идеального» искусства, но лишь характерного для страны, времени и поставленной цели и требуют от архитекторов, чтобы реставрированное здание не было выражением намерений первоначального архитектора, но произведением, которое во всех своих частях представляло бы достижения различных периодов и каждого из них в его своеобразии»[2]. И дальше: «Историческая ценность (здания) заключается не в формах стиля какого-то наиболее древнего периода, но в наличии и в различимой последовательности признаков возможно большего количества и возможно более длительных периодов. Здание не будет вызывать у нас почтение, если оно именно так выглядит, как его создали некогда, несколько столетий назад — это может быть, чаще всего, также хорошо показано и с помощью новой постройки — но лишь если история внесла свои отметины в него»[3].

[1] Haupt A., Die Herstellung von Kirchen un ihre verschidene Richtungen. Die Denkmalpflege, 1899, s. 8, 9.
[2] Gurlitt C. Über Baukunst. Berlin, (1916), s. 6.
[3] Там же, стр. 16.

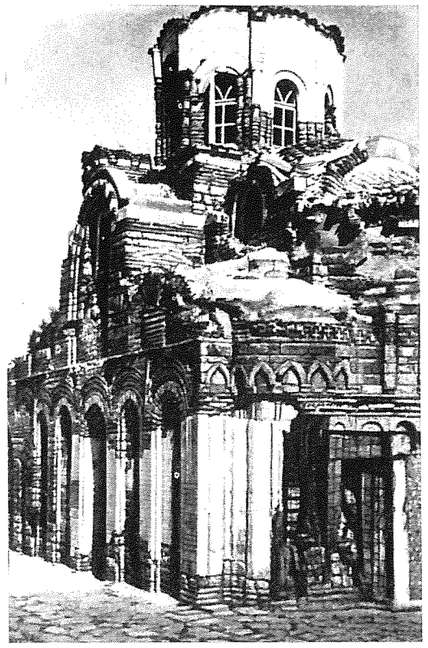


Рис. 44. Церковь Пантократора в Несебре

Вместе с тем Корнелиус Гурлитт присоединяется к ставшему уже всеобщим в тот период мнению, что добавленные части, во избежание фальши, должны так или иначе отличаться от подлинных древних частей сооружения. Этот принцип получил широкое распространение уже в первой половине и середине XX вв. во многих странах, в том числе и в социалистических. Характерными примерами являются: реставрация церкви Пантократора в Несебре (рис. 44) и консервационные работы в Хисаре (рис. 43) в Болгарии и т. п.

Корнелиус Гурлитт провозглашает также, хотя и независимо от Джованнони, принцип наименьшего изменения памятника архитектуры в процессе его реставрации.

Несмотря на различный характер изложения в трудах ученых различных стран, несмотря на то, что к рассмотрению важнейших проблем реставрации они подходили с разных точек зрения, а нередко задавались при этом и разными целями при написании своих книг или статей, по основным методическим вопросам они пришли к началу XX в. к такому единодушию, как это показано выше, что мы имеем уже возможность говорить о сложении к этому времени определенных научных принципов в методике реставрации.

Основные достижения этой научной методики реставрации к концу XIX — началу XX в., суммируя все сказанное раньше, можно охарактеризовать следующим образом.

Виолле ле Дюк ввел в теорию реставрации, как это было показано в первой главе, как одну из дисциплин этой теории научное изучение и исследование реставрируемого здания. Он ввел также в теорию реставрации и тоже как одну из научных дисциплин этой теории историю архитектуры в значительном расширенном виде — своеобразную архитектурную археологию.

Алоиз Ригль ввел в теорию реставрации представление о различных сторонах общественного значения архитектурного памятника. Своим точным анализом, несмотря на недоработанность этого вопроса,

Ригль нанес решающий удар по «художественным» приемам восстановления памятников и фактически положил конец эпохе «художественных» реставраций. Он возвестил начало эпохи научных реставраций. Ригль, вместе с тем, проанализировал и ввел в теорию реставрации понятие о «ценности древности» в архитектурном памятнике, хотя и не сумел полностью отшлифовать это понятие.

Корнелиус Гурлитт доработал представление об исторической ценности архитектурного памятника, что придало верное направление дальнейшему развитию реставрационной практики.

Джованнони ввел в теорию реставрации понятие о пяти основных видах работ, внеся тем самым систему в применение различных научных методов реставрации при практических работах. Он четко выделил как самостоятельный и весьма ценный вид работ на архитектурных памятниках консервацию их и отметил характерные особенности таких работ.

Джованнони поставил четкие границы возможному применению копий древних деталей и элементов в реставрируемом здании, а также границы возможного проведения «стилистической реставрации». Вместе с тем Джованнони в достаточно подробной форме изложил состав работ и основные элементы технической документации, необходимой для обеспечения высокого научного уровня произведенной реставрации, что еще более тщательно развил в своей работе Покрышкин.

Дидрон, Бойто, Джованнони, Гурлитт, Покрышкин ввели в научную методику реставрации принцип выделения вновь вносимых в процессе работ элементов путем специальных клейм или путем изменения цвета, фактуры или характера обработки детали.

Джованнони и Гурлитт ввели в научную методику реставрации принцип наименьшего изменения архитектурного памятника в процессе реставрационных работ, в его общей форме сформулированный еще Дидроном и поддержанный Бюльсом.

Бюльс внес в теорию реставрации имеющее определенное значение представление о разделении всех архитектурных памятников на «живые», т. е. используемые, и «мертвые», т. е. руинированные. Он выдвинул также требование о сохранении на реставрируемом здании «патины времени», что явилось одним из важнейших принципов, обусловливавших методические указания и других ученых.

Здесь нет возможности приводить высказывания и методические указания, изложенные в многочисленных других трудах различных ученых: Германа Мутезиуса, Хагера, Пауля Клемена, Георга Дехио, Дорпфельда и др.

Существенно лишь отметить значительное, если не полное единодушие, проявленное к началу XX в. различными учеными в решении сложнейших, основных вопросов научной теории реставрации, а в особенности по самому главному вопросу — об общей направленности реставрационных работ.

Когда Ригль с полной ясностью показал невозможность руководствоваться при реставрации какими-либо художественными вкусами и неопровержимо доказал, что основа общественной ценности архитектур-

ных памятников лежит в их исторической ценности — общепризнанное в начале XX в. положение, — естественно закончился период «художественных» реставраций. На смену методу компиляции и синтетическому методу, которыми пользовались реставраторы XIX в., должны были прийти новые, действительно научные приемы реставрации.

Два таких новых вида реставрационных работ были подсказаны Джованнони. Это — консервация архитектурных памятников и ремонтно-реставрационные работы на них. Оба эти вида работ приводятся Джованнони без каких-либо критических замечаний как наиболее желательные и всемерно рекомендуемые. Замечательно, что в разделе работ по реконструкции архитектурных памятников Джованнони снова рекомендует прежде всего ремонтно-реставрационные работы, считая их впрочем, обязательными лишь для зданий археологического значения.

Этот вид работ, горячо рекомендуемый, как мы видели, также и русским теоретиком реставрации академиком Покрышкиным, в дальнейшем стал основой нового метода ведения реставрационных работ, который явился главным и общепризнанным методом среди реставраторов всех европейских стран на все последующее время, вплоть до второй мировой войны.

В соответствии с замечаниями Джованнони, как и на основе многих других соображений, этот новый метод реставрации архитектурных памятников может быть назван археологическим или аналитическим методом. На рубеже XIX—XX вв. этот археологический метод реставрации памятников архитектуры только сформировался. Его практическое применение и полное развитие падает преимущественно на 20—40-е годы XX в., вследствие чего его развернутое изложение выходит за рамки данной книги. Создавался он не на пустом месте. Его развитию предшествовали многочисленные усилия нащупать верные пути не только со стороны ученых и исследователей, как это было показано в данной главе, но и со стороны практически работающих реставраторов еще с начала XIX в., как это будет показано дальше.

Глава IV

Формирование археологического метода реставрации

В дополнение к бытовавшему в древности представлению о мемориальной ценности различных древних зданий и сооружений эпоха Возрождения, а вслед за тем и романтизм XVIII—XIX вв. добавили еще и представление о художественной ценности, которую такие древние здания могут иметь для последующих поколений.

Вместе с экономическим развитием общества, вместе с изменением его культуры менялось и отношение к архитектурным памятникам, менялось представление об их художественной ценности.

Сначала увлекались классической древностью — архитектурой древнего Рима, которую, как предмет столь же сильного увлечения, сменила архитектура античной Греции. Затем значительная дань внимания была отдана древнему Египту, наконец, средневековью. И если в эпоху классицизма произведения средневековой архитектуры третировались как варварские, то в период увлечения средневековой готикой начали третироваться как чуждые духу народа и чрезмерно рациональные уже памятники классической древности. Однако и сами памятники средневековья испытали на себе в течение XIX в. смену вкусов развивающегося общества. Сначала превозносилась поздняя готика XV в. Затем строгость архитектурных решений XIII—XIV вв. пленила воображение архитекторов, а архитектура XV в. стала третироваться как упадочная и т. д.

Уже давно, вместе с тем, возникло, хотя и не ясное вначале, представление о других сторонах общественной ценности архитектурных памятников.

Открытие в 1738—1765 гг. Геркуланума и Помпей дало новый и мощный стимул для развития археологии, которая в XIX в. становится очень значительной отраслью гуманитарных наук.

После знаменитого труда Винкельмана «История искусства древности», вышедшего в свет в 1764 г., быстрыми шагами начинает развиваться и искусствоведение, ставшее затем самостоятельной отраслью исторических наук. Архитектурные памятники явились для обеих этих наук и предметом изучения и источником знаний.

Многостороннее общественное значение памятников архитектуры было впервые выражено с достаточной точностью и широтой понимания вопроса в декретах Национального конвента во время французской революции конца XVIII в. В декрете от 24 октября 1793 г. архитектурные памятники названы «памятниками искусств, истории и науки». Здесь, таким образом, учитывалось общественное значение памятников архи-

тектуры во всей его многосторонности: мемориальное, историческое, историко-художественное, археологическое и собственно художественное.

Общекультурное значение развития музейного дела дополнилось в XIX в. его специфическим значением для охраны и реставрации памятников архитектуры. В музеях, которые, вслед за музеем Ленуара, стали посвящаться показу фрагментов архитектуры, например в музее отеля Клюни, а затем и в музее французской архитектуры, открытом по инициативе Виолле ле Дюка в 1879 г., как и в подобных учреждениях других европейских стран, посетители воспринимали экспонированные фрагменты, а следовательно, уже и самые архитектурные монументы не в одном лишь их художественном значении, но и в их историческом (немемориальном), историко-художественном и археологическом значении. Впрочем, этот процесс постепенного внедрения в сознание общества всей многогранности общественной ценности древних зданий происходил постепенно, крайне медленно.

Как только в сознание архитекторов и реставраторов начала проникать мысль о том, что общественная ценность памятников архитектуры не может быть ограничена лишь художественным или мемориальным значением, а в большой степени зависит и от их научного значения, встал вопрос о том, что при работах на архитектурных памятниках важна не только их реставрация, но и исследование как перед началом работ, так и во время их производства. Архитектурный памятник начинает постепенно трактоваться как исторический источник, как научный документ, как надземная археологическая «находка».

Следует отметить, что археологи XIX в. приняли очень большое участие в формировании нового отношения к памятникам архитектуры и много сделали для признания обществом исторического, научного значения древних зданий.

Во Франции, в частности, это стало очевидным уже после 1834 г., когда известным французским археологом Арсиссом де Комоном было организовано Французское археологическое общество. Арсисс де Комон, большой знаток и ценитель французского средневекового искусства, своими статьями и книгами много способствовал привлечению общественного внимания к вопросам охраны архитектурных памятников. Он еще с 1831 г. начал читать курс лекций о монументальных древностях Франции в Кане, которые были затем изданы. Его позднейшие издания еще более способствовали ознакомлению с сокровищами искусства страны [1].

Деятельности французского археологического общества Арсиссом де Комоном с самого начала был придан уклон в сторону глубокого изучения не только собственно археологических остатков, но и сохранившихся архитектурных памятников. Французское археологическое общество на своих регулярно созываемых конгрессах уделяло внимание архитектурным памятникам и их реставрации. Основные доклады этих

[1] Arcisse de Caumont. Historie de l'Architecture religieuse, militaire et civil au Moyen-Age. 1837. Idem. Historie de l'art dans l'Ouest de la France, 6, t. 1831—40 etc.

конгрессов всегда предавались гласности в периодических изданиях французского археологического общества [1].

Такое же внимание со стороны археологов к памятникам архитектуры можно было отметить в XIX в. и в других странах, прежде всего в Англии, Австрии, Германии. Даже в современных странах народной демократии, еще томившихся тогда под чужеземным игом, возникали различные археологические общества, клубы и другие организации, бравшие под свою опеку национальные памятники архитектуры и начинавшие борьбу за научные методы их реставрации, за предохранение их от искажения произволом стилистических реставраций. Так, в Чехии уже в 1852 г. была организована археологическая комиссия при Клубе художников в Праге, которая принимала самое активное участие в обсуждении всех вопросов, связанных с реставрацией выдающихся архитектурных памятников чешского народа, а в Польше археолог Лушчкевич в 1869 г. издал первую Инструкцию по консервации древних зданий и пропагандировал монументальное наследие народного искусства в многочисленных статьях.

Московское археологическое общество, организованное в 1864 г. по инициативе ученых, во главе которых был известный археолог А. С. Уваров, объединившее вокруг себя широкие круги археологов, историков, архитекторов и просто любителей русского искусства, подобно французскому археологическому обществу, уделяло большое внимание вопросам охраны, исследованию и реставрации архитектурных памятников России.

Уже на I археологическом съезде в 1869 г. Московское археологическое общество выдвинуло вопрос о сохранении памятников древности. Вопрос этот был обсужден съездом и признан требующим немедленного решения.

После окончания работы съезда Московское археологическое общество на своем собрании обсудило возможные меры сохранения памятников древности. Памятники были разбиты на четыре группы: архитектуры, письменности, живописи и ваяния. Особенное внимание было уделено мерам по сохранению памятников архитектуры. Россию было намечено разделить на пять археологических округов: Петербургский, Московский, Киевский, Казанский и Одесский, по которым должна была быть проведена регистрация памятников архитектуры, с последующим составлением всероссийского списка. Предполагалось даже внести пункт об ответственности за порчу или изменение архитектурного памятника. Непосредственный надзор за архитектурными памятниками намечалось поручить избираемому в каждом археологическом округе хранителю, кандидатура которого должна была утверждаться Министерством внутренних дел. Ревизовать работу хранителей должно было Археологическое общество.

Этот проект охраны памятников архитектуры России был утвержден на II археологическом съезде в Петербурге в 1871 г. и получил да-

[1] Congrès archéologique de France.

же одобрение соответствующих министерств и ведомств, но, к сожалению, не был проведен в жизнь.

Вместе с тем уже с начала 70-х годов XIX в. Московское археологическое общество постоянно обсуждало на своих заседаниях вопросы о предполагавшихся сломках, перестройках или реставрациях различных древних зданий: дома дьяка Аверкия Кириллова, церкви Грузинской божей матери в Москве, церкви Покрова на Нерли возле Владимира и т. д.

При возникновении подобных вопросов Московское археологическое общество неизменно выделяло из среды своих членов соответствующую комиссию для ознакомления с деталями дела. Из состава таких комиссий постепенно выделилась группа крупных специалистов, которая образовала ядро одного из наиболее значительных учреждений Московского археологического общества — его Комиссии по сохранению древних памятников, которая начала работать с 1870 г.[1] В первый период ее деятельности в нее входили такие крупные специалисты, как И. Е. Забелин, А. А. Мартынов, В. Е. Румянцев, Д. И. Иловайский, К. М. Быковский и др. С 1886 г. Комиссия образовала как бы самостоятельное отделение Московского археологического общества, но постоянно отчитывалась перед ним. Особенно значительной стороной деятельности Комиссии был постоянный надзор за реставрационными работами на памятниках архитектуры, а в особенно сложных случаях и руководство ими.

Уже при самой организации Московского археологического общества его руководитель А. С. Уваров обратил внимание членов общества на необходимость не только охраны древних зданий, но и их защиты от произвольных реставраций. Московское археологическое общество, таким образом, уже с начала своего существования вступило в борьбу с концепцией стилистических реставраций, чем в известной мере, особенно учитывая большой авторитет Общества, и объясняется сравнительно небольшое распространение стилистических реставраций в России. В качестве примера можно напомнить, что уникальное произведение древнерусского зодчества, подлинный шедевр мировой архитектуры — церковь Покрова на Нерли XII в. едва не погибла в 1877 г. от намечавшейся стилистической реставрации, при которой на ней уже начали сбивать наружные декоративные формы и надделывать на ее фасадах новые, никогда не существовавшие там детали. Только быстрое вмешательство Московского археологического общества остановило занесенную над этим шедевром руку.

Интересное свидетельство активной роли археологов того времени в защите архитектурных памятников дает переписка о произвольной переделке Никольской церкви середины XVII в. в Новоспасском монастыре в Москве уже в 10-х годах нашего века[2].

Не менее значительную роль играла в защите архитектурных памятников России Археологическая комиссия Русского археологического общества в тогдашнем Петербурге. Общество было основано в 1846 г.

[1] «Древности». Труды МАО. М., 1886.
[2] «Русское слово», 1910, 174

специальным правительственным указом, изданным в 1865 г. Археологической комиссии было придано значение особого учреждения Министерства императорского двора. Следовательно, она была сделана официальным контролирующим правительственным органом в вопросах археологии и сохранения древних памятников искусства, в том числе и памятников архитектуры[1]. Указом от 11 марта 1889 г. было установлено, что реставрация архитектурных памятников должна производиться только по согласованию с Археологической комиссией, которая в свою очередь должна была согласовывать свои решения с Академией художеств. Таким образом, в России археологи, как ни в одной стране, приобрели узаконенную власть и право контроля в вопросах реставрации древних зданий.

В Археологической комиссии, как это было и в Московском археологическом обществе, постепенно выделилась группа специалистов, которые ведали исключительно вопросами охраны и реставрации архитектурных памятников. Комиссия часто командировала своих специалистов на места, а в особо важных случаях даже назначала своего постоянного представителя для надзора за реставрационными работами. С начала XX в. и Комиссия Московского археологического общества и Археологическая комиссия уже издавали специальные периодические вестники, в которых приводились все данные об исследованиях памятников архитектуры и о реставрационных работах на них[2].

Археологические съезды, ход которых широко освещался в печати, выступления археологов, их научные труды и популярные статьи, повседневная работа учреждений, подобных указанным археологическим комиссиям, — все это не только привлекало внимание самой широкой общественности к вопросам охраны и реставрации памятников архитектуры, но и в значительной мере помогало формированию нового отношения к реставрации древних зданий.

В высказываниях археологов всемерно подчеркивалась историческая ценность древних зданий. Известный русский археолог XIX в. И. Е. Забелин говорил: «Все, что сохранилось от прежней жизни человека — все это могло сохраниться только под видом памятников. Каждый памятник... есть не более, как свидетель, очевидец великого, в бесконечном разнообразии единого дела, именуемого творчеством... Только подробным осмотром и исследованием... памятников относительно быта, будет ли то монастырский памятник, здание, разного рода сооружения... или же памятник слова..., только подробным описанием и расследованием всех этих почтенных остатков старины мы достигнем возможности выяснить себе нашу историю[3].

Далее он уточняет самый метод такого исследования: «В археологическом изучении, — говорит он, — не может быть ничего неважного

[1] Смолин В. Ф. Краткий очерк истории законодательных мер по охране памятников истории в России. М., 1917, стр. 83.
[2] Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества и «Вопросы реставрации».
[3] Ардашев Н. Н. Забелин И. Е. как теоретик археологии. «Древности». Труды МАО, т. 22, М., 1909, стр. 2.

или менее важного, ничего недостойного или менее достойного... Здесь все имеет ценность и свое место, которое в науке не должно оставаться пустым. Всякая мелочь и незначительность составляет здесь нить известного узла, которая одна, не найденная или отвергнутая, может затруднить изучение или расследование самого узла»[1].

В соответствии с такими, получавшими все более широкое распространение, взглядами на рубеже XIX—XX вв. известный своей деятельностью в защиту архитектурных памятников И. П. Машков возбуждает вопрос о пополнении § 1 Устава Московского археологического общества указанием на обязанности Общества постоянно наблюдать за сохранением древних памятников от искажений и уничтожения и «заботиться об их восстановлении, согласно требованиям истории и археологии»[2] (подчеркнуто нами — Е. М.).

Известный профессор архитектуры, член Московского археологического общества Н. В. Султанов, давая заключение по поводу предполагавшейся в конце XIX в. реставрации Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, уточняет вопрос применительно к практическим задачам: «Реставрация должна заключаться, — говорит он, — только в уничтожении новых пристроек, купола и алтаря, хотя и позднее не следует трогать — это не увеличит археологическое значение памятника, которое обусловлено только его древними частями... Вся задача заключается в данном случае в том, чтобы невредимым и неизменным сохранить то, что нам досталось в наследие от нашей старины»[3].

На основе сказанного становится понятным, почему к началу XX в. целью реставрации становится не какое-либо восстановление или восполнение художественного облика здания, но лишь укрепление его, поддержание в устойчивом состоянии на возможно более длительный срок и, наконец, при возможности выявление в здании его скрытых художественных или конструктивных элементов, имеющих историко-художественное, историко-архитектурное или археологическое значение.

В этих новых условиях реставраторы не отвергли методических указаний Виолле ле Дюка на необходимость предшествующего реставрации тщательного изучения истории архитектуры соответствующего периода, стиля и школы, как по возможности и индивидуальной манеры строившего здание, хотя бы и неизвестного, зодчего. Не отвергая и даже, в известной мере, усиливая этот его тезис, реставраторы, вместе с тем, направляют теперь все внимание на обусловленное основным тезисом Виолле ле Дюка тщательное и всестороннее натурное исследование здания. Обусловленные этим научным принципом мероприятия реставраторы начала XX в. превращают из элемента подготовки реставратора к намечаемым на здании работам в основную и, в сущности, окончательную цель таких работ.

Реставрационные работы, таким образом, из средства выявления или даже дополнения первоначального художественного образа архи-

[1] Ардашев Н. Н., Забелин И. Е. как теоретик археологии. «Древности». Труды МАО, т. 22, М., 1909, стр. 2.
[2] «Древности». Труды МАО, т. XV. М., 1894, стр. 61.
[3] Там же.

тектурного памятника, из средства восстановления его во всех присущих ему художественных особенностях были постепенно превращены тогда в средство исследования памятника при одновременном укреплении его устойчивости и прочности.

Архитектор становится теперь археологом. Он исследует здание археологическими методами. Он вскрывает поздние наслоения там, где есть возможность открыть что-либо ценное и, наоборот, без колебаний оставляет такие, даже утилитарного значения, наслоения, где нет оснований предполагать наличие частей, ценных в художественном, историческом или археологическом отношении. Он ни мало не заботится при этом о каком-либо единстве стиля или об общем впечатлении от архитектурного памятника, как это еще два десятилетия назад делали поклонники «художественных» реставраций — «стилисты». Недаром Корнелиус Гурлитт, некоторые высказывания которого мы цитировали в предыдущей главе, замечает, что мы находим истинное единство в здании, сохраняющем наслоения разных стилей. Это единство заключается, — говорит он, в единстве основной побуждающей цели, которая выразилась в различных формах, как одна и та же мелодия может быть выражена в симфоническом звучании различных тональностей.

По окончании исследования здания архитектор совсем, как это сделал бы археолог, закрывает часть произведенных им зондажей, раскрытий или шурфов и оставляет открытой другую их часть, где были выявлены какие-либо интересные архитектурные элементы. При этом часто он допускает даже большее смешение стилей и форм, чем это было до начала реставрационных работ.

Последователи археологического метода стремились по возможности ничего не менять в реставрируемом здании и не касаться тех его частей, которые этого не требовали по мотивам укрепления технической устойчивости или прочности здания и где проведение исследования не было обязательным.

Таковы были, вкратце, основные позиции сторонников нового археологического или, как было бы вернее его назвать, аналитического метода реставрации архитектурных памятников в начале XX в.

Суммируя все сказанное выше, можно выделить следующие основные положения, на использовании которых был основан аналитический метод реставрации:

1. Архитектурный памятник рассматривается не как художественное произведение или мемориальное сооружение, но как научный документ, как исторический источник.

2. Основной целью реставрации становится исследование памятника, «прочтение» его как исторического документа и одновременное проведение ремонтно-консервационных работ.

3. В основу реставрации кладется принцип проведения наименее возможного объема работ.

4. При проведении реставраций выделяются вновь вносимые в здание конструктивные элементы и декоративные детали, чтобы ясно отличать от них древние, подлинные части.

5. Достройки или пристройки к зданию по соображениям его использования выполняются в стиле современном времени реставрации.

Последний, пятый принцип аналитического метода тогда, в начале XX в., только нащупывался. Свое практическое применение он получил после первой мировой войны и в последующем.

Аналитический метод реставрации общественное признание получил в начале XX в., а свое широкое применение и развитие только после первой мировой войны. Однако первые опыты его применения на практике могут быть отмечены еще в первой половине XIX в. В период господства романтических или стилистических реставраций такие опыты не могли, разумеется, получить широкое одобрение и, как правило, подвергались критике со стороны последователей метода компиляции или синтетического метода. Все же, как они ни были единичны, такие редкие в XIX в. примеры предвосхищения приемов аналитического метода реставрации сыграли большую роль в формировании научного подхода к реставрационным работам на памятниках архитектуры. Выдержав значительно большее испытание временем, чем реставрации романтиков или «стилистов», они позволили при разработке теории реставрации в конце XIX — начале XX в. опереться на конкретные, уже проверенные на практике факты. Поэтому нами здесь будут приведены примеры таких ранних реставраций, предвосхищающих приемы аналитического метода реставрации, как и первые значительные реставрации по аналитическому методу, проведенные в начале XX в.

