



Ц Н И И Т И А

МЕТОДИКА И ПРАКТИКА
СОХРАНЕНИЯ
ПАМЯТНИКОВ
АРХИТЕКТУРЫ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
ПО ГРАЖДАНСКОМУ
СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ
ПРИ ГОССТРОЕ СССР

Центральный научно-исследовательский
институт теории и истории архитектуры

719
454

4312(6)

МЕТОДИКА И ПРАКТИКА СОХРАНЕНИЯ
ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

Москва
Стройиздат
1974

БИБЛИОТЕКА
Л.А. Давида

Методика и практика сохранения памятников архитектуры. М., Стройиздат, 1974. ... с. (Гос.ком. по гражд. стр-ву и архитектуре при Госстрое СССР, Центр.науч.-исслед.ин-т теории и истории архитектуры).

Освещены проблемы сохранения памятников архитектуры. Рассматриваются вопросы градостроительства с точки зрения культурно-исторической преемственности, организации территории и охранных зон памятников архитектуры, их новых функций. Теоретические и методические проблемы излагаются с привлечением конкретных примеров охраны, исследования и реставрации памятников архитектуры в нашей стране и за рубежом.

Книга предназначена для архитекторов и искусствоведов.
Ил.37.

С Центральным научно-исследовательским институт
теории и истории архитектуры, 1974.

М 30202-492 Зак.изд.
047(01)-74

РЕДКОЛЛЕГИЯ

Гуляницкий Н.Ф.
Иванов В.Н.
Крашенинников А.Ф.
Михайловский Е.В.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.	5
----------------------	---

ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА

Историко-архитектурное наследие в структуре современного города (к методологии проектирования). Н.Ф. Гуляницкий	8
Памятники архитектуры – живые элементы структуры города. Ю.С. Яралов. .	15
Охрана памятников архитектуры на современном этапе. В.И. Балдин	18
Территория памятника архитектуры и ее архитектурно-планировочная организа- ция. Е.П. Щукина	21
Соотношение памятников архитектуры и окружающей среды. А.С. Щенков. . . .	26
Пространственные границы охранной зоны памятника архитектуры. Т.Н. Мак- симюк	30
Исследование планировки и застройки исторического города (г.Рига) Р.Я. Зандберга	33

МЕТОДИКА И ПРАКТИКА РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ И ИХ ИССЛЕДОВАНИЕ

Основы современного подхода к реставрации памятников культуры. Е.В. Михайловский	41
Методологические вопросы архитектурной реставрации. М.А. Ильин	48
О "наслоениях" и "оптимальной дате" реставрации. В.Я. Либсон	54
Метод консервации в применении к памятникам архитектуры Московского Кремля. В.И. Федоров	58
К вопросу о новых функциях памятников архитектуры. Е.В. Заварова	64

О ценности исторических наслоений в градостроительных комплексах. А. А. Клименко	67
Проблема цвета при реставрации памятников архитектуры. М. П. Кудрявцев..	73
Реставрация белокаменного декора. Г. В. Алферова	80
Реставрация декора купола мавзолея Гури-Эмир в Самарканде. И. Ф. Бородин	86
Ремонты и реставрация мавзолея Ходжа Ахмада Ясави в г. Туркестане. Л. Ю. Маньковская	96
Воссоздание малых архитектурных форм в ансамбле Марли Нижнего сада Петродворца. М. Н. Микишатов	105
Методика натурных исследований памятников архитектуры в Литовской ССР. Э. В. Пурлис	113
Исследование и реставрация искаженного памятника архитектуры (Богоявленский собор в Ростове). А. П. Милорадович	118

ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Международная хартия по консервации и реставрации исторических памятников и достопримечательных мест	123
Концепции методики реставрации памятников архитектуры в Италии. С. С. Подъяпольский	128
Примечания	136

ПРЕДИСЛОВИЕ

Проблема сохранения памятников архитектуры наших городов и населенных мест после Венецианского конгресса 1964 г. стала одной из наиболее актуальных. Тесно связанная теперь с задачами преемственного развития городов, задачами сохранения их оригинальности и индивидуального облика, она явилась неотъемлемым элементом градостроительного проектирования. Современная расширенная трактовка проблемы заставляет воспринимать ее в целом, практически как новую. Казалось бы, устоявшиеся ранее взгляды в оценке значения памятников архитектуры, или в раскрытии самого понятия "памятник архитектуры", теперь подверглись существенной корректировке, приобрели новую трактовку, а общие концепции здесь существенно расширились.