Подобно тому как синтетический метод реставрации естественно развивался из предшествовавшего ему компилятивного метода, аналитический метод вырос на остатках еще доживавшего свои дни в первой половине XIX в. эмпирического метода реставрации [1]. Мы уже упоминали об этом методе выше, в первой главе. Возникнув впервые еще в Древнем Риме, он возродился в эпоху Возрождения, но использовался чрезвычайно редко. После французской революции конца XIX в. эмпирический метод вошел в более или менее широкое употребление, так как открывал большие возможности, доступные и легкие пути для быстрого укрепления или восстановления разрушенных и поврежденных архитектурных памятников.

Сторонники эмпирического метода реставрации уже учитывали художественное значение архитектурных памятников. Однако при восстановлении «первоначальных» художественных особенностей древних зданий они либо производили обычный ремонт, заменяя утраченные детали обезличенными ремонтными формами, как, например, при реставрации церкви Воскресения в Кадашах в Москве (рис. 45), либо использовали адаптированные формы современной им архитектуры, приспосабливая их, по возможности, к общим особенностям древней архитектуры реставрируемого здания, как это было, например, при реставрации в 1813 г. кремлевских башен в Москве, разрушенных или поврежденных во время наполеоновского нашествия. Руководимые общим стремлением восстановить, насколько это было в их силах, первоначальные худо-

[1] Термин введен впервые Полем Леоном. См.: Leon P. La vie des monuments français. Paris, 1951.

жественные особенности реставрируемого здания и применяя при этом современные архитектурные формы, они как бы предвосхищали тезис аналитического метода о необходимости выделения вносимых элементов и деталей, хотя и делали это слишком примитивно.

Иногда, ставя себе задачей сохранение первоначальных архитектурных форм реставрируемого здания, последователи эмпирического метода прибегали к очень сложным и остроумным приемам и инженерно-техническим решениям. Так, при реставрации в первой половине XIX в. собора в городе Труа, во Франции, своды хоров, которые грозили обрушением, были подвешены к новым деревянным стропилам с помощью целой сети железных конструкций так, что каждый камень свода оказался подвешенным в специальном стремени. Позднее, когда развитие инженерной мысли предоставило архитекторам лучшие способы укрепления конструкций, своду этому была придана прочность без его разборки.

В некоторых случаях последователи эмпирического метода, когда реставрационные работы выполнял архитектор очень высокой квалификации, не ограничивались одним лишь ремонтом, но и производили частичное, в меру возможного, раскрытие памятника от позднейших утилитарного характера наслоений. К таким, бесспорно, выдающимся примерам использования эмпирического метода относится реставрация во Франции замка Блуа, произведенная Дюбаном (в 1845 г.). Дюбан искусно освободил в замке Блуа аркады фасада от закладок и произвел осторожный ремонт других частей здания (рис. 46).

Несмотря на положительную оценку некоторых реставраций, эмпирический метод не имел перспектив для своего развития и должен быть сочтен скорее вредным, чем полезным для дела сохранения архитектурных памятников. Не имея общей концепции, общих руководящих принципов, реставратор, последователь эмпирического метода, шел путем нащупывания верных приемов восстановления древнего здания, подходя к каждому случаю индивидуально.

Многочисленные и крупные ошибки были при этом неизбежны. Поскольку теоретических обобщений, попыток сформулировать какие-то общие основы методики реставрации в этих случаях не делалось, это еще больше усугубляло разброд в используемых приемах и реставрационных решениях.

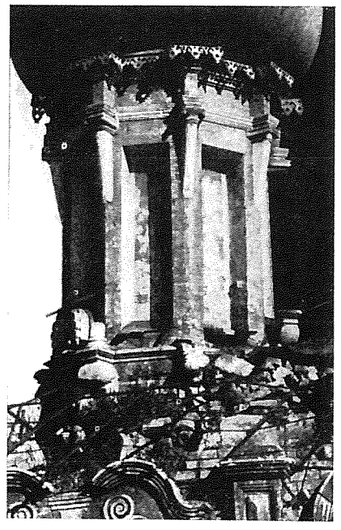


Рис. 45. Церковь Воскресения в Кадашах в Москве. Барабан главы после ремонтно-укрепительных работ XIX в.

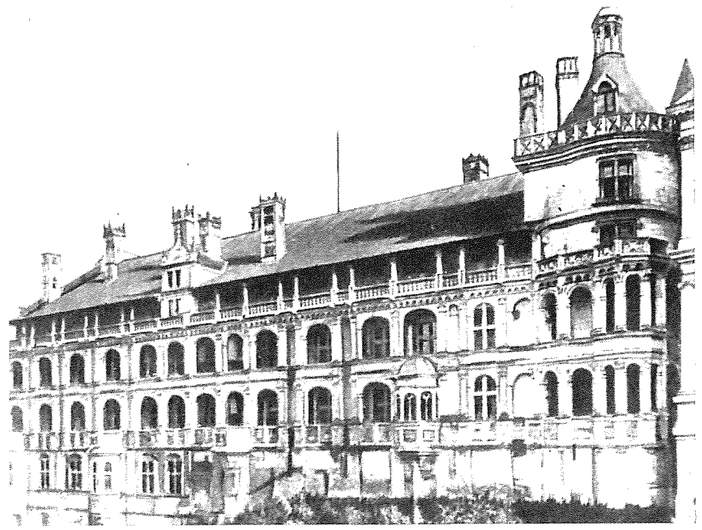


Рис. 46. Замок Блуа. Общий вид после реставрации

Эмпирический метод был характерен не только большим числом серьезных неудач и искажений памятников архитектуры, но и неспособностью его последователей привести в систему свой собственный опыт, выступить с прокламацией каких-либо основ своего метода [1]. Однако зарождавшийся аналитический метод реставрации, противопоставляя себя методу компиляции, как и методу синтетическому, вырос на остатках именно эмпирического метода, почему мы здесь о нем и упоминаем. Не игравший значительной роли в общей картине реставрационных работ XIX в., эмпирический метод все же вписался в историю развития реставрационной методики именно в том своем значении, которое здесь отмечается.

Аналитический, археологический метод реставрации был зачат и

[1] Со своеобразной декларацией основ эмпирического метода реставрации выступил лишь известный искусствовед Д. Рёскин: «Берегите должным образом ваши монументы и вам не понадобится их реставрировать. Несколько листов свинца, уложенных вовремя в кровлю... спасут стены от разрушения. Следите за древним зданием с беспокойной заботливостью, берегите его так хорошо, как только вы можете и любой ценой... Пересчитайте его камни, как вы считали бы бриллианты короны; поставьте стражу возле него, как если бы это были ворота осажденного города; свяжите его железом, где оно поддалось; подоприте деревом, где оно накренилось; не беспокойтесь о неприглядности подпорок: лучше костыль, чем отрезанная нога; делайте это осторожно, с уважением, и постоянно, и еще много поколений родятся и пройдут под его сенью!». См. указ соч., стр. 357.

развился в утробе археологии. Широкий цикл раскопок, предпринятый в Риме, на форумах в период французской оккупации в начале XIX в. (рис. 47—50) послужил толчком для проведения ряда интересных реставрационных работ на архитектурных памятниках древнего города. Многие приемы этих работ и явились провозвестниками развития аналитического метода реставрации. Характерным примером в этом смысле была реставрация Колизея (1817—1838 гг.). Работы здесь свелись в конечном итоге к очистке здания от множества окружающих его пристроек, к раскрытию пролетов его, заложенных с целью укрепления кладки арок (рис. 51), к укреплению контрфорсами лишенных опоры стен, особенно на тех их частях, которые вследствие проломов и разрушений не замыкались в кольцо, образуя своеобразные торцы (рис. 52). В дальнейшем были частично восстановлены отдельные разрушенные части сооружения, преимущественно в верхнем этаже, но на основе бесспорных документальных данных, полученных из самой натуры. Ни о какой целостной реставрации Колизея вопрос даже не стоял. Грандиозное сооружение древних римлян было сохранено в том виде, в каком оно дошло до нашего времени (рис. 53) с устранением всех утилитарных добавлений.

Еще более интересной, как провозвестница развития аналитического метода, явилась реставрация архитектором Валадье арки Тита на Римском форуме в 1821 г.

Когда папа Пий VII пригласил Валадье, уже зарекомендовавшего себя реставрационными работами на форумах Рима, заняться восста-

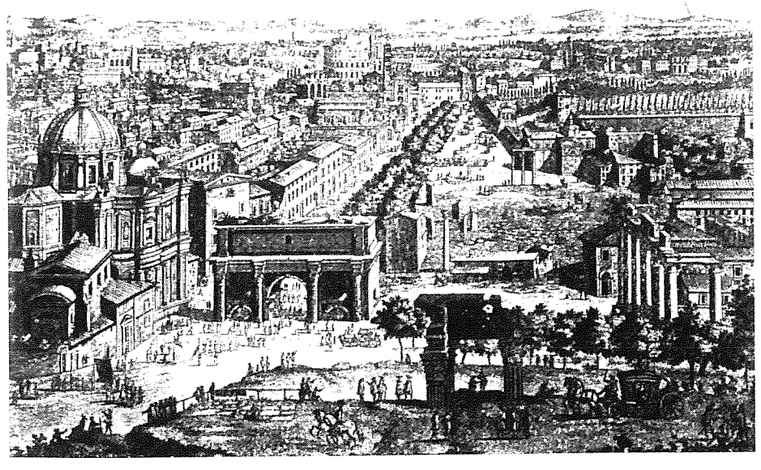


Рис. 47. Общий вид Римского форума в XVII в.





Рис. 48. Арка Септимия Севера на Римском форуме после расчистки

Рис. 49. Пролет арки Септимия Севера после расчистки форума

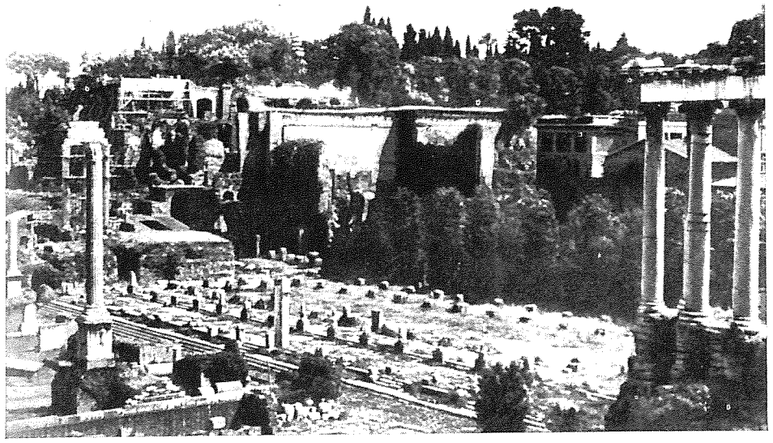


Рис. 50. Общий вид Римского форума после расчистки: колонна Фоки, храм Кастора и Поллукса, базилика Юлия, храм Сатурна

новлением арки Тита, последний столкнулся со значительными трудностями. Это сооружение, как, впрочем, и многие другие памятники архитектуры древнего Рима, в средние века было в полном пренебрежении. Одно время его начали разбирать для использования строительного материала. Затем она оказалась обстроенной оборонительными сооружениями вождей партии гибеллинов, в результате чего над аркой была воздвигнута башня. Позднее арка Тита была включена в пристройки монастыря св. Франсуазы.

Хотя в XVIII в. на арке Тита были проведены кое-какие укрепительные работы, при освобождении ее от застроек арка грозила полным обрушением. В кладке разошлись все швы. Многие камни выпали, в том числе и в самой арке. Отсутствовали детали даже в центральной части сооружения, особенно со стороны форума. В подобных случаях реставраторы-романтики, как уже говорилось выше, обычно прибегали к разборке здания или сооружения и к последующему возведению его вновь «в прежнем виде».

Валадье поставил себе задачей сохранить дошедшие до него части древнего сооружения по возможности неприкосновенными. Он заключил всю сохранившуюся часть сооружения в сеть прочной арматуры. Это позволило, не разбирая арки, произвести перекладку фундаментов, которые нуждались в укреплении.

Чтобы придать сохранившимся фрагментам арки Тита (рис. 54) прочность и устойчивость, Валадье решил восстановить недостающие боко-



Рис. 51. Вид стен Колизея в Риме после реставрации

вые части, что позволило одновременно вернуть сооружению его утраченный силуэт и общую форму. Эти работы Валадье провел подобно археологу, нашедшему в раскопках куски разбитой амфоры и проводившему укрепление, составление найденных остатков и восстановление общей формы, дополняя отсутствующие куски слоем глины, гипса или цемента, без повторения на них узоров и рисунков подлинника. Недостающие части арки были выполнены Валадье не из мрамора, как сохранившиеся подлинные, а из травертина и в них нарочито были опущены детали орнаментации [1] (рис. 55).

Таким образом, Валадье сумел сохранить как подлинный документ истории все древние и дошедшие до нас элементы арки Тита. Он придал им прочность, что обеспечило их сохранность до наших дней. Вместе с тем он укрепил арку, добавив недостающие части по бокам, восстановил общую форму так, что лица, незнакомые с историей архитектуры, обычно даже не замечают границ доделки. Благодаря упрощенным обломам, лишенным своей порезки, и благодаря использованию другого материала Валадье, вместе с тем, достаточно ясно показал, где в здании части подлинные, а где новые.

Реставрация арки Тита в XIX в. много критиковалась сторонниками «художественных» методов реставрации за «грубость» форм в добавленных элементах, за то, что разный цвет и фактура материала в частях древних и в частях добавленных разбивают форму, вносят дробность впечатления и т. п. В начале XX в. эта реставрация была признана образцовой. Отдельные критические замечания касались теперь вопроса, не слишком ли много сделал реставратор в процессе произведенных работ, не следовало ли, например, сохранить некоторые элементы наслоений примыкающего к арке монастыря св. Франсуазы и т. п.

[1] Работы по реставрации начинал Сторн, которым были уже заготовлены базы колонн и капители без детальной орнаментации.

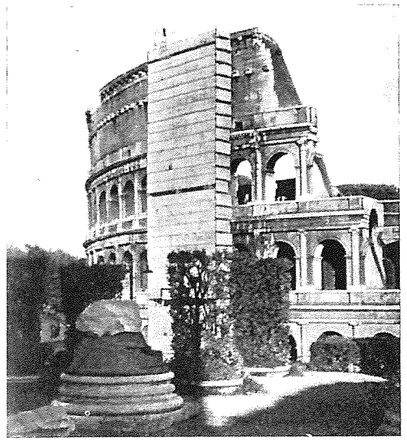


Рис. 52. Общий вид Колизея в Риме после реставрации (на переднем плане колонны храма Венеры и Ромы)

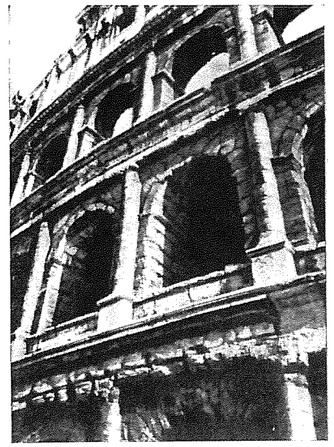


Рис. 53. Фрагмент Колизея в Риме

Примеры, впрочем единичные, реставраций такого рода, предвосхищавших в XIX в. реставрационные приемы аналитического метода, можно было бы указать и в других европейских странах.

Очень интересным примером аналитического, археологического метода работ в России явилась реставрация Золотых ворот в Киеве, проведенная в середине XIX в. Памятник архитектуры XI в., простоявший до 1760 г. и засыпанный в этом году землей, — Золотые ворота были вновь раскрыты археологом К. А. Лохвицким в 1838—1839 гг. При этом выяснилось, что своды ворот и остатки стоявшей на них церкви уже обрушились и после расчистки завалов земли были обнаружены лишь две продольные стены главного проезда, в отдельных местах сохранившиеся до высоты пят сводов.

Когда спустя несколько лет (в 1849 г.) возник вопрос о реставрации Золотых ворот, архитектор А. В. Беретти, как это было ни удивительно в те годы, не соблазнился (несмотря на наличие уже опубликованных тогда рисунков ворот по их состоянию на 1651 г.) возможностью предпринять восстановление «первоначального» художественного облика ворот, как это сделали бы реставраторы-романтики или «стилисты». Поразительным образом предвосхищая все особенности аналитического метода реставрации, Беретти ничего не изменил в облике и состоянии руинированного сооружения и провел лишь цикл консервационных работ, позднее, впрочем, продолженных (в конце XIX в.). В итоге проведенной реставрации в этом сооружении были сохранены все его особенности (рис. 56 и 57).

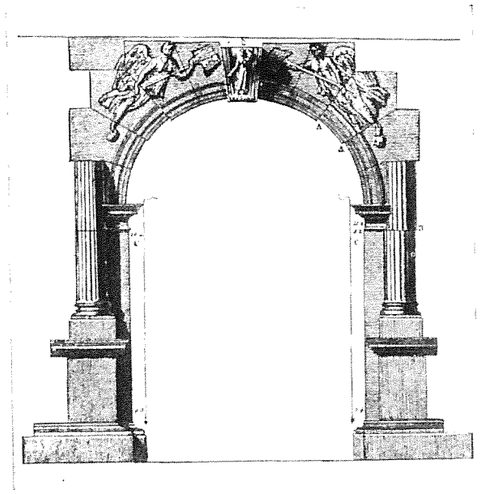


Рис. 54. Фасад арки Тита в Риме до реставрации (обмер Валадье)

В своем стремлении ничего не менять в облике древнего сооружения Беретти сохранял даже все неровности уцелевших частей первоначальной кладки, будь то лицевая, но уже поврежденная поверхность стены или уже осыпавшаяся внутренняя ее часть (рис. 58 и 59).

Общий прием проведенных здесь реставрационных работ заключался в том, что сохранившиеся участки древних стен без какого-либо изменения их структуры или наружной поверхности были взяты в своеобразную оправу из новой кирпичной кладки, которая в виде контрфорсов (с наружной стороны) придавала сохранившимся стенам необходимую устойчивость, а с другой стороны обрамляла древнюю кладку, прикрывая ее от действия атмосферных осадков. Особую признательность к Беретти со стороны всех интересующихся архитектурой и изучающих ее вызывает то, что он при этих работах не пренебрег ни малейшими дошедшими до него остатками стен, проведя консервацию и защиту от атмосферных осадков самых незначительных и тонких фрагментов крайних восточных прясел, особенно пострадавших при их засыпке в XVIII в. и их последующем вскрытии.

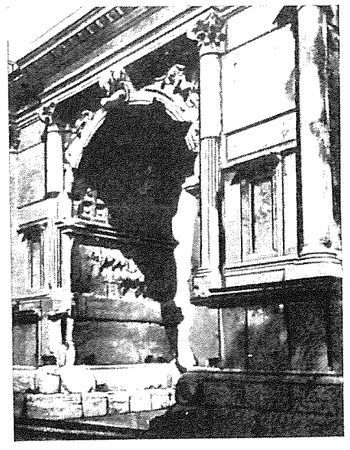


Рис. 55. Общий вид после реставрации

Для полного обеспечения устойчивости воротных стен Беретти скрепил северную и южную стены двумя изящными железными тягами, соединенными в середине кольцом, что вместе с тем композиционно связало разрозненные фрагменты древней постройки, придав им законченность и единство.

Как особенно характерную черту проведенной реставрации, в полном соответствии со сложившимися позднее принципами аналитического метода, следует отметить то, что вся новая кладка в стенах Золотых ворот, использованная для укрепления и ограждения древней кладки, была произведена без каких-либо попыток имитации, из нового материала и с помощью современной техники.

Благодаря успешно проведенной реставрации, не допускавшей ни малейших домыслов, Беретти донес до наших дней все характерные черты сохранившихся элементов древней постройки XI в., как и все технические и художественные особенности кладки и деталей ее в такой мере, что и поныне этот памятник привлекает толпы посетителей, побуждает многих исследователей к его изучению. Всякая «художественная» реставрация киевских Золотых ворот, будь она в свое время проведена, безусловно, уничтожила бы подлинные их остатки, ничего не дала бы для науки и оказалась бы столь же бессмысленной, как и реставрация Десятинной церкви.

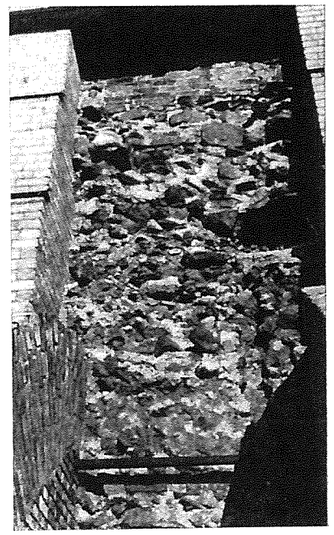


Рис. 56. Золотые ворота в Киеве. Кладка западной стены, укрепленная контрфорсами

Беретти организовал и охранную зону памятника, сохранив холм, на котором стояли ворота, и оградил площадку ворот простой железной решеткой, которая тоже была выполнена им в стиле архитектуры того времени, но с таким вкусом, что это не вносит диссонанса в облик сооружения. Эта решетка ограждает Золотые ворота и сейчас.

Отмеченные здесь примеры были, разумеется, совершенно не характерны для общей картины реставрации архитектурных памятников в первой половине и середине XIX в. и лишь предвосхищали метод конца XIX и начала XX в.

Все же в двух странах, где археологи приобрели особенно большое влияние в реставрационной практике — в Италии и России, очень многие работы уже во второй половине XIX в. производились не произвольно, а с учетом археологических требований.

В Италии в этом отношении особенно интересны работы по реставрации частично уцелевших зданий в Помпеях. Так, широко известный помпеянский дом Альбуция Цельса («Серебряной свадьбы»), открытый, правда, уже в начале 90-х годов XIX в. и тогда же реставрирован-

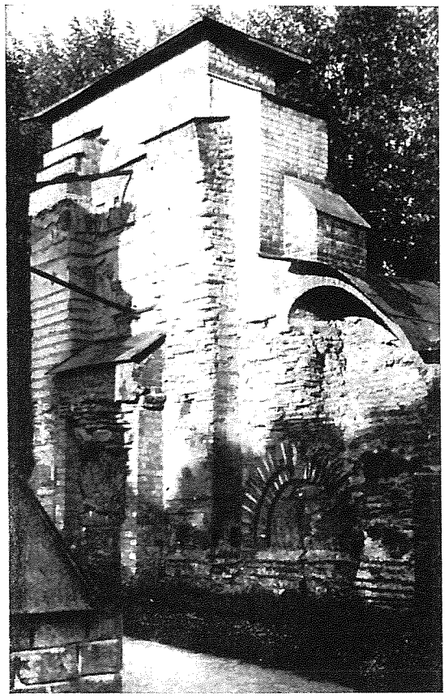


Рис. 57. Золотые ворота в Киеве. Восточная стена после реставрации

ный, был восстановлен с использованием значительного количества добавлений так, что проведенную реставрацию можно в известной мере считать целостной, т. е. проведенной по синтетическому методу (рис. 60 и 61). Однако общая сдержанность, а главное, строгая обоснованность археологическим материалом всех проведенных здесь добавлений приближают эту реставрацию к работам уже аналитического метода. Другой известный помпеянский дом — дом Золотых амуров, реставрированный Джованни Фиорелли в 60-х годах XIX в., значительно больше отражает особенности синтетического метода, хотя и здесь сдерживающее влияние археологии сказалось на реставрационных работах очень сильно.

Вместе с тем в реставрационных работах в здании Стабианских терм в Помпеях, проведенных уже позднее, мы видим все характерные особенности развитого аналитического метода. Очень интересна в этом отношении юго-западная часть терм, где сохранившиеся стены одного из помещений только расчищены, отчасти укреплены, а над уцелевшей фреской устроено ограждение с отводом атмосферных осадков (рис. 62). Вместе с тем и северо-восточный портик, целиком восстановленный из руин в процессе реставрации, не получил каких-либо имитированных добавлений, характерных для синтетического метода. В восстановленных колоннах каждый отчетливо видит подлинные древние их фрагменты, лишь связанные для цельности общего впечатления вставками из другого материала, легко отличимыми и по цвету и по отсутствию на них соответствующей порезки (рис. 63).

Интересна в этом отношении также реставрация собора в городе Бари, также относящаяся уже к переходному периоду. Фасад собора, являющийся продуктом архитектуры раннего средневековья (XII—XIII вв.), получил, однако, ряд последующих наслоений разных столетий, кончая развитым барокко. В процессе проведенных реставрационных

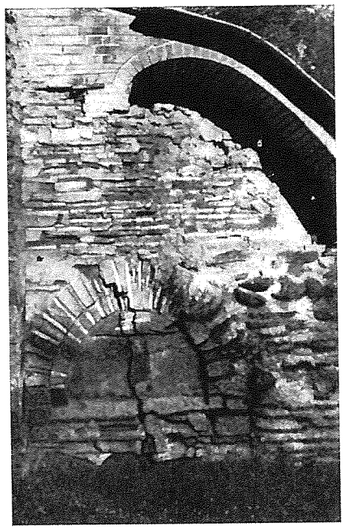


Рис. 58. Фрагмент восточной стены после реставрации

работ все эти наслоения были сохранены в полном противоречии с принципами синтетического метода, как их понимал, скажем, Виолле ле Дюк, поскольку не было единства стиля, но в полном согласии с принципами аналитического метода. Вместе с тем отдельные элементы фасада, имеющие значительную художественную и познавательную ценность, были при этих работах раскрыты и выявлены, иногда полностью, как круглая роза в щипце, а иногда частично, как центральное полуциркульное окно во втором ярусе фасада.

Из русских реставраций, занимавших промежуточное положение между реставрациями стилистическими и реставрациями археологическими, можно отметить прежде всего проведенное архитектором И. В. Султановым в 90-х годах восстановление дворца царевича Дмитрия в городе Угличе. Этот замечательный памятник русской архитектуры XV в., получивший свое современное наименование после смерти в его саду в XVI в. сына Ивана Грозного, был тщательно обследован реставратором. Об этом обследовании им был сделан отчет в заседании Археологической комиссии, из чего достаточно ясно, что работы велись с учетом также и археологических требований. Реставратором был при этом даже выдвинут лозунг: «Сохранить в процессе работ то, что есть для будущих исследовательских работ!» Все же, под-

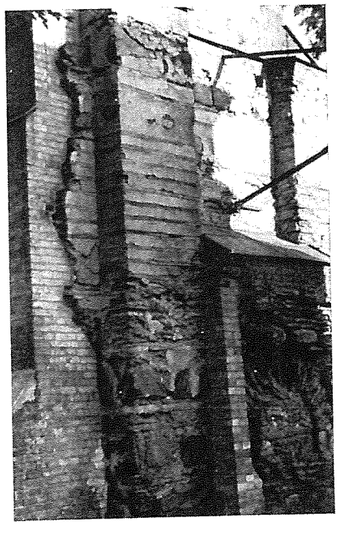


Рис. 59. Пилон восточной стены Золотых ворот в Киеве после реставрации

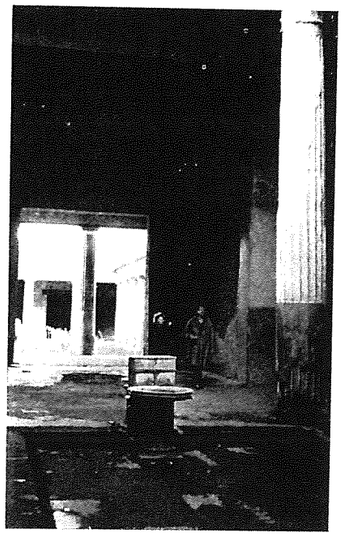


Рис. 60. Атрий, таблинум и перистиль дома Альбуция Цельса в Помпеях после реставрации



Рис. 61. Родосский портик перистиля после реставрации

давшись соблазну целостной реставрации, Султанов восстановил парадное крыльцо двора, хотя никаких данных для этого у него не было. При этом в качестве аналогий им, естественно, были взяты не какие-либо постройки XV в., о деталях которых мы знаем чрезвычайно мало, тогда же знали еще меньше, но сохранившиеся жилые дома XVII в., что даже в ту эпоху не могло быть оправдано. Излишние добавления в украшениях кровли, сухой и формальный подход к восстановлению узоров стен, которые были Султановым выполнены из несоответствующего кирпича, еще более приближают эту реставрацию, несмотря на благие намерения ее автора, к типичным стилистическим реставрациям.

Значительно более близкой к требованиям аналитического метода оказалась реставрация Успенского собора в городе Владимире, одного из шедевров древнерусской архитектуры XII в. Эта реставрация была проведена в 80—90-х годах прошлого века (1888—1891 гг.) под руководством Московского археологического общества, которое выделило для этих работ своих членов: архитектора Н. В. Никитина и археолога И. Е. Забелина и посвятило обсуждению вопросов, связанных с этой реставрацией, девять заседаний, не считая многочисленных совещаний его Комиссии по сохранению древних памятников. В тот же период, но несколько раньше, реставрировалась церковь Покрова на Нерли.

Успенский собор в городе Владимире представлял собой во второй половине XIX в. большое кубического вида здание, перекрытое громоздкой четырехскатной крышей, перерезавшей окна барабанов



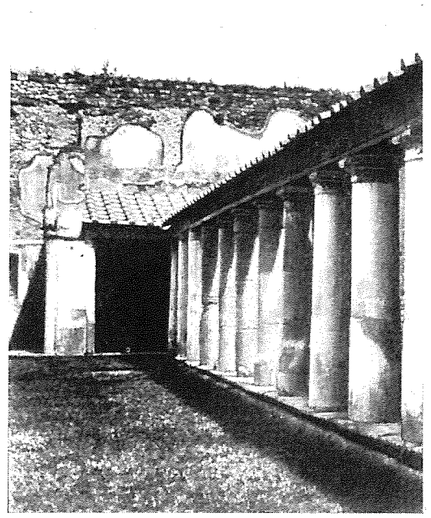


Рис. 62. Стабианские термы в Помпеях, укрепление фресок

Рис. 63. Стабианские термы в Помпеях

глав (рис. 64, 65). Стены были подперты по углам контрфорсами и украшены выступающими колонками, аркатурным поясом на середине высоты стен и архивольтами ложных арок, обрамляющих поля, на которых помещались окна. При входе было крытое крыльцо XVII в.

Здание собора удалось укрепить так, что появилась возможность устранить подпиравшие его углы контрфорсы. Одновременно было исследовано подкровельное пространство, которое дало неожиданные результаты. Выяснилось, что барабаны глав имеют под кровлей архитектурное убранство, детали которого продолжали элементы, видимые снаружи здания. Барабаны эти опирались на постаменты. Вместе с тем кровля, как оказалось, опиралась внизу на наружную стену здания, выровненную накладкой из позднего кирпича.

Проведенные зондажи и раскрытия от слоев поздней штукатурки верхней части стен показали, что «ложные» арки фасада являлись фактически завершением его первоначальных стен, образуя ряды закомар (рис. 66). Вся эта основная кладка сооружения была выполнена из белого камня. Промежутки же между закомарами и верхи стен были выложены уже из кирпича в более позднее время с целью возведения четырехскатной крыши. Выяснилось также, что центральная часть храма, выстроенная Андреем Боголюбским в 1158 г., т. е. трехнефный четырехстолпный собор, был выше сводов остальной части здания,

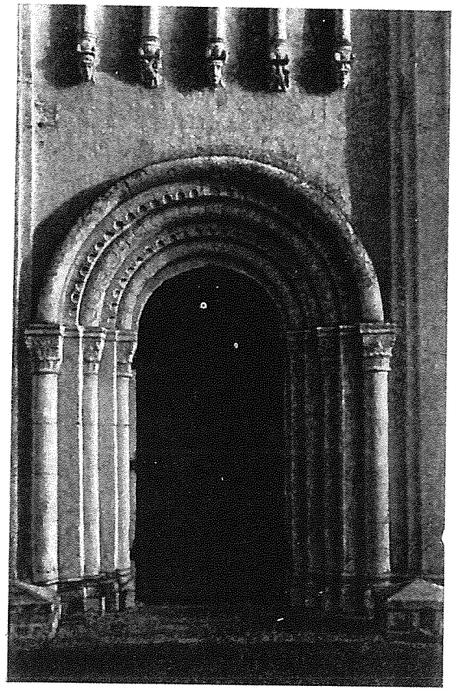


Рис. 64. Успенский собор во Владимире. Портал после реставрации XIX в.

т. е. Всеволодовой пристройки 1185 г., образуя под четырехскатной крышей второй ряд закомар, который, естественно, не был до реставрации виден.

Все эти открытия имели очень большое значение не только для реставрации данного архитектурного памятника, но и для истории русской архитектуры вообще, так как совершенно по-новому освещали особенности Владимиро-Суздальского зодчества.

Таким образом, в процессе этой реставрации, проводившейся, вместе с тем, при огромной общественной поддержке жителей города Владимира (из среды которых выделились талантливые реставраторы: архитектор Корицкий и инженер Карабутов, много способствовавшие успеху реставрации) работы впервые в практике русской реставрации получили характер научно-исследовательских. Реставрация Успенского собора в городе Владимире заложила основы русской реставрационной школы, в дальнейшем всецело воспринявшей аналитический метод проведения работ и отличавшейся всесторонним предварительным исследованием здания, предназначенного к реставрации. Выполненный инженером Карабутовым альбом чертежей собора до его реставрации явился на русской почве первым достаточно капитальным опытом составления чертежей предварительной фиксации реставрируемого здания [1].

В процессе реставрации Успенского собора его поздняя четырехскатная крыша была удалена, на основе найденных фрагментов был восстановлен древний цоколь (рис. 67), как и другие декоративные детали (рис. 68), древние шлемовидные каменные главы, покрытые прямо по кладке свинцом, что было доказано найденными его остатками,

[1] Карабутов Н. Чертежи по реставрации Успенского собора в губернском городе Владимире в 1888—1891 гг.



Рис. 65. Успенский собор во Владимире. Общий вид до реставрации

заменили поздние, луковичные, относившиеся в XVII в. Были сужены до первоначальных размеров растесанные окна. Здание приняло в основном тот вид, который оно имеет в настоящее время и с которым оно и вошло во все курсы истории русской архитектуры.

В процессе производства этих реставрационных работ возник очень важный вопрос. По наблюдениям Н. В. Никитина и академика А. М. Павлинова, закомары фасадов собора имели первоначально в их центрах подвышения. Нижняя часть промежутков между закомарами была заложена так, что каждая из закомар образовывала небольшой фронтон и вся линия завершения стены получала не волнистый, а зубчатый характер (рис. 69). Эти повышения и заполнения промежутков между закомарами были выполнены по наблюдениям Никитина и



Рис. 66. Закомары в процессе реставрации

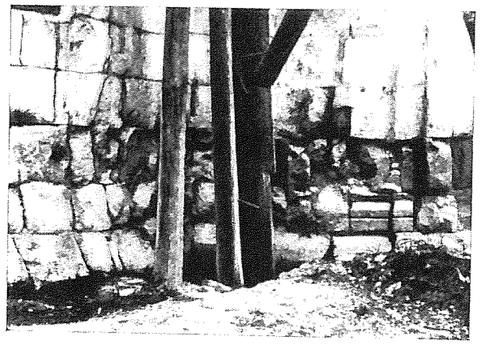


Рис. 67. Цоколь в процессе реставрации

Павлинова, из белого камня, т. е. относились к первоначальному периоду постройки, а образованные ими фронтоны имели карниз в форме гуська [1]. Покрытие храма было не посводным, а устроено по деревянным стропилам (кроме глав), что подтверждается и летописными текстами о пожаре первоначальной части храма в 1185 г., где упоминается, что собор загорелся сверху [2].

Эти белокаменные фронтоны много раз чинились, в частности большие вычинки были произведены на них в 50-х годах XVI в., когда все такие накладки и закладки из белого камня были заменены кирпичом. Еще позднее была произведена общая надкладка стен тоже кирпичом.



Рис. 68. Реставрированные колонки аркатуры Успенского собора во Владимире

Позиция, занятая Н. В. Никитиным и А. М. Павлиновым, предлагавшими устранить лишь общую позднейшую накладку стен, но сохранить все кирпичные надкладки и закладки, вызванные ремонтами первоначальных белокаменных фронтонов, была оспорена другими членами комиссии по руководству реставрационными работами, в том числе и И. Е. Забелиным. Последний считал наличие в отдельных фронтонах белокаменных надкладок и закладок случайным и, не отрицая наличия над закомарами кирпичных треугольных фронтонов, считал их позднейшими искажениями памятника. Он предлагал восстановить в Успенском соборе позакомарное покрытие его стен и сводов.

Существенным доводом в рассуж-

[1] Грутовский В. Е. Краткий отчет о реставрации владимирского Успенского собора в 1891 г. «Древности». Труды МАО, т. XVII, М., 900.

[2] ПСРЛ, т. 9. Никоновская летопись, стр. 11.

дениях И. Е. Забелина была ссылка на наличие позакомарного покрытия на киевских церквах домонгольского периода, как и на всех памятниках византийской архитектуры. Последний довод в ту пору считался особенно убедительным, так как архитектура Византии была тогда основой романтических увлечений русских архитекторов, как готика на Западе. Вместе с тем И. Е. Забелин отмечал, что московский Успенский собор, построенный, как известно, по образцу владимирского, тоже имеет позакомарное покрытие. В ответ на это академик А. М. Павлинов указывал, что московский Успенский собор первоначально был покрыт как раз по фронтонам, а не по закомарам.[1]

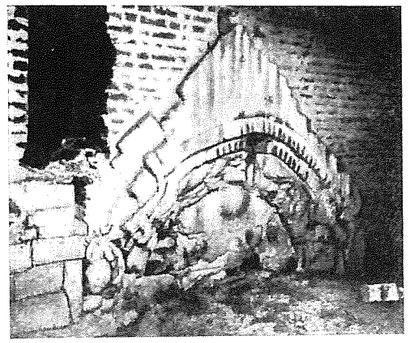


Рис. 69. Успенский собор во Владимире. Следы треугольных фронтонов, открытые в зондажах

[1] Павлинов А. М. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 63 и след.

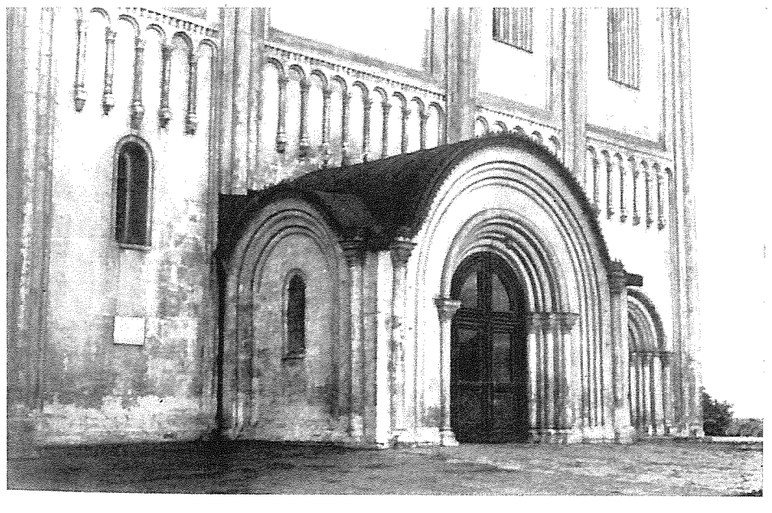


Рис. 70. Восстановленный притвор Успенского собора во Владимире

Принятое решение было направлено к целостной реставрации Успенского собора. Оно оказало определенное влияние на всю концепцию исторического развития владимирского и московского культового зодчества, которая поддерживается и в настоящее время. Оно, как и некоторые другие особенности проведенной реставрации, например удаление подлинного крыльца XVII в. на западном фасаде собора, уступившего свое место подделке под стиль XII в. (рис. 70), определило промежуточное положение этой реставрации между реставрациями синтетического и аналитического метода.

Очень значительным этапом на пути развития аналитического метода реставрации в России была реставрация стен и башен крепости в городе Коломне.

Вопрос о крепости поднимался еще в первой половине XIX в., когда правительство запретило сломку стен и башен, намечавшуюся местными властями. Вследствие этого в 1831 г. была произведена частичная вычинка крепости, в частности ее главных Пятницких ворот с башней.

В 1873 г. вопрос о намеченной снова жителями города Коломны сломке их крепости поднимается на страницах «Древностей», постоянного печатного органа Московского археологического общества. Переписка по этому вопросу тянулась довольно долго. Разборка крепости была и на этот раз запрещена и в сентябре 1891 г. Управление московского генерал-губернатора обратилось в Московское археологическое общество с предложением избрать одного из своих членов для руководства реставрационными работами и надзора за ними. Как мы видим, авторитет Московского археологического общества был к этому времени так велик, что, несмотря на отсутствие специальных законов или постановлений, игнорировать это общество при проведении значительных реставрационных работ уже не решались. Комиссией по сохранению древних памятников Московского археологического общества был выделен для руководства этими работами его член-корреспондент А. М. Павлинов.

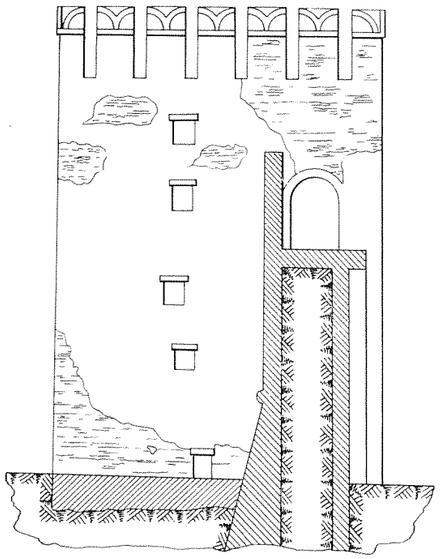


Рис. 71. Квадратная башня крепости в Коломне (проект реставрации А. М. Павлинова)

К началу реставрации крепости в 1892 г. из ее четырнадцати башен уцелело

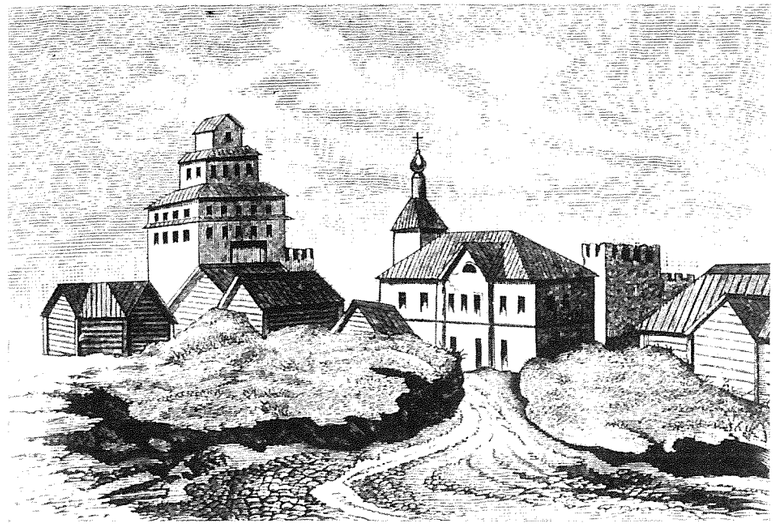


Рис. 72. Пятницкие ворота крепости в Коломне до реставрации

только семь. На всей набережной стены отсутствовали полностью, остальные были сильно разрушены и во многих местах подпирались бревнами. Стоявшая перед реставратором задача оказалась, таким образом, довольно сложной.

В реставрации коломенской крепости тоже проявились характерные черты периода перехода от синтетического к аналитическому методу. А. М. Павлинов, характеризуя свою основную задачу, говорил, что в коломенской крепости требовалось не только предохранить стены и башни от падения, но и привести их «согласно археологическим данным, в первоначальный художественный вид» [1].

Эта формулировка задач реставратора далеко, разумеется, ушла вперед по сравнению с аналогичной формулировкой Виолле ле Дюка, которую мы приводили ранее. Прежде всего здесь стоит на первом месте именно укрепление стен и башен, предохранение их от падения. Самым же главным являлось указание Павлинова, что, если все же крепость и приводится в свой «первоначальный, художественный вид», то во всяком случае это делается «согласно археологическим данным», а не согласно одним лишь требованиям стиля, как это делали наиболее последовательные сторонники синтетического метода. Вместе с тем он подчеркивает, что памятник архитектуры важен для нас также и как

[1] Павлинов А. М. Реставрация древней крепости в г. Коломне. «Древности». Труды МАО, т. 19. М., 1901, стр. 165—166.

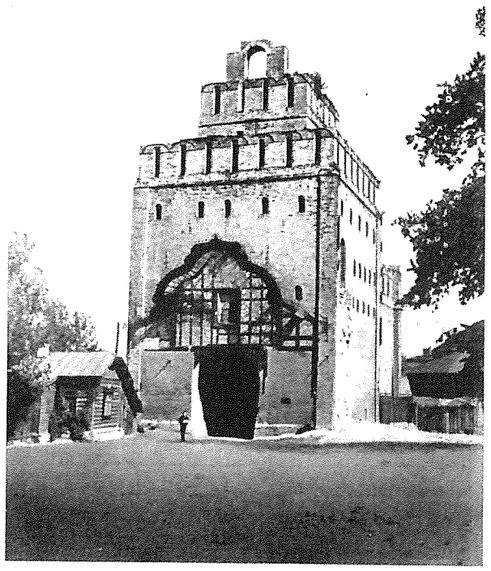


Рис. 73. Пятницкие ворота крепости в Коломне после реставрации (с запада)

источник исторических сведений. Это, разумеется, обусловливало особенно бережное отношение реставратора к сохранившимся особенностям древнего сооружения, что и было проявлено Павлиновым на практике.

Прежде чем начать реставрационные работы, А. М. Павлинов произвел тщательное обследование и промеры крепостных стен и башен. При этом ему удалось выявить многие неточности уже сложившегося представления о первоначальных особенностях крепостных сооружений Коломны. Так, малые башни коломенской крепости все были в большей или меньшей степени разрушены со стороны центра города. В уже сделанных до привлечения к реставрации Павлинова проектных предложениях намечалось восстановить заднюю стену башен так, что проход по стене оставался открытым. А. М. Павлиновым были внимательно изучены места разрушений и сохранившаяся кладка, в итоге чего ему удалось доказать, что проход по стене входил в башню, а не проходил мимо нее и что, следовательно, заднюю стену башен нужно было восстанавливать позади, а не впереди этого прохода (рис. 71).

Подобным же образом, исследуя особенности кладки главных Пятницких ворот с их башней, Павлинов нашел следы древнего белокаменного цоколя и самые камни его, уложенные во вторичном использовании в рядовую кладку вычинок, выявил искажения в зубцах башни, которые позднейшей закладкой были обращены в окна и т. д. Это позволило ему восстановить в башне Пятницких ворот многие ее первоначальные особенности (рис. 72—74).

Достойна внимания исключительная сдержанность А. М. Павлинова в разработке реставрационных решений и в осуществлении их в натуре.

Подготовленный до привлечения Павлинова к работам проект реставрации Маринкиной угловой башни предусматривал восстановление на ее верхней надстройке, имеющей меньший диаметр, машикулей и зубцов, подобных венчающим основную башню. Для такого решения составитель проекта использовал аналогию — изображение уже разрушенной Москворецкой башни коломенского кремля на одной из икон. Внимательно проведенным анализом Павлинов доказал, что, во-первых, аналогия была проведена неудачно, так как Москворецкая башня была шире и имела более толстые стены, а, во-вторых, внутренняя надстроенная часть не нуждалась в машикулях, а также не могла, вследствие небольшой толщины стены, нести на себе настоящие боевые зубцы с их обходом. В результате он отказался от этого, хотя и очень эффектного реставрационного решения и, не мудрствуя лукаво, просто перекрыл сохранившуюся надстройку на башне конической крышей (рис. 75 и 76).

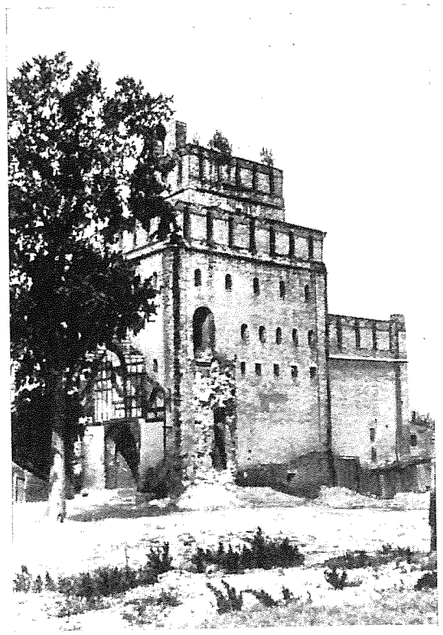


Рис. 74. Пятницкие ворота после реставрации (с юга)

Существенно отметить еще две особенности реставрационных работ, проведенных А. М. Павлиновым в коломенской крепости. Во-первых, он сохранил на Пятницких воротах, не исправляя, все вычинки 1835 г., что было совершенно правильно с точки зрения нового метода работы. Аналитический метод подразумевал, что всякие работы на архитектурном памятнике должны проводиться только тогда, когда здание требует этого по соображениям технической безопасности, устойчивости, и только там, где действительно разрушаются его детали или кладка.

Во-вторых, полностью разрушенные элементы коломенской крепости А. М. Павлинов восстанавливал только там, где это было необходимо по соображениям устойчивости сохранившихся частей (рис. 77). Им не была восстановлена ни одна из полностью разрушенных башен, и даже стены он восстановил не на всех участках (рис. 78).



Рис. 75. Маринкина башня крепости в Коломне после реставрации

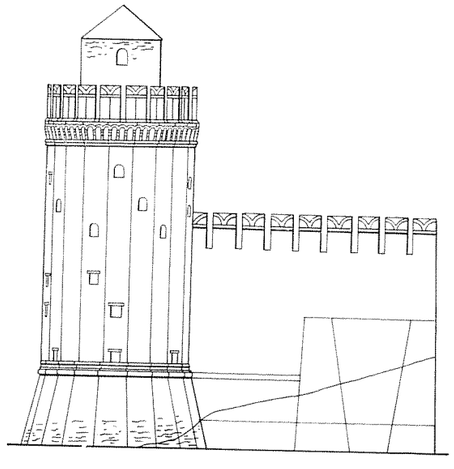


Рис. 76. Маринкина башня (проект реставрации А. М. Павлинова)

Реставрация коломенской крепости была во многих отношениях образцовой и явилась существенным этапом на пути развития в России аналитического метода реставрации. Иногда высказывались упреки Павлинову в том, что он производил вычинки рядовой кладки не из большемерного кирпича, из которого сложены стены и башни крепости. С точки зрения чисто технической это, бесспорно, вносило значительные трудности в процесс производства работ, так как осложняло перевязку вычинок с древней кладкой. Вместе с тем эта особенность его метода в какой-то мере, хотя и не вполне логично, отвечала одному из основных принципов аналитического метода — о необходимости выделять особенностями материала реставрационные части от подлинных древних.