За последние годы, не только в теоретических высказываниях или документах конференций, но и в практической повседневной работе возникла новая тема: "памятники архитектуры и городская среда". При этом анализируются не просто ансамблевые связи зданий, но и историческая динамика композиций комплексов, сложившиеся визуальные связи и панорамы зданий и ландшафта значительных районов города и города в целом, с которыми отдельные памятники архитектуры неразрывно связаны и которые признаются, по существу, неотъемлемой частью их градостроительного содержания. Перенесение памятника архитектуры в иную среду часто существенно изменяет его значение в городе, а вместе с тем и его эстетическую ценность.

В свете этих актуальных задач методика градостроительных исследований и поиска соответствующих градостроительных решений, как и методика охраны исторических зданий и комплексов, требует широкой разработки и еще находится в процессе становления. Во многих случаях практика здесь опережает теорию, а методические принципы разработки конкретных градостроительных предложений определяются в процессе проектных работ нередко

субъективно и с разных методологических позиций. В первом разделе настоящей книги сделана попытка ответить на некоторые из этих вопросов.

Не менее осложнилась за последнее время и другая сторона проблемы сохранения историко-архитектурного наследия — теория и практика реставрации зданий-памятников, особенно если учесть огромные масштабы проводимых в стране реставрационных работ. Анализируя итоги проводимых работ, мы сталкиваемся здесь с чрезвычайным разнообразием методических приемов и самого подхода к осуществлению намеченных заданий, зачастую выявляя существенные противоречия.

В целом, в реставрационной практике преобладают сторонники археологического метода реставрации, который был принят в советской реставрационной школе и был основан на прогрессивных концепциях и достижениях русской дореволюционной реставрационной практики. На базе этого метода были даны рекомендации соответствующей инструкции Комитета по делам архитектуры (1949 г.). На этой же основе вырабатывались рекомендации Венецианской хартии (1964 г.), которая здесь приводится. К этому кругу примыкает текст главного архитектора Московского Кремля В.И.Федорова и других.

Наряду с этим нередко встречаются (особенно среди начинающей молодежи) сторонники более свободных, так называемых "художественных реставраций", в значительной мере основанных на аналогиях и гипотезах, "подтвержденных" историческими сведениями, во многих случаях косвенными, когда основной целью реставрации объявляется "возрождение древнего шедевра" (М.Н.Микишатов). Встречаются и реставрации, в основном осуществленные по методу компиляции (комплекс Марли).

Редколлегия сочла возможным отразить в книге разнообразные концепции, анализ которых должен послужить выработке основ создания единых методических принципов реставрации.

Редколлегия сочла также необходимым дополнить книгу разделом, освещающим зарубежный опыт, представляющий теоретический и методический интерес.

Редколлегия.

3
KAMILLAH KOWEKEYPH
& OPHAKHOLAH PEDAH

ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ В СТРУКТУРЕ
СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА
(К МЕТОДОЛОГИИ ПРОЕК-
ТИРОВАНИЯ)

Проблема сочетания в современном городе нового со старым — одна из наиболее актуальных в советском градостроительстве.

Всеобщее признание высоких духовных ценностей памятников архитектуры уже не рассматривается в настоящее время только как стремление оградить их от физического разрушения, но распространяется на широкую область градостроительного проектирования. Стала очевидной необходимость совместной работы проектировщиков и исследователей для определения основных задач и составления градостроительных заданий, осознана важность предпроектных исследований.

Однако эта работа еще не имеет единой методологической основы и не объединилась организационно. Исследования основываются порой на различном понимании проблемы сочетания старого и нового. Трудным является и приведение научных рекомендаций в соответствие с творческими стремлениями архитектора-проектировщика.

Все это выдвигает ряд специфических вопросов, решать которые предстоит на различных уровнях: исследовательском, проектном и организационном. К наиболее общим из них следует отнести, во-первых, само понимание проблемы сохранения историко-архитектурных памятников в современном городе, во-вторых, определение существа и особенностей организации комплексного проектирования и, наконец, оценку реальных возможностей оптимальной реализации выдвигаемых профессиональных задач.