Из работ известного русского реставратора того времени В. В. Суслова, в которых уже проявились черты переходного периода, можно отметить реставрацию им небольшой часовни Федоровского монастыря города Переславля-Залесского, расположенной у въезда в город (XVI — XVII вв.). Этот, бесспорно, очень интересный памятник древнерусской архитектуры (рис. 79) Суслов реставрировал с большим размахом. Так, кирпичный шатер сооружения, пришедший в ветхость, он попросту разобрал и сложил вновь, прибегнув здесь к методам еще эпохи романтизма. Однако нижняя часть сооружения была реставрирована с большой осторожностью, так что и сейчас мы можем с достаточной ясностью различить в столбах часовни элементы ее древней кладки и ее первоначального декора. Возле памятника Суслов предполагал соорудить решетку, организовав, таким образом, его охранную зону. Эта решетка проектировалась им стилизованной под XVII в., т. е. здесь он опять стал на позиции последователя синтетического метода.

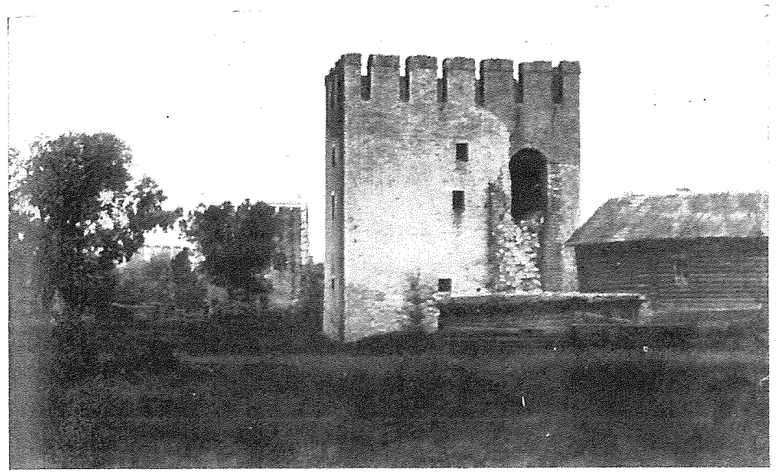


Рис. 77. Квадратная башня крепости в Коломне после реставрации

Бесспорно, к переходному периоду должна быть отнесена и нашумевшая ре-



Рис. 78. Грановитая башня после реставрации



Рис. 79. Часовня Федоровского монастыря у Переяславля-Залесского. Общий вид после реставрации В. В. Суслова

ставрация П. П. Покрышкиным знаменитой церкви Спаса на Нередице XII в. близ Новгорода, в которой он, однако, как провозвестник нового метода, сохранил без колебаний луковичную главу своеобразной формы, относящуюся не ранее чем к концу XVI в. Вокруг этой реставрации, проведенной в самом начале XX в. (1902—1908 гг.), развернулась широкая дискуссия специалистов и общественности, открывшая дорогу победоносному развитию в дальнейшем аналитического метода реставрации на русской почве.

Здесь, разумеется, невозможно рассматривать все, даже крупные реставрационные работы переходного периода в России: Белой палаты в Ростовском кремле (1889 г.), Правильной и Книгохранительной палат Государева печатного двора в Москве (1879 г.), Сухаревской башни в Москве, как и колокольни Данилова московского монастыря, где впервые использовались в России для укрепления древнего архитектурного памятника железобетонные конструкции, и т. д.

О том, с каким трудом не только в России, но и в других европейских странах, несмотря на отдельные удачные опыты и уже многочисленные теоретические разработки и высказывания, пробивал себе дорогу новый аналитический метод реставрации, свидетельствует разгоревшаяся в 1905 г. на Первом международном археологическом съезде дискуссия по вопросу о реставрации Парфенона, которой уделили свои страницы многие журналы того времени. Группа делегатов съезда, еще стоявших на старых позициях, выдвинула предложение о полной «художественной» реставрации первоначального облика Парфенона. Потребовались многочисленные выступления в печати крупнейших археологов того времени и отдельных ученых — историков архитектуры и искусства, чтобы воспротивиться такому предложению, за что мы им сейчас все бесконечно благодарны.

Одной из самых крупных работ первых десятилетий XX в., возвестивших торжество нового аналитического метода реставрации памятников архитектуры, полностью проведенных в соответствии со всеми его основными принципами, явилась реставрация в России выдающегося архитектурного памятника конца XI — начала XII в. — церкви Спаса на Берестове в городе Киеве, осуществленная академиком П. П. Покрышкиным.

От первоначального здания здесь сохранилась только западная часть — нартекс, с началом стен собственно церкви. В XIV—XV вв. к зданию были пристроены новые части. В 1643 г. Петр Могила обратил сохранившийся фрагмент в церковь, добавив с востока апсиду. В начале XIX в. с запада была пристроена колокольня и проведены некоторые другие изменения, в том числе было устроено пять новых глав.

Уже в первом своем выступлении по вопросу о возможной реставрации церкви Спаса на Берестове на заседании Археологической комиссии 30 сентября 1919 г. академик Покрышкин поставил вопрос о необходимости произвести возможно полное научное исследование церкви до начала каких-либо ремонтных работ. Вся остальная деятельность реставратора ясно показывает, что основной целью, которую он здесь ставил перед собой, было именно изучение и исследование церкви, как конкретного исторического источника, чему должно было сопутствовать проведение неотложных ремонтно-реставрационных работ. Это особенно замечательно потому, что речь шла не о мертвом, руинированном памятнике архитектуры, как, например, киевских Золотых воротах, но о памятнике «живом», эксплуатируемом, так как церковь Спаса была действующей церковью.

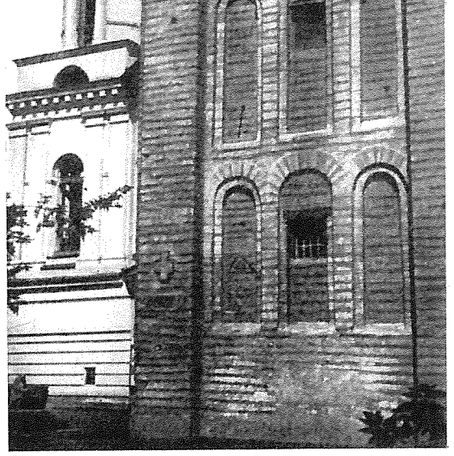


Рис. 80. Церковь Спаса на Берестове в Киеве. Вид с юга после реставрации

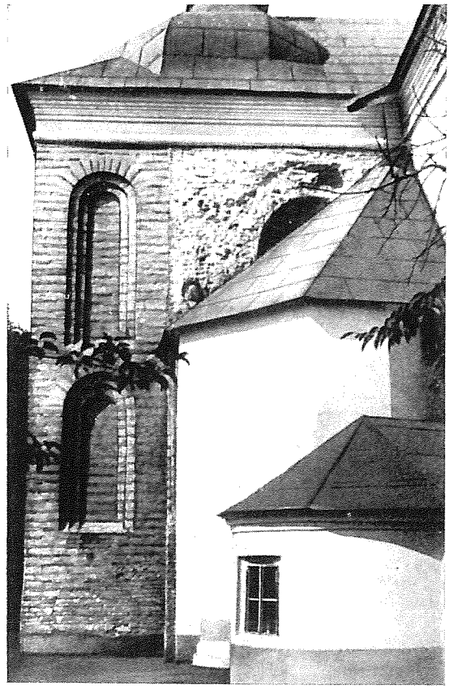


Рис. 81. Церковь Спаса на Берестове в Киеве. Восточная стена после реставрации

В соответствии с основными принципами аналитического метода реставрации П. П. Покрышкин составил и проектно-реставрационные предложения. Он предложил освободить древнейшую часть (только древнейшую часть) от штукатурки, так как по его исследованиям церковь первоначально не была оштукатурена. Он предложил сделать это «ради научного исследования и **ради красоты**» (подчеркнуто нами — Е. М.), несмотря на наличие в древних стенах трещин. Вот характерная концепция поборника аналитического метода реставрации!

Осуществляя эти проектные соображения, П. П. Покрышкин полностью освободил от штукатурки всю древнюю часть постройки, т. е. ее центральную часть (рис. 80), нимало не смущаясь тем, что притвор и колокольня 1819 г. с запада и апсида 1648 г. с востока (рис. 81) остались оштукатуренными. При этом в общем облике здания сочетаются: ампирная колокольня с типичными для того периода формами, шпилем и крестом; главы, хотя и сделанные в начале XIX в., но, очевидно, по образцу ранее существовавших — XVII в.; кресты на них — XVIII в. и, наконец, характерная кладка (рис. 82 и 83), оконные проемы и украшения стен — домонгольского периода в центральной части постройки.

В этой центральной части П. П. Покрышкин всячески избегал каких-либо добавлений, за исключением тех, которые требовались по соображениям сохранности здания. Так, хотя вверху северной стены им был обнаружен напоминающий меандр узорчатый фриз, он не сделал никаких попыток унифицировать характер декоративной отделки на других стенах здания, где такого фриза не было обнаружено. Покрышкин не сделал также попыток унифицировать характер оконных проемов, различных в разных частях здания (что зависело от особенностей планировки интерьера, теперь уже утерянных), как и декоративных ниш на наружных стенах. Словом, он не делал никаких попыток, столь частых, к сожалению, у последователей синтетического метода реставрации, к исправлению «недостатков» древних частей сооружения. Вспомним, например, как «исправлял» Виолле ле Дюк подлинные пинакли XV в. на контрфорсах собора Парижской богоматери, заменяя их собственными, придуманными им по образцу аналогичных форм XIV в. и т. д.



Рис. 82. Кладка со скрытыми рядами в церкви Спаса на Берестове



Рис. 83. Древняя кладка стен после реставрации

П. П. Покрышкин бережно сохранил все особенности характерной кладки домонгольского периода на здании реставрируемой церкви. В местах повреждения кладки он создавал как бы «нейтральный фон», который ча-

сто использовали последователи научных методов реставрации при восстановлении поврежденных произведений живописи. Он производил здесь обмазку стен церкви цементом с добавлением красителей и расшивкой цементной поверхности под швы подлинной кладки так, что общий характер стены, в особенности при взгляде издали, сохранялся. Зритель же, подошедший ближе, сразу и отчетливо мог отличить подлинную кладку XII в. от ремонтированных участков. Во всех этих случаях ремонта кладки никакого глубокого внедрения в тело древней кладки П. П. Покрышкин не допускал. В тех же случаях когда внешняя поверхность древней стены в основном сохранялась, он производил лишь укрепление выветрившегося раствора швов, производя частичную, местную намазку нового подобранного по цвету раствора.

П. П. Покрышкиным были сохранены на стенах различные отверстия, имевшие какое-либо историческое или археологическое значение, например, дыры от рештования. Места, где к стенам ранее примыкали участки уже уничтоженной стены, Покрышкин обнажил от штукатурки и оставил их необработанную поверхность такой, какой он застал ее, без малейших попыток придать ей «благообразный» вид. Это мы видим, например, на участках стен, возвышающихся над апсидами, где ранее примыкали своды и стены основной части постройки. Продольные стены нефа Покрышкин оборвал там, где они естественно заканчивались без какой-либо докладки, лишь выровнив край стены, за которым сразу начинается оштукатуренная зона стен апсид XVII в.

Совершенно аналогичные приемы использованы П. П. Покрышкиным и в реставрации интерьера церкви. Войдя в притвор, стены которого внутри оштукатурены, зритель видит перед собой освобожденную от штукатурки западную стену древнего нартекса, некогда бывшую наружной, с ее характерным чередованием толстых швов и тонких кирпичей-плинфы. Покрышкин раскрыл также и освободил от закладки древние проемы этой стены, некогда служившие окнами, а также расчистил закрытые штукатуркой ниши.

К западной стене нартекса некогда примыкал притвор, более низкий, чем существующий сейчас. П. П. Покрышкин расчистил от штукатурки места, где примыкали к стене нартекса стены и своды притвора и сохранил их рваную кладку в неприкрашенном виде, так что каждый, вошедший в церковь, может легко представить себе былое своеобразие и особенности древнего сооружения. Вместе с тем Покрышкин сохранил на этой стене, ниже сводов древнего притвора, расчищенную художником-реставратором Г. И. Кириковым живопись XVII в. Подобным же образом он сохранил живопись XVII в. в центральной апсиде и на примыкающих к ней столбах древней постройки.

Чрезвычайно интересно, что на внутренних стенах круглой (внутри) южной части нартекса после расчистки штукатурки Покрышкиным были обнаружены следы примыкания к стенам винтовой лестницы, ведшей на хоры древней церкви. Эта рваная кладка тоже была оставлена после реставрации без каких-либо изменений, несмотря на то, что церковь эксплуатировалась. В настоящее время эта особенность интерьера неизменно привлекает внимание экскурсантов и

дает возможность экскурсоводам на этом небольшом примере рассказать об особенностях древнерусского зодчества.

Интересно, что П. П. Покрышкин сохранил в стенах церкви даже прямые повреждения их кладки в том случае, когда эти повреждения не вредили прочности и технической устойчивости здания и когда они имели, вместе с тем, определенное историческое значение. Таково, например, сохраненное им нарушение кладки пилона в северной части нартекса, оставшееся после устройства здесь в неизвестное время второго этажа.

Это была одна из наиболее образцовых реставраций, проведенных в начале XX в. по аналитическому или археологическому методу (рис. 84). Она свидетельствует о том, что накануне первой мировой войны научная методика реставрации архитектурных памятников стояла в России на очень высоком уровне.



Рис. 84. Церковь Спаса на Берестове в Киеве. Общий вид после реставрации

Содружество археологии с реставрационной теорией и практикой, проявившееся во второй половине XIX в., а особенно к концу его, оказало, таким образом, большое и очень благотворное влияние на развитие научных методов реставрации. Первые десятилетия XX в. можно, таким образом, считать началом не только в теории, но и на практике нового периода в истории развития методов реставрации. Этот новый период, в отличие от предыдущего, который мы выше назвали условно периодом художественных реставраций, может быть назван периодом научных реставраций, теперь уже не беря определение в кавычки. Первый этап этого нового периода научных реставраций был целиком связан с использованием аналитического или археологического метода реставрации. Он может быть назван поэтому археологическим этапом в развитии современной реставрации архитектурных памятников.

В заключение следует отметить, что какие бы не стремились найти недостатки в аналитическом или археологическом методе реставрации

сторонники синтетического метода или реставраторы-романтики, проведенные по принципам аналитического метода реставрации ни разу не вызвали хотя бы части той строгой критики, которой обычно подвергались реставрации, например, «стилистов».

Больше того, все «археологические» реставрации не только неизменно заслуживали похвалу в период их производства, но и поныне они оцениваются в большинстве своем как весьма удачные.

Так, в частности, и реставрация церкви Спаса на Берестове относительно недавно получила очень высокую оценку известного ученого, историка архитектуры профессора Н. И. Брунова [1]. То же можно сказать и о целом ряде других работ. Все это, по-видимому, должно свидетельствовать о том, что научная концепция реставрации памятников архитектуры, рассматривающая их прежде всего как документ истории искусства и культуры, в основе своей оказалась значительно более верной, чем была художественная концепция реставрации, рассматривавшая архитектурные памятники только как произведения искусства.

[1] Брунов Н. И. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв. «Русская архитектура». Сб. М., 1940, стр. 193.

Глава V

Принципы реставрации руинированных памятников

Метод реставрации памятников архитектуры «мертвых», т. е. руинированных, получил позднее название «метода анастилоза». Окончательно сформировался он только в начале XX века [1].

По существу метод анастилоза также является археологическим или аналитическим методом реставрации и основывается на тех же принципах, только аналитический метод используется для реставрации памятников, эксплуатируемых в соответствии с их первоначальным назначением. Для аналитического метода основным видом работ являются работы ремонтно-реставрационные, а для метода анастилоза — работы консервационные, т. е. укрепление уцелевших элементов здания или сооружения в их сохранившемся состоянии, без каких-либо изменений их вида и расположения.

Поскольку вместе с тем вокруг многих руинированных памятников архитектуры нередко сохраняются упавшие с них детали, появляется возможность при установлении точного первоначального местоположения упавшего элемента снова поставить его на его место и, таким образом, несколько обогатить наши представления о первоначальном или каком-либо промежуточном облике разрушившегося здания, что собственно и характерно для метода анастилоза. Такой процесс не был бы актом девальвации исторической ценности памятника, его «ценности древности», так как реставратор не вносит при этом что-либо новое в данное сооружение. «Ценность древности» вместе с тем как мы помним, не допускает слишком быстрого и интенсивного разрушения архитектурного монумента.

Если аналитический метод вырос непосредственно из эмпирического метода, то метод анастилоза естественно развивался из простых консервационно-укрепительных работ. Существенное отличие таких работ от работ реставрационного плана может быть наглядно показано на таких примерах, как укрепление цокольных частей арки Константина в Риме (рис. 85 и 86), где вместо замены целых фрагментов или разделенных швами блоков камня, как это в большинстве случаев делается при проведении реставрационных работ, были произведены мелкие вставки, точно заполняющие по его неправильному контуру место повреждения первоначального блока. Примером работ такого же рода, т. е. чисто

[1] Balanos N. Les monuments de l'acropole. Paris, 1938.

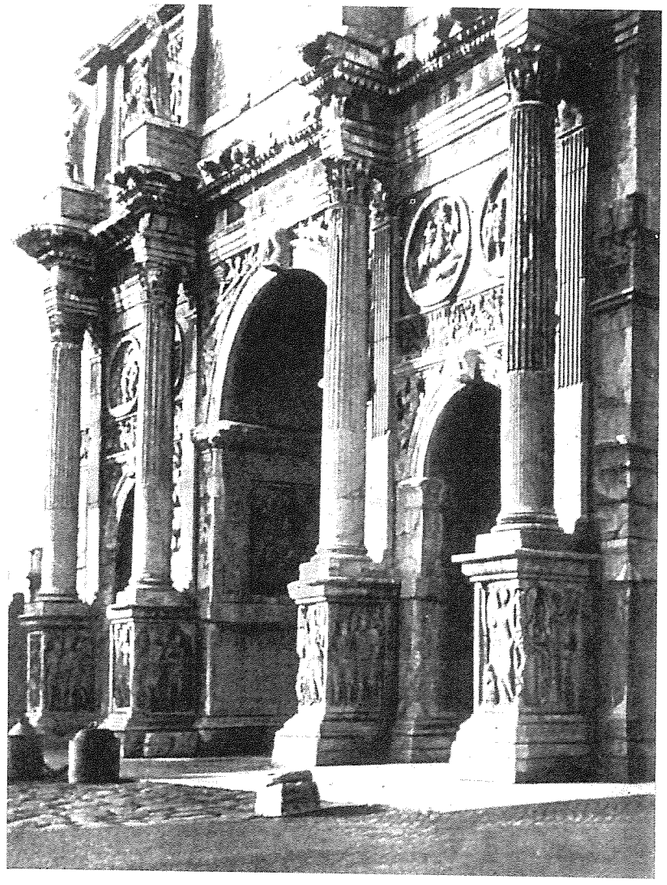


Рис. 85. Общий вид арки Константина в Риме

консервационных работ, являются и ремонтные вставки на колоннах и пилястрах стен Пантеона в Риме (рис. 87), как и вообще весь подход к поддержанию и реставрации этого уникального сооружения (рис. 88—92). На таких же принципах были основаны укрепительные работы на античной колоннаде у церкви Сан Лоренцо в Милане (рис. 93), где, разумеется, даже не поднимался вопрос о каком-либо восстановлении античного здания, частью которого являлась данная колоннада, да и самая

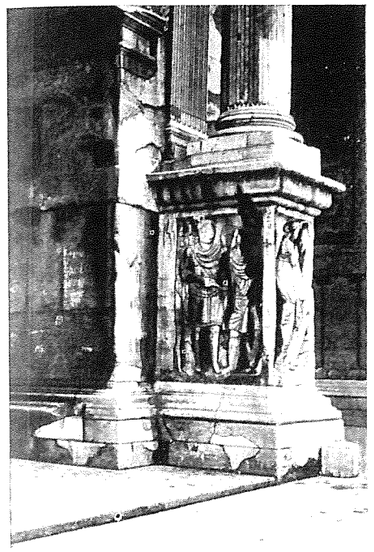


Рис. 86. Реставрационные вставки в нижних частях арки Константина в Риме

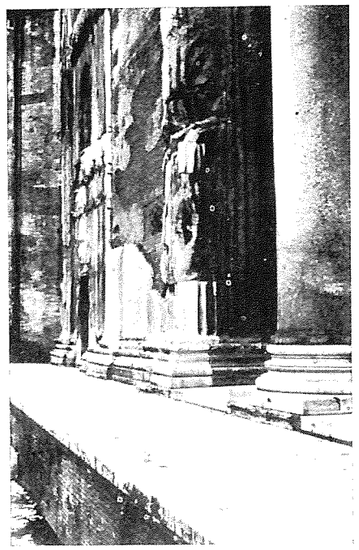


Рис. 87. Реставрационные вставки в колоннах и на стенах Пантеона в Риме

колоннада не восстанавливалась в ее первоначальном виде, хотя для этого имеются данные в самой натуре. Здесь были проведены укрепительные работы — замена разрушенных тамбуров колонн и др. (рис. 94).

Одна из первых реставраций, в которой уже предвосхищались некоторые особенности метода анастилоза, была связана также с именем уже упоминавшегося нами в главе IV архитектора Валадье. Это была произведенная им в 1810—1813 гг., совместно с Кампорези, реставрация храма Веспасиана у подножия Капитолия на Римском форуме.

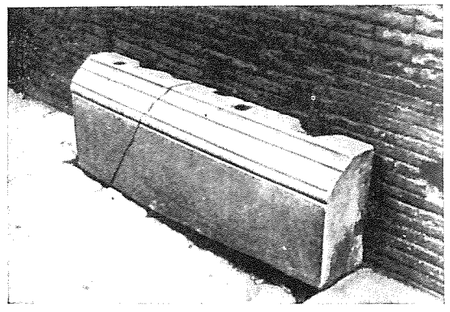


Рис. 88. Фрагмент цоколя Пантеона в Риме

Храм Веспасиана, начатый императором Титом и



Рис. 89. База пилястры западного фасада Пантеона в Риме

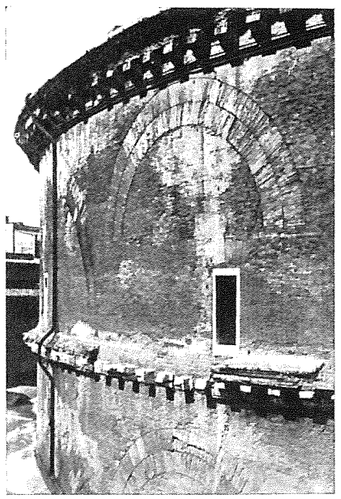


Рис. 90. Фрагмент стены и карнизов ротонды (юго-восточная часть)

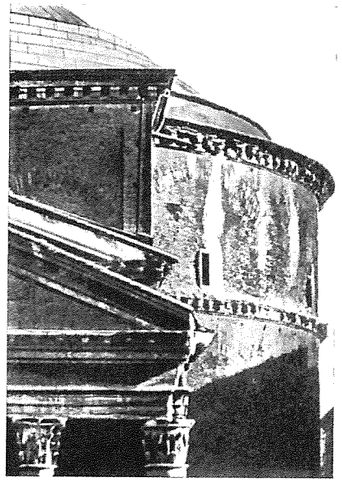


Рис. 91. Угол портика



Рис. 92. Восточная стена



Рис. 93. Колоннада у церкви Сан Лоренцо в Милане. Общий вид после реставрации



Рис. 94. Реставрационные вставки в базах



Рис. 95. Общий вид храма Сатурна на Римском форуме после реставрационных работ

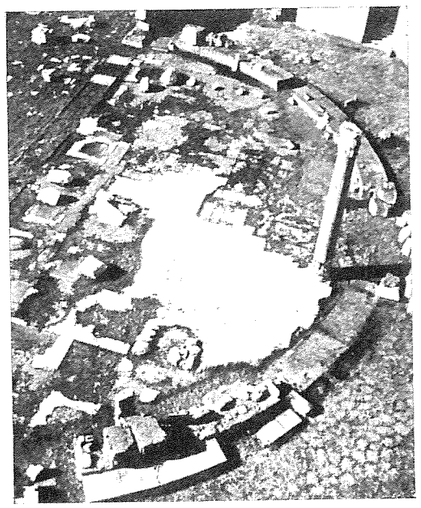


Рис. 96. Базилика Ульпия на форуме Траяна. Северо-восточное полукружие

закончен Домицианом, был позднее реконструирован Септимием Севером и Каракаллой. Это был шестиколонный простильного типа храм коринфского ордера с целлой, занимавшей всю ширину подия, с антами впереди, к которым примыкали две боковые, дополнительные колонны портика. К портику вела широкая, во весь фасад лестница. Храм был облицован пентелийским мрамором и украшен прекрасными скульптурами, образец которых сохранился в музее Табулария.

От этого храма уцелели лишь три возвышающиеся над землей коринфские капители, на которых лежал антаблемент, сохранившийся на всю высоту. Предполагая, что в земле, культурный слой которой был на Римском форуме очень велик, могут сохраняться и другие части храма, реставраторы начали с осторожной расчистки и съемки этой земли в прилегающей местности. Работы были облегчены благодаря раскопкам, начатым по инициативе папы Пия VII. Раскопки велись тогдашней французской администрацией Рима на территории всего Римского форума.

В процессе раскопок выяснилось, что капители опираются на колонны, сохранившиеся на всю высоту (около 15 м), но

очень сильно поврежденные, а местами и разрушенные. Особенно сильно разрушенным оказался стилобат храма, поддерживавший в этом месте три колонны с их капителями (две фронтальные и одну боковую).

Валадье и Кампорези оперли антаблемент на рештование, собрали выпавшие тамбуры колонн и установили их на места. Одновременно была произведена реставрация стилобата. После проведения всех необходимых работ леса были сняты и три колонны снова восприняли нагрузку от сохранившихся частей антаблемента. Ни о какой целостной реставрации не только храма, но даже и портика, разумеется, не стоял даже вопрос.

Подобным же образом засыпанная до половины арка Септимия Севера тоже была освобождена от наносов земли, а ее нижние части, сильно поврежденные, были отремонтированы без каких-либо добавлений новых элементов (см. рис. 48 и 49).

В портике храма Сатурна на том же Римском форуме тоже были поставлены на место отдельные упавшие элементы, а все сохранившиеся части портика были укреплены в их дошедшем до нас состоянии (рис. 95).

Подобные работы были проведены затем и на ряде других руинированных памятников древнего Рима, например на базилике Ульпия на форуме Траяна (рис. 96), на храме Антонина и Фаустины (рис. 97), театре Марцелла (рис. 98), на так называемом храме Фортуны Вирилис (рис. 99) и т. п. Именно благодаря таким работам, в большинстве своем проведенным с большой тщательностью, осторожностью и научной скрупулезностью, мы имеем теперь уже достаточно расширившееся представление об архитектуре древнего Рима, о ее особенностях (рис. 100—102).

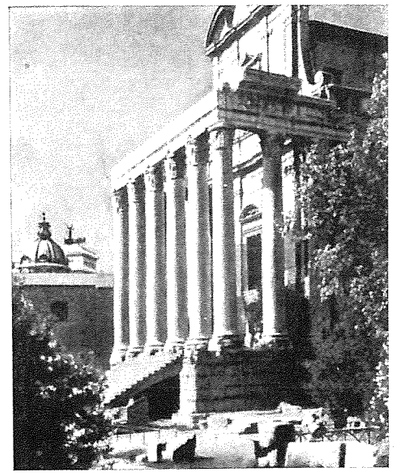


Рис. 97. Храм Антонина и Фаустины на Римском форуме. Общий вид после реставрации

Значительной вехой на пути развития метода анастилоза явились реставрационные работы в зданиях Помпей, раскопанных от лавы и пепла. При раскопках, которые со второй половины XIX в. проводились уже современными археологическими методами, было найдено большое число обрушившихся архитектурных фрагментов: капителей и стволов колонн, кусков антаблементов и т. п.

Уже с 1868 г., когда раскопками Помпей стал руководить известный археолог Джованни Фио-



Рис. 98. Театр Марцелла в Риме. Фрагмент после реставрации (на заднем плане храм Аполлона)



Рис. 99. Общий вид храма Фортуны Вирилис в Риме

релли, был произведен ряд удачных реставраций, при которых отчасти использовались принципы аналитического метода. В то время был реставрирован дом «Золотых амуров» с его перистилем, в котором был даже разбит сад, дом Менандра и базилика.

Реставрация базилики является, по существу, уже одним из ранних предвосхищений метода анастилоза. «Трибунал» этой базилики, который сейчас предстает перед нами в виде двухэтажного шестиколонного портика, коринфского внизу и ионического с фронтоном вверху, был собран из кусков и обломков, найденных в земле (рис. 103 и 104).

Для определения подлинного местоположения каждого из фрагментов была проделана колоссальная исследовательская работа. В процессе же анастилоза не допускались никакие дополнения, так что каждый зритель чувствует уверенность в подлинности стоящих перед ним остатков произведения древних архитекторов (рис. 105). В соответствии с этим стремлением карниз, например, нижнего яруса проведен только до половины — в меру найденного количества подлинных фрагментов, от верхнего яруса портика восстановлены лишь две колонны и правый угол фронтона и т. п. Характерно, что реставратор избегал здесь, в тех случаях когда это было

возможно по соображениям технической устойчивости, даже заделки выбоин или, например, сколотых каннелюр на краях тамбуров колонн и т. д.

При относительно большом количестве найденных фрагментов при реставрации базилики можно было поддаться соблазну целостной реставрации древнего здания — последователь синтетического метода реставрации не преминул бы сделать это. Однако сдержанность и приверженность строгим принципам метода, основанным на учете научного значения древнего архитектурного памятника, оказались здесь вполне оправданными — учеными и поныне не решен еще вопрос: была ли базилика Помпей зданием закрытым или представляла собой открытый в центре перистиль.

Такие же предвосхищающие метод анастилоза приемы были использованы при реставрации и ряда других разрушенных зданий Помпей. Интересна в этом отношении реставрация дома Веттиев. Многие колонны перистиля этого дома были найдены разбитыми в куски. Эти куски были разобраны, классифицированы, определены по их первоначальному местоположению и были установлены затем на свои места с помощью дополнительных вставных кусков, которые, однако, сделаны были без всяких попыток имитации, из другого материала и без повторения декоративных элементов, например каннелюр. Капители колонн тоже почти все были сделаны заново, без подражания в деталях

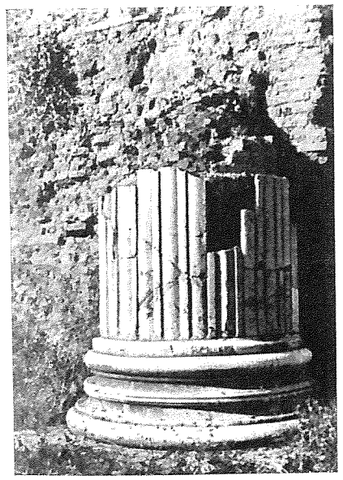


Рис. 100. Консервация остатка колонны в ипподроме дворца Домициана



Рис. 101. Вход в казармы седьмой когорты в Риме

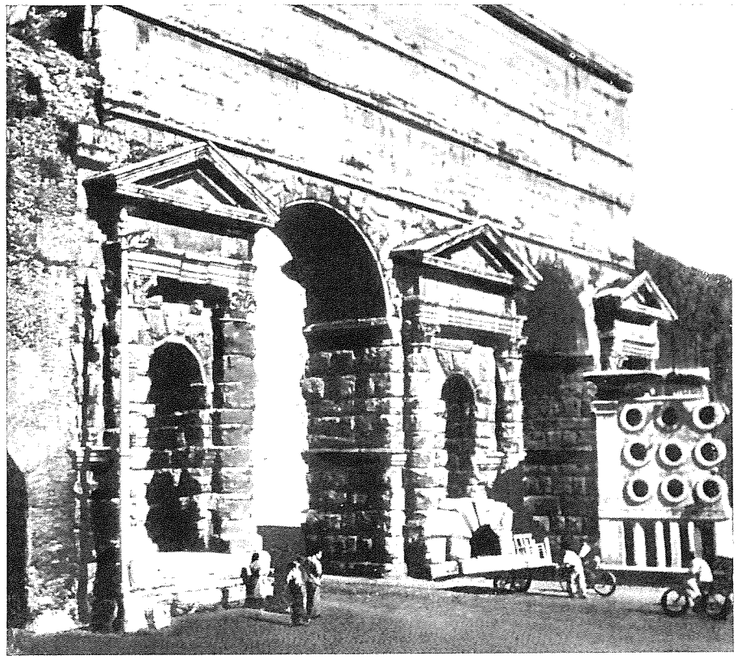


Рис. 102. Гробница Еврисака у Порта Маджоре в Риме после консервационных работ

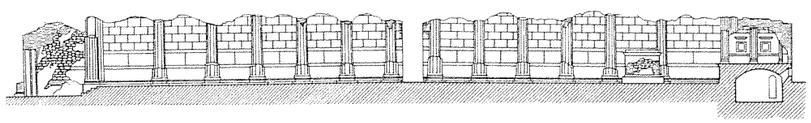


Рис. 103. Базилика в Помпеях. Материалы раскопок

античной форме. Колонны для придания им прочности были соединены вверху вновь устроенным антаблементом упрощенной формы, подчеркивающей его конструктивное значение.

Подлинные фрагменты древней декоративной отделки во всех таких случаях оставлялись именно в том виде, в каком они были найдены без каких-либо дополнений, даже тогда, когда этот декоративный элемент обрывался на середине (рис. 106). Такой, используемый повсе-

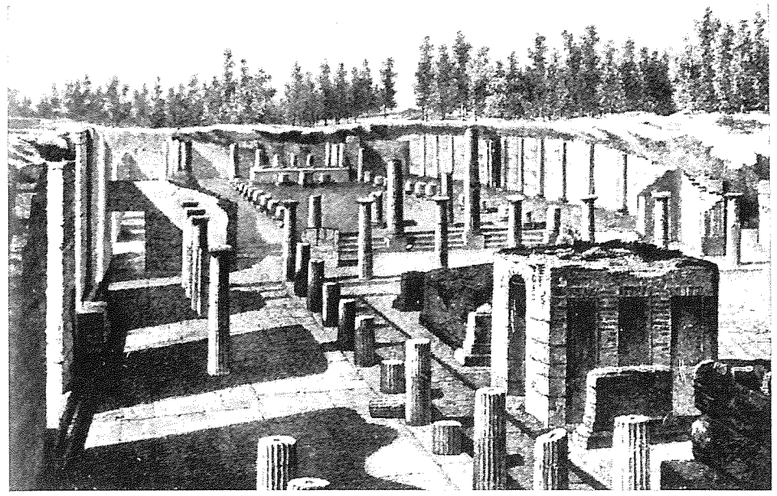


Рис. 104. Базилика в Помпеях. Общий вид после раскопок

местно прием обеспечивал возможность во многих случаях разместить в первоначальных местах даже незначительные найденные фрагменты древней декоративной отделки, оставляя все соединительные элементы без всякой обработки. Это только повышало интенсивность восприятия первоначальных деталей.

В Большом театре Помпей после его расчистки все было сохранено без всяких дополнений. Чтобы дать зрителю представление о его первоначальных особенностях, ряды мест были намечены лишь с помощью планок (рис. 107—109). Аналогичный принцип был использован при консервации колоннады виллы Мистерий (рис. 110).

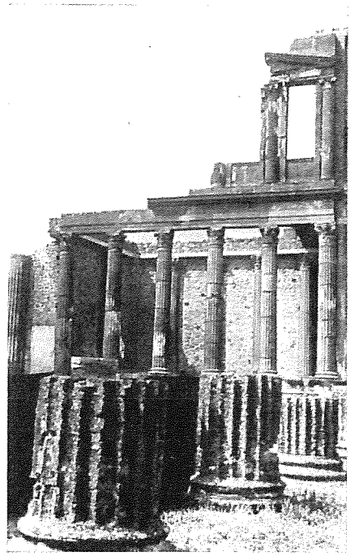


Рис. 105. Место для судей после реставрации

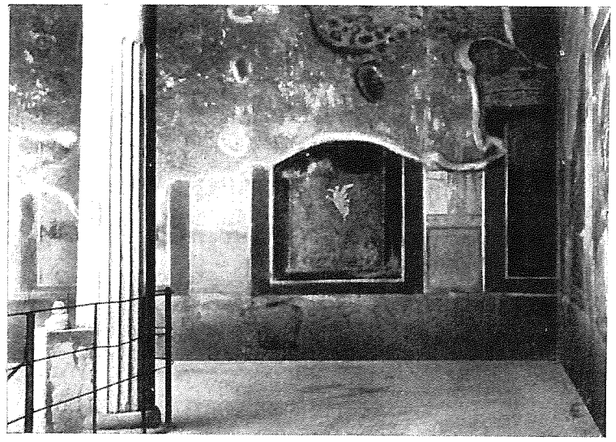


Рис. 106. Укрепленная фреска дома Веттиев в Помпеях

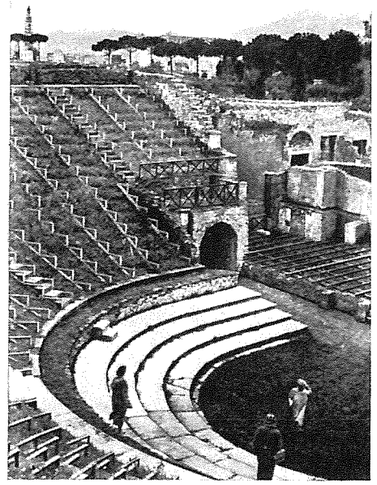


Рис. 107. Внутренний вид

Метод анастилоза был использован и при реставрации некоторых других древних памятников Италии. Примером может служить восстановление колонн перистиля Морского театра на вилле Адриана в Тиволи (рис. 111—113), куски которых были найдены в произведенных раскопках.

Свое законченное выражение метод анастилоза получил в реставрационных работах на афинском акрополе.

В 1833 г. турки были изгнаны из крепости, устроенной на вершине акрополя, и уже год спустя арх. Кленце в торжественной обстановке установил на место один из поверженных на землю кусков колонны северной колоннады Парфенона. Это можно считать подлинным началом использования в реставрации метода анастилоза.

Спустя несколько лет архитекторы Шобер и Ханзен вместе с археологом Россом собрали из кусков, найденных при разборке крепостной стены турецкой цитадели, храм Ники бескрылой — четырехколонный амфипростиль V в. до н. э., стоящий на Пиргосе (рис. 114 и 115). Их задача облегчалась, во-первых, тем, что турки разобрали храм Ники лишь в XVIII в., а вместе с тем также и особенностью храма, в котором колонны были вытесаны из одного куска. Поэтому при сборке пришлось добавить лишь незначительное количество отсутствовавших камней, что было необходимо для связи установленных на место подлинных фрагментов и стенных блоков. Работы были закончены в 1837 г. и получили всеобщее признание. Очевидно, что эта реставрация соответствовала принципам метода анастилоза. Впрочем, использование здесь этого метода естественно вытекало из наличия в натуре всех необходимых частей здания, которые оставалось лишь собрать, что при незначительных размерах и простой конфигурации храма не представляло значительных трудностей.

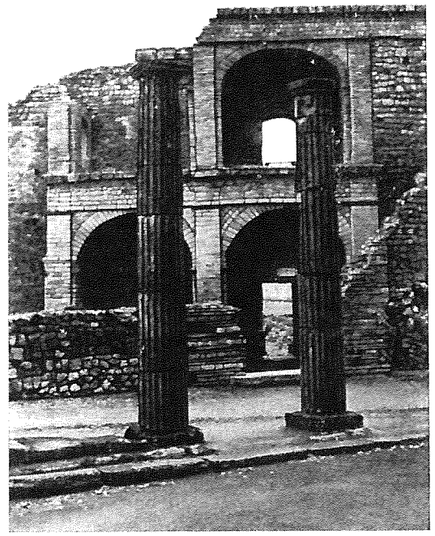


Рис. 108. Аркады (впереди колонны треугольного форума)

В 1838 г. была начата реставрация Эрехтейона, очень сильно разрушенного во время осады 1827 г. Однако работы, ввиду их чрезвычайной сложности, продвигались очень медленно. Лишь южная стена (частично) и отчасти некоторые колонны северного портика были в этот период улучшены в их состоянии. Портик с кариатидами был реставрирован французским архитектором Паккардом только в 1844 г. Однако общее представление об Эрехтейоне и его особенностях тогда оставалось еще очень туманным.

В 1842 г. под руководством Питтакиса и Александра Ризо Рангабе были весьма энергично начаты работы по реставрации Парфенона. Восстановили некоторые колонны северной и южной сторон (всего три), а также уложили на место полторы сотни блоков западной части продольных стен целлы.

Настоящее свое развитие и на основе бесспорных научных принципов реставрационные работы на афинском акрополе получили после

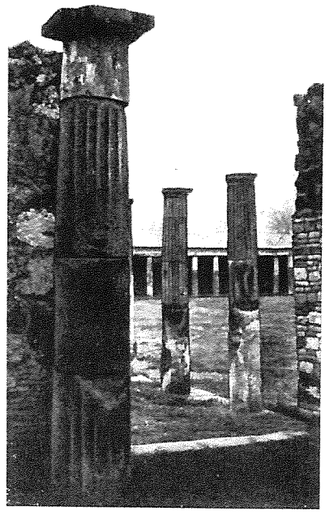


Рис. 109. Портик Большого театра в Помпеях

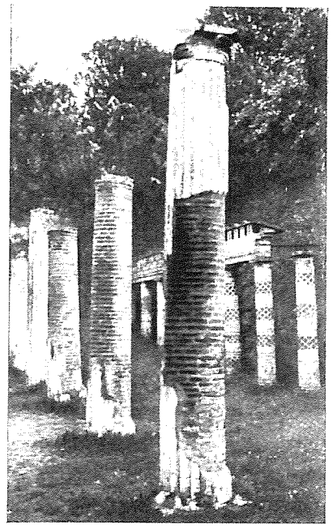


Рис. 110. Колонны виллы Мистерий в Помпеях



Рис. 111. Вилла Адриана в Тиволи. Морской театр после реставрации

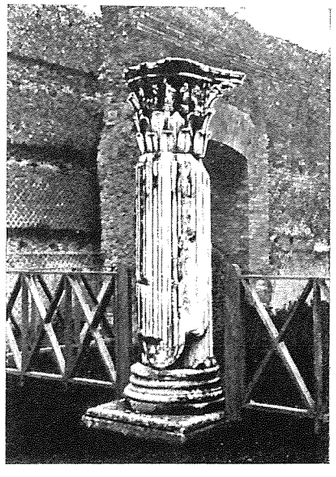


Рис. 112. Анастилоз колонн

землетрясения 1894 г., когда во главе работ стал назначенный главным хранителем памятников акрополя Николай Баланос, уже зарекомендовавший себя рядом работ.

Баланос тщательно изучил опыт предшествующих реставраций на афинском акрополе. Он был знаком и с теоретическими работами различных ученых, затрагивавшими вопросы охраны и восстановления архитектурных памятников, в частности был знаком с высказываниями по этому вопросу археолога Дорпфельда, советами которого он нередко пользовался и в процессе самих работ. Все это помогло Баланосу сформулировать следующие основные принципы проведения реставрационных работ на акрополе.

Во-первых, как важнейший, основополагающий принцип была подвергнута полному осуждению и изъятию из практики целостная реставрация архитектурных памятников, что сразу сделало Баланоса противником «стилистов» и последователем научных методов реставрации. Во-вторых, Баланос заявил, что вообще не может быть допущено никакое восстановление или дополнение архитектурного памятника. Допускается лишь установка на прежнее место подлинных древних деталей, найденных возле здания. При этом такая работа должна производиться строительными методами, присущими самому зданию. Наконец, в качестве третьего основного принципа Баланос выдвинул следующее требование: в случае необходимости вводить в здание отдельные, небольшие новые элементы для укрепления на первоначальном месте подлинных фрагментов здания; эти новые элементы должны выполняться из нового материала, отличающегося от древнего.



Рис. 113. Вилла Адриана в Тиволи. Проход в Морском театре после реставрации

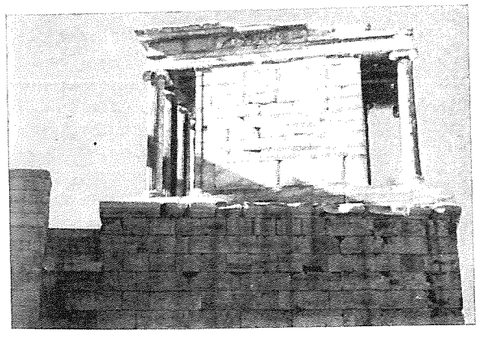


Рис. 114. Вид храма Ники Аптерос в Афинах с юга после реставрации



Рис. 115. Портик храма Ники Аптерос в Афинах после реставрации

Таким образом, первый постулат Баланоса является как бы объединением в несколько иной формулировке первого и второго основных принципов аналитического метода реставрации, изложенных нами ранее. Второй — является изложением, в несколько иной форме, применительно к руинированным зданиям, принципа наименее возможной работы — третьего основного принципа аналитического метода реставрации. Наконец, третье его требование полностью совпадает с четвертым, отмеченным нами как основной принцип аналитического метода. Пятый принцип аналитического метода к руинированным памятникам естественно не применяется.

Так, Баланосом были сформулированы основные принципы аналитического метода реставрации применительно к руинированным памятникам. Этот вариант «археологического» метода Н. Баланос позднее назвал «анастилозом». После конгресса археологов и реставраторов в Афинах в 1931 г., когда работы Баланоса, осмотренные конгрессом, получили всеобщее признание и одобрение, получил признание и широкое распространение и предложенный им термин.

До первой мировой войны Баланосом были проведены на афинском акрополе следующие работы: укрепление портика и западного фасада Парфенона (1898—1902 гг.), работы по восстановлению Эрехтейона (1902—1909 гг.) и восстановительные работы на Пропилеях (1909—1917 гг.). Из них наибольший интерес представляют реставрационные работы на Пропилеях.

Пропилеи (437—432 гг. до н. э.), расположенные в западном конце акрополя, являлись своеобразными парадными воротами на священный холм и как таковые были отделаны с исключительной тщательностью и искусством. Они состояли из двух, соединенных вместе глубоких дорических шестиколонных портиков, стоявших на разных уровнях и обращенных в противоположные стороны: один на запад, к входу на акрополь, другой на восток — к площади между Эрехтейоном и Парфеноном, где стояла статуя Афины Промахос. Западный портик был разделен внутри еще двумя продольными рядами колонн, но уже ионического ордера. К нему примыкало также здание Пинакотеки и еще один поперечно расположенный непроходной портик. Благодаря своеобразию своего художественного замысла, красоте и изысканности архитектурных форм Пропилеи считались в древности самым замечательным сооружением Афин и их акрополя, что делало задачу реставратора при их восстановлении особенно сложной.

Пропилеи были разрушены взрывом порохового склада в 1687 г. и, кроме того, прилегающие к ним территории были загромождены различными оборонительными сооружениями, возведенными в период использования акрополя как крепости. Последние были удалены лишь к концу XIX в.

Работы Н. Баланоса были начаты с восточного портика (рис. 116), где были поставлены на место некоторые поврежденные части колонн и камни архитрава. Перед установкой на место каждого тамбура колонн проводилось тщательное исследование фрагментов. Так были восстановлены поврежденные колонны восточного портика выше пятого и шестого тамбура. Капитель пятой (справа) колонны, увезенной в Лондон, пришлось сделать вновь из одного из бесформенных обломков, загромоздивших почву акрополя.

Архитрав портика состоял из трех блоков высотой 1,15 м и длиной, соответствующей расстоянию между колоннами (1,8 м). В то же время архитрав среднего пролета (3,85 м) имел два блока шириной 0,7 м каждый и длиной по 5,44 м. Из архитравных блоков лишь кусок внутреннего блока второго пролета и кусок углового блока снаружи были на своих местах, но они позволили уточнить систему расположения и крепления других элементов архитрава, хотя найдены были не все, а некоторые — в сильно разрушенном состоянии. Чтобы скрепить, на-

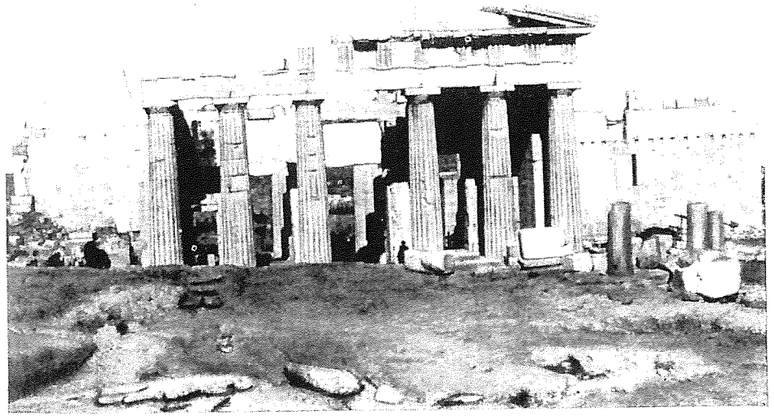


Рис. 116. Пропилеи Афинского акрополя. Восточный портик после реставрации

пример, разбитый на части наружный блок четвертого пролета, Баланосу пришлось использовать на его задней стороне железную балку высотой 25 **см**, залитую цементом.

Подобным же образом Баланос использовал железобетонную балку 40×60 **см** для придания прочности двум найденным кускам архитрава центрального пролета при их постановке на колонны. Чтобы восстановить целостную связь архитрава, скреплявшего восстановленные колонны, Баланосу пришлось добавить два блока вместо отсутствовавших на обеих сторонах северо-восточного угла и один блок на юго-восточном углу портика. Эти добавленные блоки выделялись более светлым цветом использованного мрамора.

В процессе производства работ, как этого и требовал «археологический» метод реставрации, производилось тщательное изучение особенностей сооружения, его кладки, использованных в нем приемов строительной техники и общей композиции. Так, было установлено, что тамбуры колонн (сложенные, как известно, без раствора) были скреплены шпонками. Каждый из таких тамбуров, очевидно, заготовленный на стороне и проверенный в пробной сборке, имел на себе метку, определявшую его точное местоположение в будущей постройке.

При реставрации фриза из кусков, найденных на земле, обнаружилось, что он по всей своей длине состоял всего лишь из четырех блоков высотой 1,165 **м** и шириной (в среднем) 0,51 **м**. Средние два блока смыкались в центре осевого пролета портика и продолжались почти до предпоследних колонн каждой стороны. Два других блока продолжали фриз до северного и южного углов портика. Швы стыков этих блоков были прикрыты плитами, образующими метопы. Средние блоки при этом начиная от их стыка имели подсечку нижней постели в обе стороны от оси здания на длину 0,6 **м**, так что на протяжении 1,2 **м** архитрав среднего, наиболее широкого пролета не был загружен в его опасном сечении. Блоки фриза были вновь установлены Баланосом на их месте, а разбитые местами плиты метоп были для скрытия швов фриза дополнены до их нормального размера или восстановлены из более светлого мрамора.

В отдельных блоках были вытесаны найденные на земле: группа двух триглифов северо-восточного угла, другие триглифы северного фасада и промежуточные блоки фриза этого фасада, которые закрывались метопами.

Устанавливая их на свои места, Баланос сделал и установил на место отсутствующую плиту крайней угловой метопы северного фасада и оставил незакрытыми составные блоки фриза этого фасада в трех остальных промежутках между триглифами. Этим он выполнил требование «принципа наименее возможной работы» и одновременно ответил задачам науки, открывая путь для дальнейшего изучения строительных приемов и особенностей данного памятника архитектуры.

Было найдено свыше десятка кусков карниза. Все они, в том числе и сильно поврежденные, были установлены на фризе вдоль восточного и северного фасадов. В необходимых случаях они дополнялись кусками нового мрамора и скреплялись железными, покрытыми цементом скобами. Совершенно заново был вытесан угловой камень карниза, имеющий размер 2,4××2,4 м.



Рис. 117. Реставрированная капитель Пропилеев Афинского акрополя

Из плит фронтона Баланосу удалось найти только относящиеся к северному концу его. Плиту центральной части фронтона найти не удалось. Найденные плиты были им установлены на место. На установленных плитах было закреплено несколько кусков наклонной части карниза с киматием. Также было установлено на место несколько плит с киматием на карнизе северного фасада.

Подобным же образом были восстановлены в меру возможности элементы западного портика и ионической колоннады (рис. 117), где был также установлен на свое место один блок архитрава. Удалось восстановить на отдельном участке разделяющую портики стену, а также некоторые фрагменты плафона восточного портика. На этом работа была прекращена за отсутствием новых данных. В результате проведенной реставрации вместо хаотического нагромождения полуразрушенных стволов колонн, каким представлялись Пропилеи раньше при первом взгляде на них, теперь взору зрителя открывалось замечательное, хотя и поврежденное временем, античное здание эпохи расцвета греческой архитектуры, в котором наличествовали и могли быть прочтены все основные его части: колоннада, антаблемент и даже фронтон, без усилий дополняемый до его нормального размера мысленным взором посетителя.

Работа Н. Баланоса по реставрации Пропилей, обсуждавшаяся летом 1918 г. на заседании Академии надписей и изящной словесности в Париже, заслужила самую высокую оценку. При этом было специально отмечено, что удачная реставрация Пропилей чрезвычайно ободряет всех желающих дальнейшего восстановления уникальных сокровищ акрополя и является стимулом для проведения аналогичных работ на Парфеноне. Это было большим шагом вперед, так как после ожесточенной дискуссии 1905 г., когда взаимно исключающие мнения «стилистов» и сторонников археологического метода реставрации не дали возможности придти к какому бы то ни было компромиссу, вопрос о работах на Парфеноне был отложен на неопределенное время.

В числе особенностей реставрации Пропилей, кроме всего уже сказанного, необходимо отметить, что Баланос нигде не дополнял сохранившиеся части и фрагменты в том смысле, что он никогда не продолжал из нового материала сохранившуюся форму, даже когда она легко угадывалась. Он добавлял, когда это требовалось, новые вставки лишь между подлинными элементами в середине ряда. Исключение из этого правила Баланос делал только тогда, когда добавление нового элемента требовалось по техническим соображениям, как это он сделал, например, добавив в южном конце архитрава восточного портика отсут-

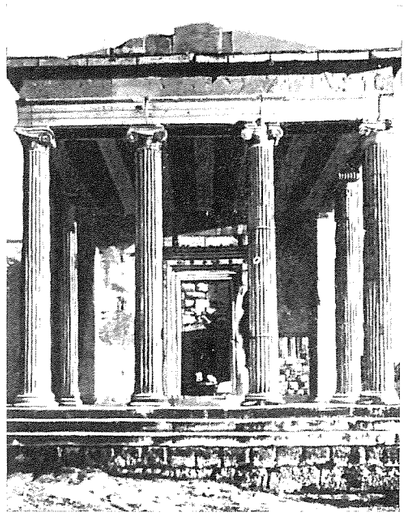


Рис. 118. Северный портик Эрехтейона в Афинах после реставрации



Рис. 119. Анастилоз колонн в Фьезоле (Флоренция)

ствовавший угловой блок, необходимый для скрепления колонн. Пожалуй, именно эта особенность использованного им метода реставрации обусловила то впечатление подлинности, которое Баланосу удалось сохранить.

Кроме того, следует отметить, что Баланос не делал попыток устранять из элементов и блоков реставрируемого здания повреждения, нанесенные им за долгий период их существования, считая эти повреждения как бы своеобразной «патиной времени». Так, мы видим незаделанными даже значительные отколы на архитраве, колоннах, карнизе и т. п. Лишь в тех случаях когда заделка была необходима по техническим причинам, для сохранения всего элемента в целом Баланос производил соответствующие вставки. Например, дорические капители средних колонн восточного портика он повернул на 180°, т. е. поврежденной стороной внутрь, поскольку они оказались математически точными квадратами с точно вписанным в них кругом. Затем он надделал их вставками из нового камня.

Подобным же образом работы по реставрации Эрехтейона, проведенные Баланосом несколько раньше, хотя и не восстановили этого здания целиком, однако выявили все характерные особенности Эрехтейона и его общую композицию. Здесь точно так же Баланос не допускал введения в сооружение никаких новых частей и элементов, за исключением необходимых для устойчивости сооружения. В таких случаях он выделял их цветом камня. В результате проведенной реставрации внешний облик Эрехтейона выяснен уже настолько, что он неизменно включается в настоящее время во все курсы истории мировой архитектуры (рис. 118).

Метод анастилоза использовался не только в Афинах, Помпеях и Риме, но и в других местах Греции и Италии (рис. 119).

Возникает вопрос, возможно ли применение метода анастилоза на севере, в странах с климатом, более суровым, чем климат Италии и Греции? Чтобы разобраться в этом, приведем один очень интересный пример реставрационных работ начала XX в. в России, в которых был применен метод анастилоза, хотя и не в чистой своей форме.

В 1903 г. Археологическая комиссия Русского археологического общества обратилась со специальным письмом к Волынскому епископу, в котором указывалось на плохое состояние оставшихся стен церкви Св. Василия в городе Овруче конца XII — начала XIII в. При этом были затребованы чертежи и фотографии храма для решения вопроса об его дальнейшей консервации [1].

Церковь Св. Василия в Овруче сохранялась почти целиком, хотя и поврежденная, до середины XIX в. Во время одного из невежественных «археологических» розысков, предпринятых каким-то археологом-любителем с целью извлечения «закладного камня» этого храма, был подрыт фундамент южной стены, после чего она рухнула. Рухнули вслед за ней и столбы храма с опиравшимся на них куполом. Таким образом, к началу XX в. сохранились лишь почти на всю высоту стены апсид и стена, отделявшая апсиды от храма (рис. 120), северная более поврежденная стена (рис. 121) и фрагмент западной стены (рис. 122—124). Восточная стена храма была, однако, несколько укреплена в конце XIX в. по инициативе местных организаций Волынской губернии.

В ответ на указанное письмо Волынский епископ запросил Синод и в Овруч был командирован причисленный тогда к канцелярии Синода архитектор-художник А. В. Щусев. Он составил в 1905 г. предварительный проект реставрации (рис. 126—128) на основе произведенного им в предшествовавшем году довольно детального обмера. Обмер включал помимо общих чертежей сохранившихся стен также и чертежи ис-

[1] ЛИА, ф. АК за 1903 г., д. № 253.

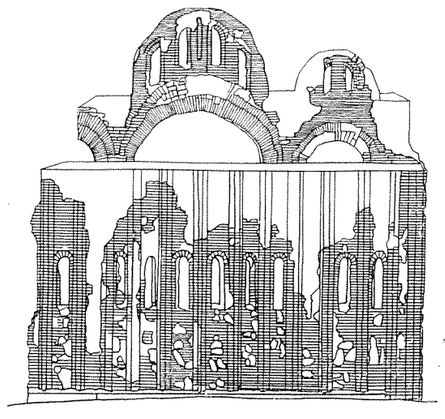


Рис. 120. Восточный фасад церкви Св. Василия в Овруче (по обмеру А. В. Щусева)

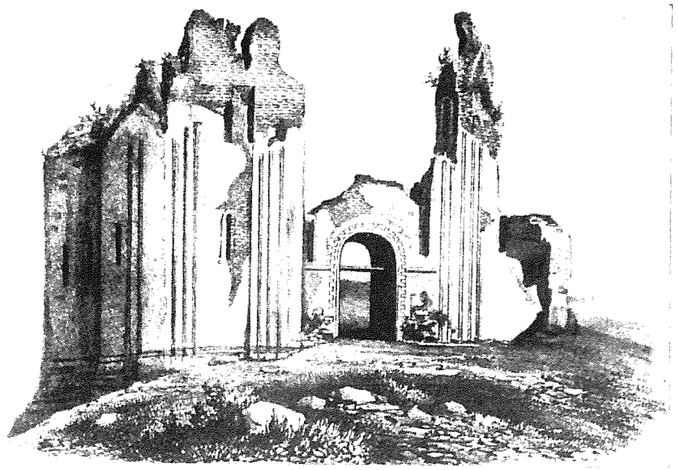


Рис. 121. Церковь Св. Василия в Овруче. Вид с севера до реставрации

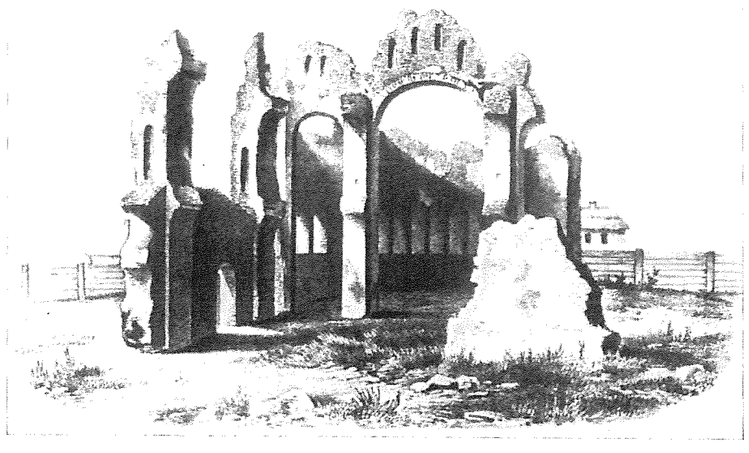


Рис. 122. Вид с запада до реставрации

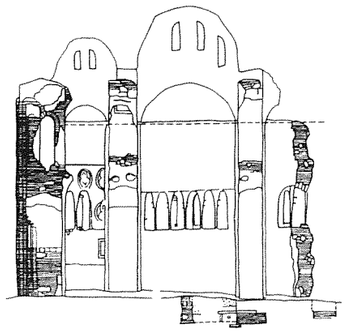


Рис. 123. Внутренний вид (по обмеру А. В. Щусева)

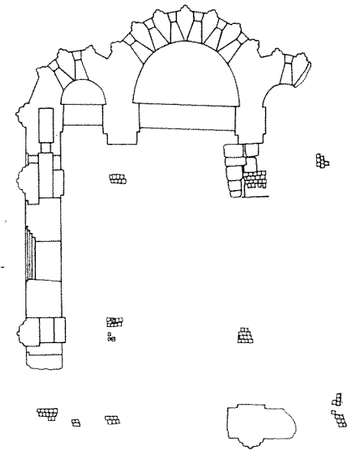


Рис. 124. План (по обмеру А. В. Щусева)

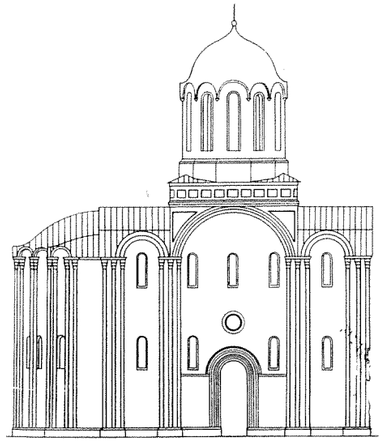


Рис. 125. Проект реставрации неизвестного автора (XIX в.)

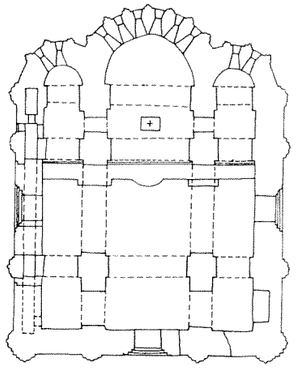


Рис. 126. План по первоначальному проекту реставрации А. В. Щусева

следования найденных им фрагментов первоначальной декоративной отделки храма (рис. 129).

Этот проект реставрации был, бесспорно, несравненно более совершенным, чем составленный в XIX в. проект реставратора-дилетанта (рис. 125), с характерной для романтизма компиляцией архитектурных

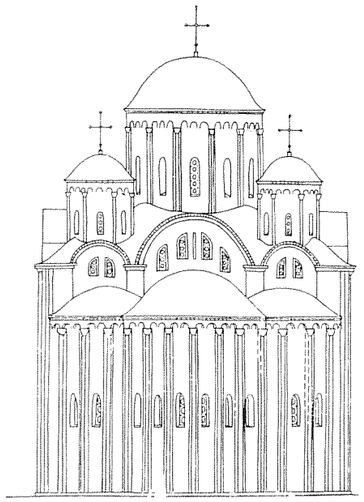


Рис. 127. Восточный фасад церкви Св. Василия по первоначальному проекту

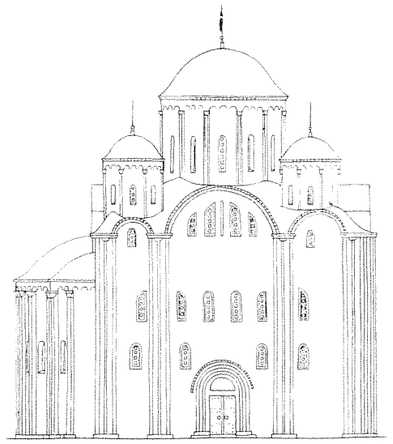


Рис. 128. Северный фасад по первоначальному проекту

форм из разных периодов средневекового зодчества России. Однако и проект Щусева был всего лишь «художественной» реставрацией, вернее реставрацией стилистической. Вся верхняя часть храма была здесь просто спроектирована Щусевым, хотя и очень талантливо. Проект этот, однако, предусматривал полное сохранение уцелевших частей здания, включаемых реставратором в соответствующие места стен.



Рис. 129. Древняя фреска на откосе окна (зарисовка А. В. Щусева)

Проект в общем был одобрен Археологической комиссией, которая, однако, не высказала в данном заключении своего отношения полностью и резервировала за собой право общего надзора за производством работ [1]. Вместе с тем Археологическая комиссия командировала в Овруч своего члена, уже известного тогда реставратора П. П. Покрышкина[2], который в

[1] ЛИА, ф. АК, за 1903 г., д. № 253, л. 13.
[2] Там же, л. 16.

течение двух лет — в 1907 и 1908 гг. — произвел детальные раскопки на территории храма и провел тщательное научное исследование сохранившихся остатков здания. Эту работу он проводил в тесном контакте со Щусевым, помощниками которого были тогда Л. А. Веснин и В. Н. Максимов [1].

Сохранились дневники Покрышкина с зарисовками исследованных им частей и фрагментов здания, которые свидетельствуют о чрезвычайно высокой культуре научного исследования памятника. Дневники эти весьма поучительны в методическом отношении.

П. П. Покрышкин установил, что в земле сохранилась почти вся упавшая южная стена, что храм имел у западного фасада две башни[2] со столбами в их центрах, а снаружи были украшены колоннами, особенности которых кроме сечения и расстановки соответствовали таковым на сохранившихся алтарных апсидах и т. д. [3]. Он подверг самому скрупулезному исследованию (вплоть до выяснения особенностей формовки отдельных кирпичей и состава раствора) сначала сохранившиеся части стен, а затем и упавшие ее части, по мере раскрытия их от земли [4]. В земле было найдено много декоративных элементов здания, и Покрышкин разработал метод определения их первоначального положения на стенах по расстоянию этих кусков от основания храма, так как южная стена падала относительно равномерно и положение куска декора соответствовало его первоначальной высоте в постройке. В сочетании с другими логическими рассуждениями это позволило достаточно точно наметить пути проведения анастилоза упавших частей и декоративных деталей церкви Св. Василия.

А. В. Щусев уведомил Комиссию, что представленный им проект реставрации следует рассматривать лишь как предварительный и что окончательный будет им представлен дополнительно. Как итог проведенного научного исследования Щусевым действительно был представлен второй проект реставрации церкви Св. Василия в марте 1908 г., который по существу был проектом выполнения в натуре анастилоза древнего храма (рис. 130).

В работах по реставрации церкви в Овруче следует отметить одно чрезвычайно важное с точки зрения научной методики реставрационных работ начинание А. В. Щусева. Он первый фактически поставил на реальную почву вопрос о необходимости самой широкой публикации до начала реставрационных работ на архитектурных памятниках основных реставрационных предположений и особенностей проекта, составленного реставратором.

Еще в августе 1907 г., т. е. до начала каких бы то ни было реставрационных работ на церкви Св. Василия, Щусев обратился с открытым

[1] ЛИА, ф. 21 д. № 510, л. 65.
[2] Стены башен были впервые обнаружены при рытье рвов под фундамент восстанавливаемого здания помощниками А. В. Щусева. См.: ЛИА, ф. 21, д. № 510, л. 44.
[3] ЛИА, ф. 21, д. № 21, л. 2 и след.
[4] ЛИА, ф. 21, д. № 18, л. 10 и след.

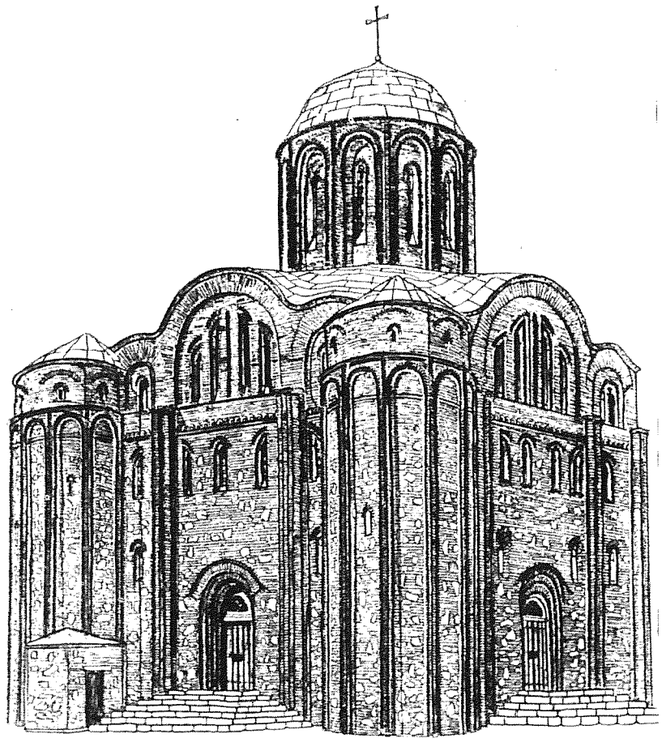


Рис. 130. Проект реставрации церкви Св. Василия А. В. Щусева (1908 г.)

письмом в редакции ряда газет, в котором он извещал о предполагаемой реставрации храма, о вскрытых в земле находках, обусловливающих достоверность проекта, и о предполагаемых работах и в заключение писал: «предлагается лицам, интересующимся взглянуть на раскопки, поспешить в Овруч. Реставрацию древних памятников необходимо ставить в широкую известность для того, чтобы по окончании работ не было лиц, недовольных на то, что памятники — **достояние народа**, переделы-

ваются и об этом знают только немногие...»[1]. Это утверждение не потеряло своего значения и в наши дни.

Все же реставрация церкви Св. Василия в Овруче не была анастилозом в точном значении этого термина. Отчасти это было обусловлено самим материалом постройки. Кирпичи, долго пролежавшие в земле, разрушились, разумеется, быстрее, чем мрамор, лежавший под теплым небом Греции и значительную часть открытых в земле фрагментов южной стены овручского храма не пришлось снова уложить в дело. Они послужили лишь точным документальным материалом для восстановления соответствующих частей стен уже из нового кирпича. Кроме того, из обрушившихся в XIX в., как и из обрушившихся ранее частей древнего храма, во время раскопок удалось найти только остатки южной стены и юго-западной башни здания. Все остальное было, очевидно, разобрано жителями города раньше и к моменту реставрации не сохранилось. Таким образом, речь могла идти лишь об анастилозе одной только стены, в то же время Синод требовал восстановления всего храма в целом. Если при этом остальные стены и северо-западная башня могли быть восстановлены по аналогии довольно точно, то завершающая часть здания — его купол — могла быть восстановлена лишь по приемам синтетического метода реставрации.

А. В. Щусев, однако, действуя в тесном контакте с Археологической комиссией, в частности с ее представителем в Овруче П. П. Покрышкиным, задался целью обязательно сохранить в неприкосновенном виде все те части древнего сооружения, которые дошли до наших дней. Поэтому реставрация, которую после произведенных Покрышкиным исследований предполагалось выполнить как анастилоз, в конечном итоге получила характер реставраций промежуточного типа между простой консервацией и реставрациями синтетического метода — нечто в роде реставрации дома Веттиев в Помпеях.

Высокая требовательность реставратора к себе, строгая научная обоснованность мероприятий сделали реставрацию церкви Св. Василия образцовой работой. Архитектор Щусев был удостоен за нее звания академика. Осмотр реставрационных работ в натуре убеждает в том, что такая оценка его работ была справедливой.

Среди основных методических приемов, использованных при проведении этой реставрации, необходимо отметить как наиболее значительные следующие.

1. Все древние, подлинные части храма были оставлены реставратором в полном смысле слова неприкосновенными. Была сохранена нетронутой древняя фактура и поверхность всех кирпичей и камней старой кладки, как и растворов их швов, которые не замазывались никаким новым раствором (рис. 131).

Нетронутой оставлена древняя штукатурка откосов и притолок уцелевших первоначальных окон даже в тех случаях, когда часть ее была уже отбита или разрушена ранее. В таких оконных проемах разрушенная штукатурка вообще не восстанавливалась (рис. 132 и 133).

[1] Подчеркнуто нами — Е. М. Текст см.: ЛИА, ф. АК за 1903 г., д. № 253, л. 23.

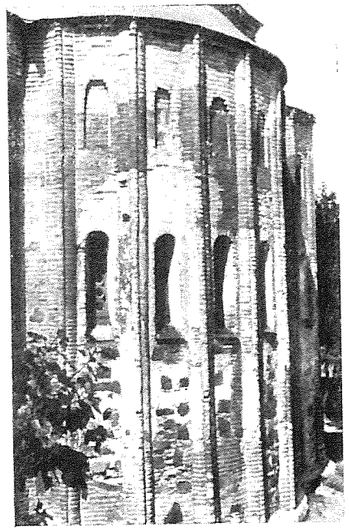


Рис. 131. Центральная апсида церкви Св. Василия после реставрации

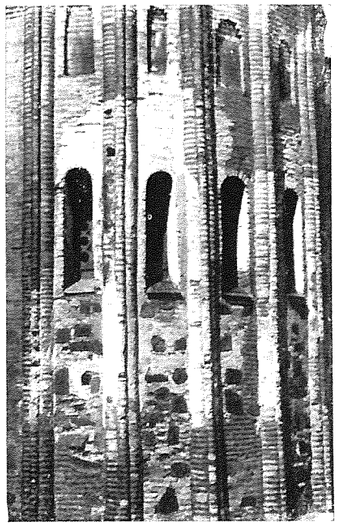


Рис. 132. Северная апсида после реставрации

Сохранившиеся архитектурные элементы, например архивольты северного портала, уступчатые ниши окон и пучкообразные колонны, были оставлены неприкосновенными, без всякого ремонта и замазывания их поверхности даже в изрядно поврежденных местах и в местах перехода к новой, прочной кладке.

В тех случаях когда линия разрушения первоначальной кладки перерезала какой-либо архитектурный элемент, например окно, и утраченная часть по необходимости восстанавливалась, сохранившаяся часть оставлялась без всяких изменений.

Фрагменты древней кладки, как бы малы они ни были, оставлялись в теле здания и выводились на поверхность стен для того, чтобы каждый знал, что ядро стены в данном месте древнее.

Внутри церкви все существенные элементы первоначальной планировки и композиции тоже оставлены неприкосновенными. Так, на уровне хоров в стенах храма проходила галерея, торцовая ниша которой сохранилась в северной стене, в ее уцелевшей части. При восстановлении южной и западной стен эта галерея была вновь устроена на том же уровне и, как все здание внутри, она была покрыта новым слоем штукатурки с фресковой росписью. Торцовая же ниша северной галереи была оставлена реставратором без всяких изменений, без замены ее древней, хотя и поврежденной, штукатурки и без каких бы то ни было росписей, как подлинный документ истории.

2. Все части здания, восстановленные на основе документальных данных, были выполнены из нового кирпича, изготовленного по древнему образцу. В кладке эти части явно отличаются от древних по своей фактуре. Кладка была выполнена на основе обмера подлинных древних фрагментов стен, отрытых в земле при раскопках. Восстановлена она была с учетом не только общих размеров по высоте, но и с учетом количества рядов кирпича в каждом отдельном месте так, что порядовка старой, сохранившейся кладки везде совпадает и обеспечивает возможность должной перевязки швов. Подобным же образом были выполнены и различные вставки в древнюю кладку в тех местах, где последняя была разрушена на значительную глубину. Во всех этих случаях не было сделано попыток имитации под древнюю кладку в смысле какой-либо обработки ее поверхности, что часто практиковалось в реставрациях последователей синтетического метода. Раствор был взят не известковый, а смешанный.

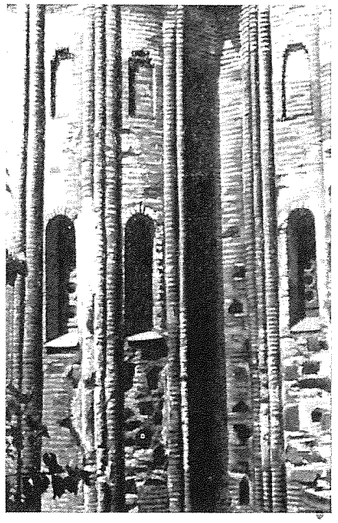


Рис. 133. Окна центральной апсиды после реставрации

3. Все добавления были выполнены из кирпича другого (белого) цвета. Это дало возможность сразу отличать подлинные, хотя бы и восстановленные, части храма от выполненных на основе аналогий.

Рассмотренный прием был подсказан реставратору самим памятником, в котором без какой-либо закономерности встречается наряду с красным, также и белый кирпич, особенно в верхней части постройки[1]. Используя эту особенность как реставрационный прием, Щусев, бесспорно, увеличил ценность работ, так как дал возможность каждому сразу отличить древние части от вновь дополненных.

Благодаря этим приемам здание, несмотря на значительный объем восстановленных заново частей, не выглядит произведением новой архитектуры в стиле древней. Оно дает радостное и высокое чувство сознания, что перед тобой действительно древний, не искаженный и нетронутый фрагмент замечательного произведения зодчих давно ушедших веков.

Купол церкви был докомпонован Щусевым без глубоких исследований и отчетливо выдает архитектурные вкусы своего времени — он широк и громоздок (рис. 134). Все же здание в целом неплохо

[1] ЛИА, ф. АКД, за 1903 г., д. № 253, л. 32 и след.

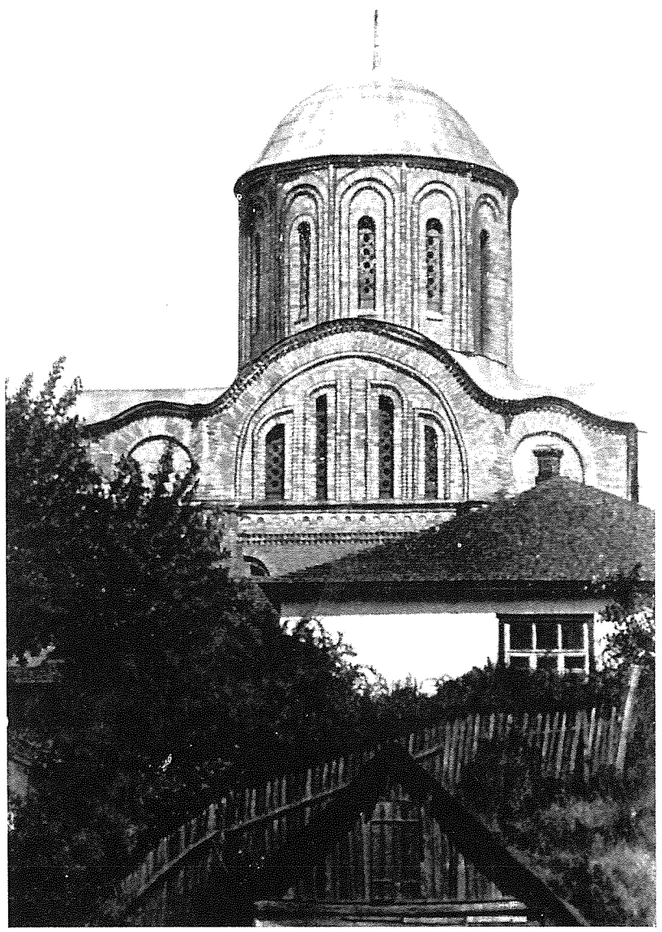


Рис. 134. Верхняя часть церкви Св. Василия после реставрации

вписалось в городской ансамбль и в этом смысле представляет определенную архитектурную ценность даже при взгляде издали, когда его подлинные древние части еще не видны.

Мы видим на этом примере, что попытка применения метода анастилоза в условиях северного климата и при наличии памятника архитектуры не из камня, а из какого-либо другого материала, может иметь лишь условный характер. Применение же метода анастилоза к памятникам, которые предложено эксплуатировать, вообще невозможно, так как избежать при этом докомпоновок никогда не удается. Наличие в реставрированном здании докомпоновок уже не дает возможности причислить его к восстановленным по методу анастилоза. Таким образом, метод анастилоза имеет очень ограниченное поле для своего использования на практике. В тех случаях, однако, когда он может быть применен, он дает, как правило, очень ценные в научном отношении и очень высокие по достигнутым результатам реставрации.

Итак, аналитический метод и его разновидность — анастилоз — широко использовались в начале XX в. в различных странах. Он успешно, заслуживая всеобщее одобрение, применялся на самых значительных, уникальных памятниках национальной и мировой архитектуры. Это обеспечило всеобщее доверие к этому методу архитекторов, проводивших реставрационные работы.

Успехи практического использования аналитического метода были прочно подкреплены всесторонним анализом его теоретических предпосылок. Здесь теория и практика поддерживали друг друга в своем развитии. И хотя значительная часть написанных тогда теоретических трудов, отдавая дань веку, грешила подчас и запутанностью изложения, и шаткостью иных аргументов, было сделано очень много ценного. Фактический материал этих трудов, приведенные в них наблюдения, сопоставления и систематизация проделанного опыта практической работы не потеряли своего значения и в наши дни и образовали тот прочный и значительный фундамент, на котором строится современная теория реставраций.

Глава VI

На путях к новым методам

Аналитический метод реставрации памятников архитектуры получил, как мы уже говорили, свое развитие и свое широкое применение на практике только после первой мировой войны. Однако практические результаты применения этого метода, даже в первых еще не частых реставрациях такого рода, оказались столь значительными, а принципиальные обоснования его в различных теоретических трудах были столь вескими, что уже с конца XIX в., а особенно в начале XX в., основные концепции последователей этих взглядов получают отражение в законодательстве различных стран.

В венгерском законе (1881 г.) в статье первой используется еще формулировка «художественный памятник» [1]. Однако новые взгляды и здесь уже пробивают себе дорогу, что, в частности, выражается в том, что указанный термин дальше расшифровывается следующим образом: «под названием «художественный памятник» подразумевается всякая находящаяся на земле или под землей постройка или принадлежности к ней, имеющие ценность исторического или художественного памятника».

Несколько неясной представляется формулировка итальянского закона, в котором понятие «архитектурный памятник» не расшифровывается, как не требующее разъяснения, но отмечается, вместе с тем, что охране подлежат всякие предметы, имеющие ценность по своей древности или искусству [2].

В законе швейцарского кантона Берн говорится о строительных памятниках, имеющих цену, как «древности»[3].

Вместе с тем в Гессенском законе 1908 г. составитель его уже твердо становится на новые позиции, характеризуя архитектурные памятники, как «сооружения, имеющие значение для истории и истории искусства»[4], а в законе швейцарского кантона Невшатель (1908 г.) ссылка на возможное значение здания, как памятника искусства, или хотя бы, как памятника истории искусства, уже совершенно опущена, и речь идет

[1] Wieland C. A. Der Denkmal und Heimatschutz in der Gesetzgebung der Gegenwart, S. 16.

[2] Там же, стр. 23.

[3] Там же, стр. 25.

[4] Там же, стр. 26.

лишь о «памятниках, представляющих для страны исторический интерес»[1].

Любопытно в этом отношении изменение формулировок в русских официальных документах конца XIX — начала XX в. В утвержденном в 1898 г. временном уставе Академии художеств, на которую в то время наряду с Археологической комиссией была возложена основная доля забот по охране памятников архитектуры в нашей стране, говорится, что Академия художеств должна «наблюдать, чтобы памятники искусства в Империи не уничтожались, а равно не обновлялись без ведома и участия Академии»[2]. Здесь, таким образом, составитель официального документа целиком еще придерживается «художественной» концепции в оценке общественного значения архитектурных памятников. Однако уже в документах комиссии по разработке проекта закона об охране памятников архитектуры, созданной в 1902 г., фигурирует около 1908 г. формулировка о том, что памятниками зодчества могут быть сооружения, «имеющие значение по своему происхождению, художественным достижениям, исторической или археологической ценности»[3]. А в самом проекте закона (1911 г.), в статье первой говорится, что охране подлежат памятники архитектуры, «которые признаны имеющими значение исторического познания и любви к отечественной истории»[4]. Следовательно, общественное значение памятников как исторического источника, как научного документа истории в 20-х годах нашего века, становится в России общепризнанным. Такое понимание их становится в России официальной точкой зрения.

Наиболее всестороннюю формулировку понятия мы находим тогда в английском законе 1913 г., где говорится, что архитектурными памятниками являются такие, «сохранение которых имеет общественное значение, благодаря заключенной в них исторической, архитектурной, мемориальной, художественной или археологической ценности»[5].

Вместе с тем наиболее подробное разъяснение сущности нового, но, как мы видим, уже общепризнанного в начале XX в. понятия «архитектурный памятник» дал представленный еще в 1884 г. Баденский проект закона, в котором говорится: «Все недвижимые и движимые предметы, которые происходят из законченного культурного периода и как характерные свидетели времени своего возникновения имеют особое значение для понимания искусства и художественной промышленности и ее исторического возникновения, для знания древности и для исторического исследования вообще, а также для сохранения воспоминаний о со-

[1] Wieland C. A. Der Denkmal und Heimatschutz in der Gesetzgebung der Gegenwart, S. 45.

[2] Смолин В. Ф. Краткий очерк истории законодательных мер по охране памятников старины в России. П., 1917, стр. 144.

[3] Там же, стр. 146.

[4] Замечания Московского археологического общества по поводу внесения Министерством внутренних дел в Государственную думу законопроекта «Положение об охране древностей», стр. 3.

[5] Ancient monument Consolidation and Amendment Act. 1913, 3 and 4. Geo 5, Ch. 32.

бытиях, имевших выдающийся исторический интерес — суть памятники в смысле этого закона и подлежат попечению государства» [1].

Несмотря на такое единодушие, проявленное не только в общественном мнении различных стран, но и в официальных документах соответствующих правительств, о существе понятия «архитектурный памятник», а следовательно, и об общей направленности в методике реставрационных работ, в практической деятельности по реставрации памятников архитектуры наблюдались иногда существенные отклонения от новых принципов. Своеобразие местных условий и местных особенностей в реставрационной практике различных стран могло бы дать основание для выделения различных «школ» в реставрационной практике начала XX в.

Италия, Греция и Россия, как мы видели, ближе всех подошли к использованию важнейших принципов аналитического метода в их наиболее чистом виде. Об этом говорят и выдающиеся образцы проведенных там реставрационных работ и основные, изданные там теоретические труды.

Страны Центральной Европы благодаря значительной децентрализации системы охраны памятников, которая особенно в германских «землях» была почти всецело передана местным органам самоуправления, не проявили значительного единообразия в методах реставрации древних зданий. Наряду со сторонниками новых методов здесь вплоть до самого конца XIX в. проявляли свою активность и многие последователи синтетического метода [2].

Франция была первой из европейских стран, развернувших широкую деятельность по реставрации и охране архитектурных монументов; в середине XIX в. она была образцом в постановке охраны древних зданий, но в дальнейшем несколько отстала от общего течения. В конце XIX и даже в начале XX в. в ней повсеместно продолжали еще бытовать укоренившиеся традиции последователей синтетического метода, лишь отчасти сглаженные влиянием новых теоретических трудов и практических работ. Эта отсталость во Франции конца XIX в. сказалась в известной мере даже в формулировках текста французского закона об охране памятников архитектуры.

Одно из основных и очень существенных положений новой теории, высказанное еще Риглем и в той или иной форме выраженное в различных трудах других ученых — об имманентной исторической ценности каждого произведения древней архитектуры, являлось аксиомой, не требующей доказательств для научных и официальных кругов всех стран. Это, как мы видели, получило более или менее отчетливое выражение в основных формулировках их законодательств. Во французском законе, в первой его статье понятие «архитектурный памятник» суживается до границ зданий или сооружений, «сохранение которых с точки зре-

[1] Brown G. B. The Care of ancient monuments. Cambridge, 1917, p. 110.

[2] Сравнить, например, некоторые положения речи Пауля Торнова на съезде по охране архитектурных памятников в Дрездене. Die Denkmalpflege, 1912, № 15, S. 113.

ния истории или искусства может иметь национальный интерес»[1]. Вместе с тем присвоение тому или иному зданию или сооружению значения «архитектурного монумента» здесь ставилось в зависимость от предварительной его регистрации, от внесения его в утвержденный список памятников архитектуры Франции.

Очевидно, что внесение здесь в определение сущности архитектурного памятника упоминания о его значении для истории было чисто механическим, было лишь уступкой новым веяниям. Историческая ценность любого памятника архитектуры, как внутренне ему присущая, не может зависеть от акта внесения его в тот или иной список. Необходимость общественного признания очевидна лишь для художественной ценности памятника, в частности, и потому, что художественные вкусы постоянно меняются. Таким образом, требование французского закона о предварительном общественном признании «национального интереса» конкретного здания и о внесении его в утвержденный список, после чего здание только и становится «памятником архитектуры», является пережитком «художественной» концепции понятия «архитектурный монумент» и вполне соответствовало сохранявшимся еще во французской реставрационной практике начала XX в. пережиткам методов «художественных» реставраций.

В соответствии с этим особенностью французской школы даже в начале XX в. было широкое использование приемов «художественных» реставраций, таких как стремление к полной имитации, к подделке вновь введенных в здание частей под древние, вплоть до искусственного нанесения на новые части и элементы «патины времени», с помощью различных химических средств. Это противоречило основным принципам и практическим приемам аналитического метода реставрации. Подобным же образом, при необходимости дополнить древнее здание — памятник, французы избегали малейших попыток внесения в пристройки каких-либо элементов или особенностей нового, современного стиля, но выполняли такие пристройки, подделываясь под стиль древнего сооружения.

Заметное влияние концепций аналитического метода реставрации сказалось во Франции начала XX в. лишь в том, что был отменен главный тезис «стилистов» — о необходимости добиваться в процессе реставрации здания полного единства его стиля, с устранением всех позднейших наслоений. Все это теперь сохранялось во французских зданиях в меру признания «национального интереса» таких наслоений и добавлений, в меру признания их художественной значимости.

На фоне смешения еще не полностью отживших старых традиций «художественных» реставраций и новых приемов аналитического метода отчетливо выделялась английская школа. Ее значение заключалось

[1] Сравнить с формулировкой английского закона, где архитектурным памятником является здание или сооружение, сохранение которого имеет общественное значение, благодаря заключенной в нем исторической ценности формулировку французского закона, где архитектурным памятником является здание или сооружение, сохранение которого имеет общественное значение с точки зрения истории и т. д. Во втором случае историческая ценность архитектурного памятника не признается его имманентной особенностью.

в том, что в работах английских реставраторов наметились некоторые особенности, предвосхищавшие дальнейший процесс развития научных методов. Английская концепция аналитического метода в известной мере предопределила тот поворотный пункт, на котором стали потом обрисовываться перспективы развития новых, современных методов восстановления и консервации древних зданий-памятников.

Одной из существенных особенностей английской школы было то, что она вовремя и на верную почву поставила вопрос о невозможности точной имитации древнего стиля и его архитектурных форм и правильно обосновала этот тезис. Уже Джон Рёскин говорил, что невозможно, как невозможно воскресить мертвого, восстановить что-либо, что было великим или красивым в архитектуре [1]. Выступления других английских искусствоведов и художников дали верный анализ проблеме.

В этом отношении особенно интересны высказывания известного английского художника и социалиста Уильяма Морриса, который в своих статьях вскрывал разлагающее влияние развивающегося капитализма на искусство. Он отчетливо показал, что капиталистический способ производства порождает новые методы художественного производства, новый характер искусства. Вследствие этого воспроизвести старые формы возможно лишь возродив старые формы производственных отношений, старое художественное производство.

«Было время, — говорит Моррис, — когда... воображение и фантазия примешивались ко всем вещам, которые создавал человек; и в те дни все ремесленники были художниками, как нам следовало бы и называть их» [2]. Вместе с тем, заявляет он, «реставраторы... думают, что каждый способный архитектор может теперь экспромтом справиться с работой древних; что, хотя все другое изменилось вокруг нас, скажем, с XIII в., искусство будто бы не изменилось и что наш рабочий может выполнить работу такую же, как и рабочий XIII в.» [3].

Стремясь возродить былое значение искусства, его влияние на повседневную жизнь, а также восстановить художественную промышленность, Уильям Моррис создал специальные мастерские и артели ремесленников. Это были, разумеется, утопические стремления, но тем не менее эта попытка была единственной мыслимой в наше время возможностью создать кадры рабочих, в том числе и каменщиков, которые могли бы выполнять вместо жестких и бездушных имитаций творчески осознанные детали древних зданий.

Это было быстро усвоено английской школой реставрации. Широкая известность Уильяма Морриса, его конкретное участие в развитии теории английской реставрационной школы сыграли свою положительную роль и позволили английским реставраторам твердо стать на путь отказа от «художественных» реставраций, на путь использования научных методов реставрации, общепринятых в Великобритании с конца XIX в. до наших дней.

[1] Ruskin. Op. cit., p. 179.
[2] Morris W. The lesser arts (1877). Hopes and fears for Art. The collected works, v. XXII. L., 1914, p. 9.
[3] Morris W. The Beauty of Life (1880). Там же, p. 69—70.

Значительную роль в установлении и сохранении верного направления развития английской школы реставрации сыграло основание в 1867 г. английского Общества защиты древних зданий, во главе которого стали крупнейшие деятели английского искусства и искусствоведения того времени: Уильям Моррис, Берн Джонс, Джон Рёскин и т. д. Общество приняло на себя охрану и защиту от повреждений и искажающих реставраций всех архитектурных памятников Великобритании еще до издания первого английского закона об охране их (1899 г.), что существенно отличает английскую систему охраны памятников архитектуры от таковой в других европейских странах.

Благодаря значительной активности в этом вопросе английской общественности, деятельность которой привела к организации указанного общества, обсуждавшего ежегодно результаты своей работы и публиковавшего свои отчеты, все мероприятия по охране и надзору за реставрационными работами были в Англии даже более действенными, чем это могло бы быть при надзоре одного лишь государства, законодательные акты которого, кстати, там не касались церквей и некоторых других категорий архитектурных памятников. Особенно важным было то, что постоянное широкое общественное обсуждение проблем, связанных с реставрацией и охраной древних зданий, помогло выработать в Великобритании строгие научные принципы проведения реставрационных работ, характеризующие английскую школу реставрации.

Раз отказавшись от всякой имитации, английские реставраторы отказались и от дополнения и целостного восстановления разрушенных или поврежденных памятников. В случае необходимости поддержать разрушающиеся элементы древнего здания, особенно если это здание эксплуатировалось, англичане допускали, разумеется, соответствующие вставки вместо разрушенных частей, но обычно делали такие вставки заметными. При этом, если поврежденный элемент не отличался особой изысканностью и утонченностью формы, то вводимые в него для укрепления сохранившихся частей вставки не повторяли детальной формы элемента, но воспроизводили ее лишь в общем абрисе.

Пример такой вставки мы видим, среди прочих, на портале церкви в Бенингтоне (Херфортшир). Здесь нижняя часть пучка колонн, поддерживающего архивольт стрельчатой арки, разрушилась и заменена круглой вставкой, повторяющей лишь общий абрис пучка, но не детальную растеску составляющих его колонн. Эта вставка сделана такого размера и такой формы, как если бы она была вставлена в период постройки самого здания, но по каким-то причинам не была дотесана до нужной формы. Эта вставка представляет собой как бы блок, заготовленный, но не доработанный до своей окончательной формы самим строителем церкви.

В других случаях, когда поврежденный элемент являлся частью художественной резьбы, внедрение в которую грубого элемента могло значительно исказить художественный облик целого, английские реставраторы использовали вставки, дотесанные до нужных размеров и формы и отличающиеся от подлинных, древних, лишь цветом камня (преимущественно за счет наличия на древних камнях «патины времени»).

Примером такой реставрации могут служить каменные переплеты окна церкви в Рингмере (Суссек, XIV в.) или обрамление портала там же (рис. 135 и 136), выполненные из специального раствора.

Уже в начале XX в. одной из существенных особенностей английской школы реставрации явилось большое внимание к инженерно-техническим вопросам консервации памятников архитектуры, к защите поверхности камней от эрозии и т. п. Свое широкое развитие, однако, эти особенности получили в Великобритании позднее.

Интересны работы английских реставраторов над руинированными памятниками. Здесь проявились лучшие черты английской школы. Реставраторы сумели преодолеть самый существенный недостаток аналитического метода. Этот недостаток заключался в том, что при минимальной реставрации разрушенное здание могло выглядеть как заброшенное, как лишенное общественного внимания и заботы, а следовательно (для некомпетентного обывателя), и как неинтересное, незначительное, что в корне противоречило самой идее охраны и популяризации древних зданий, как памятников народной культуры и национальной истории.

Выполнение предписаний четвертого из основных принципов аналитического метода, требующего выделять вносимые при реставрации элементы, как новые, отчасти восполняло этот недостаток метода, так



Рис. 135. Церковь в Рингмере. Колонки портала до реставрации

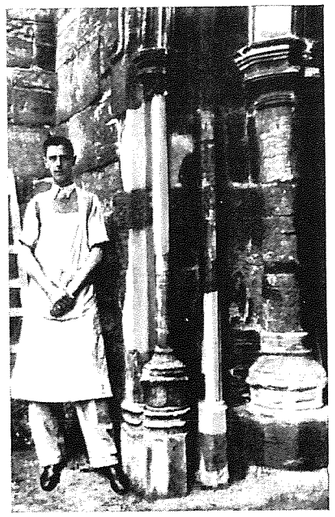


Рис. 136. Колонки портала после реставрации

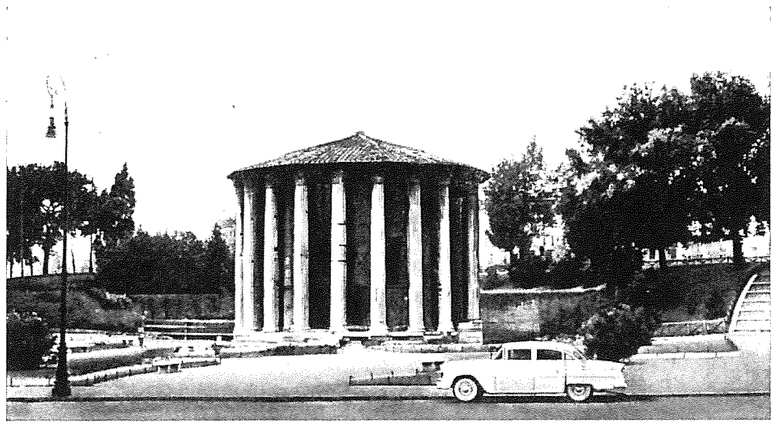


Рис. 137. Храм Весты на Тибре в Риме. Общий вид после консервации

как при этом очевидным становилось наличие общественной заботы о памятниках архитектуры. Однако этого было недостаточно. Требовались какие-то более энергичные меры для привлечения к памятникам широкого общественного внимания, для того чтобы любому посетителю было ясно, что он ценен и интересен, что он является существенным и значительным документом прошлого и его сохранение имеет государственное значение. Надо было показать его ценность для национальной культуры, для национальной истории. Особенно это было важно для архитектурных памятников, тем более для руинированных, расположенных в центре больших городов.

Чтобы осуществить такое активное воздействие архитектурного памятника, особенно руинированного, требовались два основных условия. Во-первых, необходимо было сделать памятник доступным любому посетителю. Во-вторых, важно в наглядной форме, но без произвольных добавлений, показать даже самым некомпетентным в вопросах истории все наиболее существенные исторические черты и особенности памятника.

Усилия в этом направлении предпринимались и в других странах. Так, размещенный среди новой городской застройки Афин храм Зевса Олимпийского (117—138 гг. н. э.), дошедший до нас только в остатках своей колоннады, был тщательно консервирован, его площадка расчищена и в таком виде он был включен в ансамбль современного города вместе с воротами Адриана, расположенными поблизости. Подобным же образом была расчищена и благоустроена площадка храма Весты на Тибре в Риме (I в. до н. э.), а самый храм, для предохранения его остатков от амосферных воздействий, был прикрыт черепичной кры-

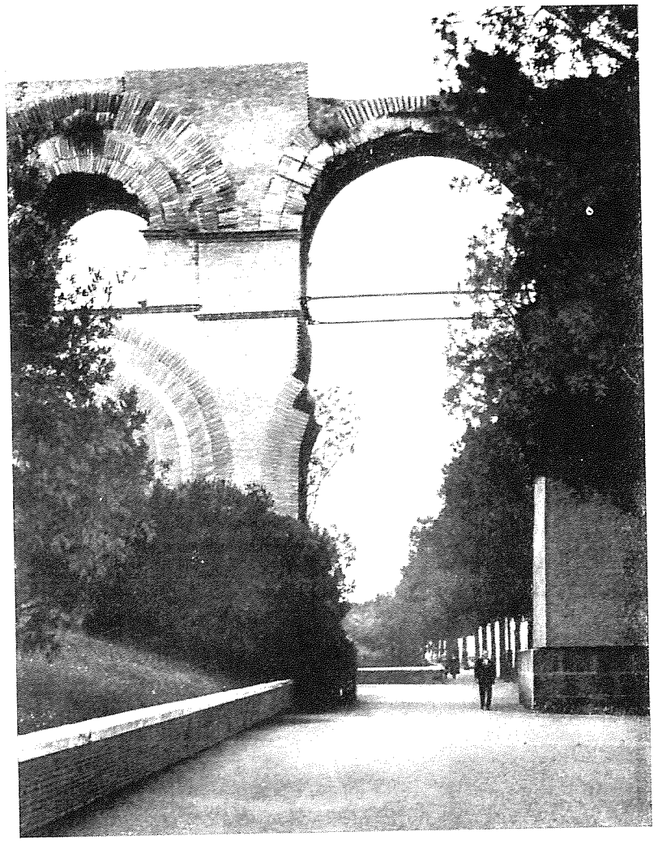


Рис. 138. Акведук Клавдия в Риме. Общий вид после укрепления

шей (рис. 137). Также после консервации был включен в ансамбль города акведук Клавдия (I в. н. э.; рис. 138), а в уже упоминавшемся Морском театре на вилле Адриана в Тиволи для более наглядного представления о первоначальном характере и особенностях сооружения был даже частично восстановлен свод между стеной и антаблементом перистиля.

Должным образом была организована территория в термах Траяна в Риме (рис. 139) и других памятниках. В наше время такой подход к

сохранению руинированных памятников получил очень широкое распространение, в том числе и в Советском Союзе (рис. 140).

В соответствии с такими стремлениями и английские реставраторы при работах, например, на церкви аббатства XII в. в деревне Риво в северной части Йоркшира произвели не только укрепление возвышавшихся над землей руин, но и расчистку территории, при которой были вскрыты остатки столбов и стен, ранее находившихся под землей, и других частей постройки. Вскрытые остатки были закреплены, а в местах наибольших разрушений надложены кладкой из нового материала до высоты 1 м так, что весь план здания стал легко читаться и каждый посетитель не только видел отдельные высокие части разрушенных стен церкви, но и воспринимал все архитектурные особенности древнего сооружения. Такие же работы были произведены при реставрации руин церкви одного из знаменитых аббатств Великобритании (XIII в.) — Тинтерн Эбби на берегу реки Уай в Монтмаунтшире.

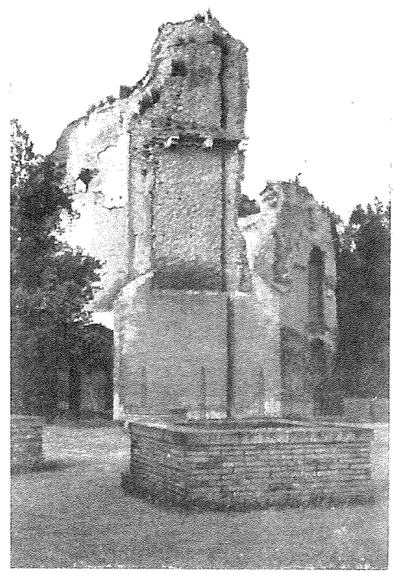


Рис. 139. Термы Траяна в Риме. Благоустройство территории

Великолепный пример реставрации такого типа представляют работы, произведенные в замке Уильяма лорда Хастингса — Кэрби Мэкслоо (1480—1484 гг.). Этот замок был выстроен одним из наиболее преданных друзей Ричарда III, которому лорд Хастингс помог захватить трон Англии и которого вслед за тем Ричард казнил в числе многих прочих. Во время реставрационных работ был вскрыт культурный слой и обнажены остатки всего периметра стен замка, от которого сохранялись лишь северные ворота с двумя круглыми башнями и квадратная высокая северо-западная башня. Эти остатки стен были укреплены и в местах полного разрушения надложены до высоты около 1 м. Вся площадь замка была тщательно расчищена и на ней были выявлены и закреплены остатки других стен, фрагменты каменных полов и т. д. Разумеется, были укреплены руины ворот и угловой башни (рис. 141).

Вокруг замка был расчищен некогда существовавший здесь ров. После расчистки этот ров был заполнен водой, а к воротам через него был сделан мост, однако без всякой имитации старинного — простой и

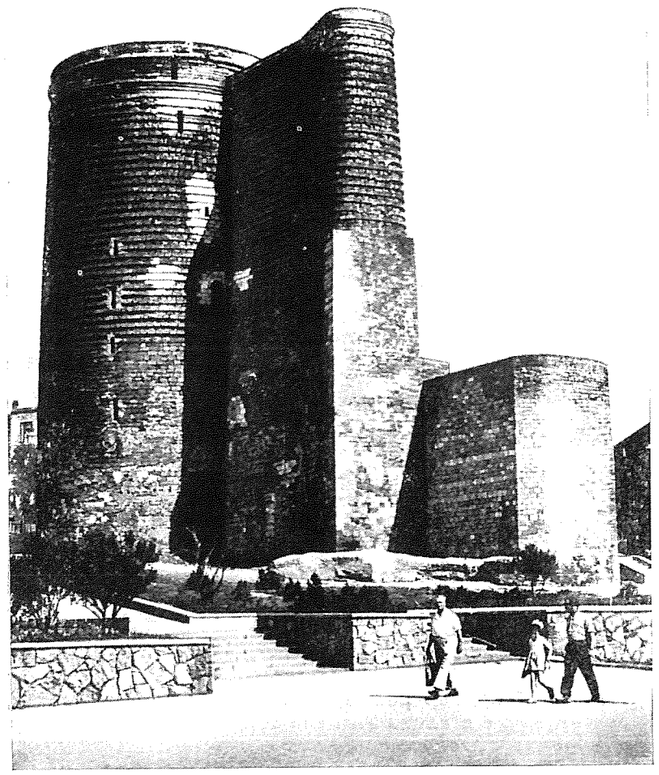


Рис. 140. «Девичья башня» в Баку после реставрации. Общий вид

деревянный. Территория вокруг замка была на известную ширину тоже расчищена и освобождена от всяких застроек, устроен газон. В отдалении были посажены группы деревьев. Теперь замок, абсолютно чистый, доступный и привлекательный, несмотря на свое руинированное состояние, с одной стороны, всем своим видом показывал, что он является объектом тщательной и постоянной общественной заботы о нем, с другой стороны, давал возможность всякому любого уровня развития посетителю почувствовать ясно и отчетливо исторические особенности и

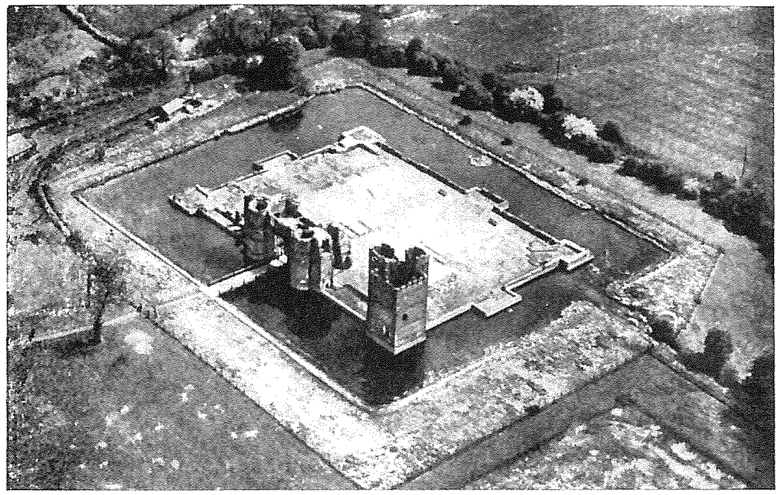


Рис. 141. Укрепленные и приведенные в порядок руины замка Кэрби Мэкслоо

значение этого памятника. Он легко «читается» как документ истории архитектуры и строительной техники. И он действительно документ истории, без всяких подделок, так как в нем ничего не было добавлено нового, а что было добавлено по техническим соображениям, носило на себе отчетливые следы современности и никого не могло ввести в заблуждение.

Подобного рода работы были проведены также на замке Рестормэл начала XIII в. в Корнуэлле. Здесь также была расчищена и приведена в порядок поверхность пола внутри замка, закреплены руины стен с зубцами и руины донжона, произведена наружная обкладка холма, на котором стоит замок, расчищен кольцевой ров, наружный вал и холм были обложены дерном. Для того, чтобы сделать доступным для посетителей вход на верхнюю площадку оборонительной стены, на последнюю была устроена новая деревянная лестница без всяких претензий на старину.

Такие реставрации древних руинированных архитектурных памятников производились в Англии не только в пустынных сельских местностях, как это было в упомянутых выше замках или как в замке Райзинг-Кэсл XII в. в Норфольке, но и в городах Великобритании. Примером может служить замок Эдуарда I — Бомари в Энглси (1295—1323). Здесь также расчищены и консервированы руины обеих кольцевых стен с

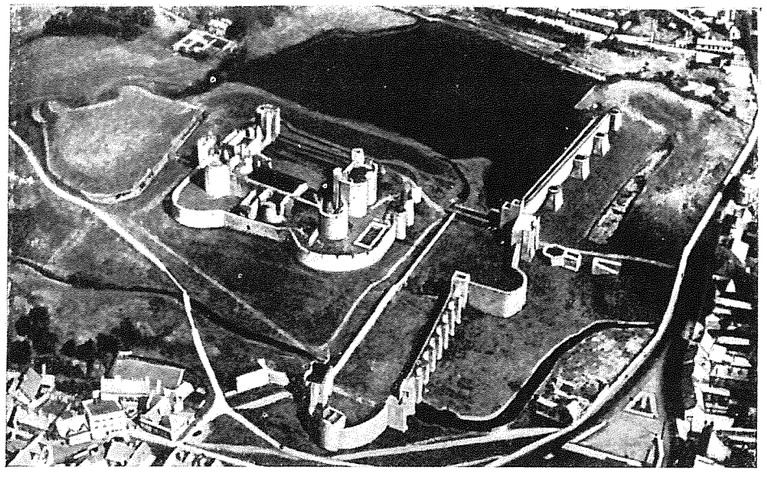


Рис. 142. Замок Кэрфили

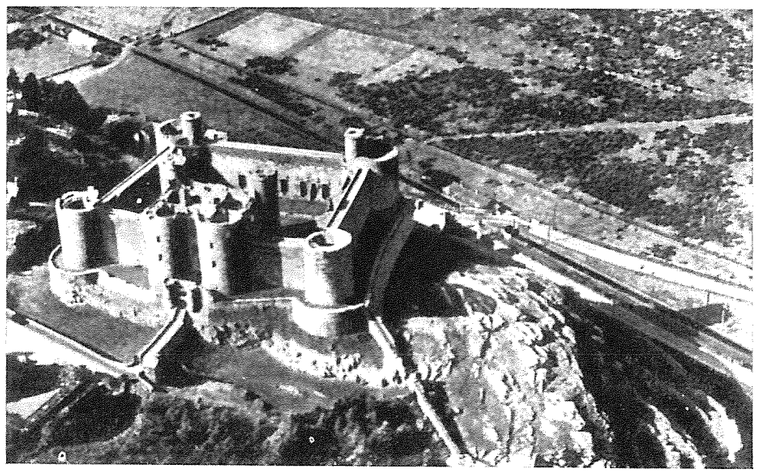


Рис. 143. Замок Хэрлич

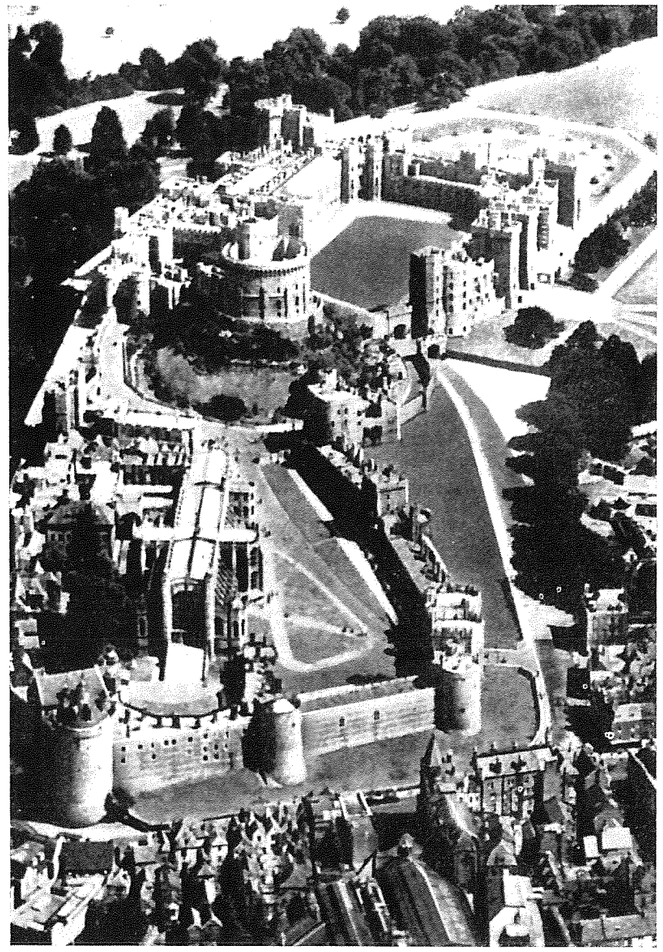


Рис. 144. Виндзорский замок

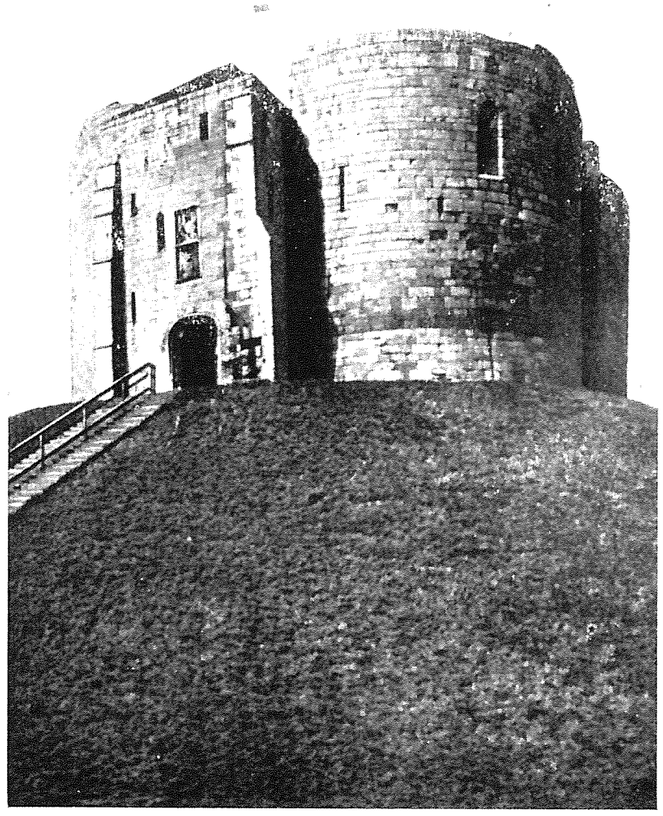


Рис. 145. Клиффордс Тауэр (XI—XIII вв.). Общий вид после реставрации

башнями, расчищен пол двора как внутреннего, так и внешнего. Был освобожден и залит водой ров вокруг наружного кольца стен. Приведенный в порядок и укрепленный памятник включался при этом в ансамбль окружающего его города. Подобные работы были произведены также в руинах замков Кэрфили, графов Хэртфорд и Глочестер (рис. 142), Хэрлич (рис. 143) и др. Окружен теперь городом и Виндзорский замок (рис. 144).

Точно так же и отдельные небольшие здания, когда они имели определенное историческое и историко-архитектурное значение, сохранялись в Великобритании без каких-либо попыток их целостной «художественной» реставрации (рис. 145). Интересным примером служит также старый дом 1580 г. в Фэйрнили, в Селкиркшире, в Шотландии. Сохранившаяся часть дома была укреплена; терраса, на которой он стоял, расчищена и закреплена. Окружающая территория была также расчищена и засеяна подстригаемой травой и засажена декоративными растениями.

Даже небольшие сооружения, имеющие какое-либо значение для истории архитектуры, сохранялись в их дошедшем до нас виде, например, ветряная мельница в полусотне километров от Лондона (Кэстон Уиндмил, в Бромли, Кент).

Во всех работах такого рода мы можем отчетливо заметить появление нового качества, которое уже не укладывается точно в рамки изложенных ранее основных принципов аналитического метода и его разновидности — метода анастилоза. Эти новые особенности предвещали зарождение уже нового метода реставрации памятников архитектуры, изложение которого выходит за рамки данной книги, так как его развитие и широкое применение падает уже на середину нашего XX в. Однако бесспорно, что именно последовательное использование аналитического метода в Англии начала XX в. послужило основой, на которой могло возникнуть представление о новых принципах и новых методах, определивших дальнейшее развитие теории и практики реставрации памятников архитектуры.

Рассматривая различные методы реставрации памятников архитектуры на протяжении XIX и начала XX в., можно отметить определенный прогресс в их развитии.

Если раньше широко использовался недопустимый метод подстановки, когда на месте древнего памятника архитектуры возводилось совершенно новое здание, а затем был принят порочный метод компиляции, который при всех благих намерениях реставраторов приводил к произвольным искажениям существующих особенностей древнего здания, то уже с середины XIX в. возникают новые реставрационные методы, ставившие своей целью всемерное сохранение сокровищ древнего зодчества.

Первые опыты в этом направлении были неудачны, и синтетический метод реставрации, или метод целостных реставраций, использованный школой «стилистов» Виолле ле Дюка, получил осуждение. Но в то же время начал развиваться и аналитический метод или, как его еще можно назвать, археологический метод, выработанный в сотрудничестве архитекторов и археологов. Этот подход к реставрации памятников архитектуры оказался наиболее приемлемым и научно обоснованным. Наряду с общими приемами реставрации древних сооружений, выработанными в Англии, археологический метод и явился той основой, на которой базировалась теория реставрации памятников архитектуры первой половины XX в., обусловившая большие достижения в этой области.

Библиография

Верещагин В. Законопроект об охране старины. «Старые годы», 1912, № 3; «Вопросы реставрации», вып. 1—19. Спб., 1908—1918.

Забелин И. Е. О покрытии Успенского собора в г. Владимире. «Древности». Труды МАО, т. XVI, М., 1900.

Ильинский П. В. О реставрации Золотых ворот в губернском городе Владимире. Труды Владимирской ученой архивной комиссии, № X, г. Владимир, 1908.

Карабутов Н. Чертежи по реставрации Успенского собора в губернском городе Владимире в 1888—91 гг.

Машков И. П. Отчет о реставрациях большого московского Успенского собора. М., 1912.

Никитин Н. В. Реставрация древних архитектурных памятников. «Древности». Труды МАО, т. XI, ч. III, М., 1887.

Отчет о деятельности Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины за 1912 год. Спб., 1913.

Покрышкин П. П. Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства. Псков, 1916.

Ростиславов А. Ответственность реставрационной задачи. «Старые годы», 1912, № 5.

Трутовский В. К. Краткий отчет о реставрации владимирского Успенского собора в 1891 г. «Древности». Труды МАО, т. XVI, М., 1900.

Balanos N. Conservateur des monuments de L'Acropole. Les monuments de L'Acropole. Relèvement et conservation. Paris, 1938.

Berichte über die alljährlich seit 1900 stattfindenden Tage für Denkmalpflege.

Blunck E., Prof. Konserv. der Prov. Branderburg. Aufgaben moderner Denkmalpflege. «Deutsche Bauzeitung», 1930, № 12.

Bordeau R. Traité de la réparation des églises. Evreux, 1862.

Brown G. B. The care of ancient monuments. Cambridge, 1905.

Buls Ch. La restoration des monuments anciens. «Revue de Belgique», v. XXXVII, Bruxelles, 1903.

Clemen P., Dr. Die Denkmalpflege in Rheinprovinz. Dusseldorf, 1896.

Clemen P. Die Denkmalpflege in Frankreich. Berlin, 1898.

Cloquet L. La restoration des monuments. Paris, 1901.

Conservation des monuments d'art et d'histoire. Paris, 1933.

Daly C. La restauration projetée de Notre Dame. Revue de l'Architecture et des Travaux publics, v. IV, 1843.

Deneux H. Les modifications apportées à la cathédrale de Reims au cours des restau-

rations effectuées du XVI-e au début du XX-e s. «Bulletin monumentale», v. CVI, 1948; v. CVII, 1949.
Didron. Vandalisme dans les travaux d'arts. «Annales archéologiques», v. VII, 1847.
Dvořàk M. Katechismus der Denkmalpflege. Wien, 1918.
Dvořàk M. Denkmalkultus und Kunstentwicklung. München, 1929.
Fleury. Vandales et iconoclastes. «Bulletin de la Société historique de Soissons», v. III, 1949.
Freeman E. A. Preservation of Ancient monuments. London, 1852.
Gout P. Viollet le Duc. Son oeuvre, sa doctrine. 1914.
Guizot M. Vitet, sa vie et ses oeuvres. «Revue des Deux Mondes», Mars, 1874.
Gurlitt C. Über Baukunst. Berlin O. Y.
Hager G. Denkmalpflege und moderne Kunst. Sechster Tag für Denkmalpflege, 1915.
Hallays A. Mérimée, Inspecteur des monuments historiques. «Revue des Deux Mondes», Avril, 1911.,
Haupt A., Prof. Dr. Die Herstellung von Kirchen und ihre verschidenen Richtungen. «Die Denkmalpflege», 1899, № 8, 9.
Heyer L. Denkmalpflege und Heimatschutz in Deutschen Recht. 1912.
Hörmann H. Denkmalpflege und Heimatschutz in England. München, 1928.
Kains-Jackson C. P. Our ancient monuments and the land around them. London, 1880.
Lassus. De l'art et de l'archéologie. «Annales archéologiques», v. II, 1844.
Leon P. Chef des Services d'architecture au sous-secrétariat d'Etat des beaux arts. Les monuments historiques. Paris, 1917.
Leon P. La vie des monuments francais. Paris, 1951.
Lepiarczyk G., Dr. Konserwacja zabytków architektury. Kraków, 1954.
Lezius U. Das Recht der Denkmalpflege in Preussen.
Loftie W. J. Thorough Restoration. London, 1877.
Mancia R. L'esame scientifici della opere d'arte ed il loro restauro. Milano, v. 1—2, 1936—1946.
Mariotti F. La legislazione delle Belle Arti. Roma, 1892.
Mérimée P. Lettres à Ludovic Vitet. Paris, 1934.
Michel A. Dans les ruins de nos monuments historics. Conservation ou restauration. Revue des Deux Mondes. Nov., 1917.
Muczkowski J. Ochrana zabytków. Kraków, 1914.
Murray D. An archaeological survey of the United Kingdom. The preservation and protection of our ancient monuments. Glasgow, 1896.
Mušić M. Kulturna misija Viollet le Duca Зборн. заштите спом. култ. VI—VII. Беогр., 1956.
Muthesius H. Kultur und Kunst. Jena, 1904.
Pamiętnik pierwszego zjazdu miłosnikow ojczystych zabytków w Krakowie w 1911 — Naklad Grona Konserwatorow Galicji zachodniej. 1912.
Perrault-Duboit A. Les Archives de la Comission des monuments historiques. Paris, 1900.
Riegl A. Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Augsburg—Wien, 1929.
Ruckert F. Les origines de la Conservation des monuments historiques en France. Paris, 1913.
Ruprich-Robert. De l'influence de l'opinion publique sur la conservation des anciens monuments. Caen, 1882.
Ruskin J. The seven lamps of architecture. London, 1849.
Scott G. G. Faithful Restoration. London, 1850.
La Service des monuments historiques, son histoire, organisation, administation, législation. Congrès archéologique de France, XCVII[e] s., tenus à Paris en 1934.
Stevenson G. Architectural Restoration. London, 1897.
Stubben G. Das Sternthor zu Bonn und seine Erhaltung. Bonn, 1897.
Thédenat H. Le Forum romain et les Forumes imperiaux. Paris, 1898.
Verdier P. La protection des monuments historiques. Paris, 1926.
Viollet de Duc (fils). Mérimée et les monuments historiques. Revue de Paris, Nov. 1895.
Viollet le Duc E. E. Lettres. Paris, 1904.
Viollet de Duc E. E. Restoration. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] s., т. 8. Paris, 1866.
Viollet le Duc E. E. Entretien et restoration des cathédrales. Revue de l'Architecture et des Travaux Publics, v. IX, 1851.
Vitet. Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur sur les Minuments etc. Paris, 1831.
Wieland C. A. Der Denkmal — und Heimatsschutz in der Gesetzgebung der Gegenwart.
Von Wussow. Die Erhaltung der Denkmäler in der Kulturstaaten der Gegenwart. Berlin, 1885.

Оглавление

Предисловие 3
Введение 7
Глава I. Памятники архитектуры в эпоху романтизма 18
Глава II. Эпоха стилистических реставраций 38
Глава III. Возникновение и развитие теории реставрации 75
Глава IV. Формирование археологического метода реставрации 101
Глава V. Принципы реставрации руинированных памятников 139
Глава VI. На путях к новым методам 170
Библиография 187

Михайловский Евгений Васильевич

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ
(развитие теоретических концепций)

• • •

Стройиздат
Москва, К-31, Кузнецкий мост, дом 9

• • •

Редактор издательства Разнодольская В. И.
Внешнее оформление художника Шворака Е. В.
Технический редактор Мочалина З. С.
Корректор Кудрявцева Е. Н.

Сдано в набор 9/XII 1970 г. Подписано к печати 26/VIII 1971 г.
Т-11789. Бумага 70×90 1/16—6 бум. л.=14.04 усл. печ. л. (уч.-изд. 13,76 л.)
Тираж 3000 экз. Изд. № IX—1509. Зак. № 1274. Цена 1 р. 77 к.

Владимирская типография Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Гор. Владимир, ул. Победы, д. 18-б

СТРОЙИЗДАТ ВЫПУСКАЕТ В СВЕТ КНИГУ

«СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА ГОЛЛАНДИИ (Нидерланды)»

Автор КРАШЕНИННИКОВА Н. Л.

(Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры)

В книге дается краткий обзор истории страны и освещаются некоторые строительные традиции прошлого, важные для понимания особенностей современной архитектуры Голландии. Рассматриваются многочисленные примеры жилищного строительства, строительства общественных зданий массового назначения, а также наиболее интересных уникальных зданий. Особое внимание уделено восстановлению и реконструкции населенных мест после второй мировой войны и опыту освоения отвоеванных у моря территорий. Критический анализ различных архитектурно-художественных течений и творчества крупнейших архитекторов Голландии вводит читателей в курс творческих проблем страны с начала XX в. по 60-е годы.

Эта книга представляет интерес не только для архитекторов и искусствоведов, но и для всех желающих ознакомиться с современной европейской архитектурой.