Первая проблема еще не имеет необходимой теоретической разработки. Широко распространенная в настоящее время тенденция "сохранения" памятников архитектуры и окружающей их застройки путем так называемой "градостроительной охраны" в своей исходной позиции в какой-то мере противоречива, поскольку традиционно понимаемая охрана памятника предполагает в градостроительном отношении пассивный метод, сложившийся применительно

к сохранению отдельных уникальных зданий, предназначенных для консервации и реставрации.

Предусматриваемые существующими нормативами охранные зоны отдельных памятников архитектуры имеют весьма ограниченные цели — огран- дить историческое здание от современной застройки в зоне непосредственной близости от него, обеспечить минимально необходимое пространство для его кругового обзора.

Между тем современная тенденция максимальной активизации ценного историко-архитектурного наследия в структуре развивающегося города тре- бует принципиально иного и более широкого подхода к проблеме соотноше- ния старой и новой застройки, основанного на восстановлении и усилении архитектурно-художественного значения памятников в пространственной ор- ганизации городских комплексов. При этом под понятием "памятник архи- тектуры" часто предполагается не только одно или несколько уникальных зданий, выделенных в пространственном окружении, но и развитая градостро- ительная система, дифференцированная и классифицированная по признакам историко-культурной и архитектурно-художественной ценности основных эле- ментов.

В этом случае включение в охранные зоны обширных городских терри- торий меняет задачу по существу, все более обостряется вопрос их совре- менного функционирования. На первый план наряду с реставрацией уникаль- ных памятников выдвигается метод активной реконструкции застройки, кото- рая включает комплекс проблем — градостроительных и реставрационных, преследуя очень широкие цели — от полного или частичного сохранения ис- торически сложившейся городской среды до активного включения уникальных памятников или целой системы исторических зданий в заново обновляемую среду современного города. Возникает еще одна качественно новая специфи- ческая задача — оценка исторической городской среды.

Попытки определить для исторического города территориальные зоны различного режима застройки могут иметь своей целью установить лишь ус- ловные параметры этих задач; главное остается за проектировщиком — при- дать каждой зоне конкретное содержание и соответствующую композицию, гибко используя современные методы комплексной реконструкции среды и реставрации отдельных зданий. Имеются и односторонние концепции, стремя- щиеся абсолютизировать одну из крайних позиций и распространить ее на всю территорию исторического района города. В этой связи важно крити- чески осмыслить накопившийся опыт.

Практика реконструкции исторических городов в ряде европейских стран, а также в прибалтийских республиках СССР (Таллин, Вильнюс и др.) дала интересные результаты в области сохранения и современной интерпретации исторической городской среды. Этот плодотворный опыт позволил для опре- деленных условий сформулировать ряд общих методологических предпосылок. Однако методика, сложившаяся применительно к городам "европейского типа",

переносится в ряде случаев механически на исследования городов, имеющих иные исторические условия формирования и структуру. Это относится и к требованиям по сохранению городской среды.

Понимание исторической архитектурной среды как комплекса эстетических и психологических качеств воздействия архитектуры, создающих определенную историческую атмосферу, в ряде случаев противопоставляется присущей каждому городу динамической природе, вносящей в городскую среду постоянные изменения и функциональное перерождение. Наделение современной функцией исторических зданий представляется в настоящее время одной из наиболее сложных задач. Решение ее зависит в значительной степени от возможностей широкого приспособления рядовой исторической застройки к функциям современного города. Эта задача оказалась очень трудной для таких городов "европейского типа" как Таллин, Вильнюс и др., где рядовая историческая застройка по преимуществу капитальная. Но особенно сложно задача решается в условиях некапитальной рядовой застройки, которая характерна для русских исторических городов, а также для древних городов Средней Азии, Закавказья и других районов СССР.

Основой определения "меры сохранения" и "меры реконструкции" исторической городской среды должны быть прежде всего глубокий анализ особенностей градостроительной структуры в ее временном развитии, с учетом всего комплекса социальных, культурных, этнических, географических и других условий, формирующих историческую судьбу городов. В этой связи следует отметить и существенные различия в постановке проблемы и поисках ее решения для городов Прибалтики, древнерусских и т.д.

В условиях Таллина, например, историческая городская среда формируется в основном как своеобразный "интерьер" Старого города, застроенного, согласно западным средневековым традициям, очень плотно высокими зданиями из кирпича и камня. При всей сложности приспособления и переоборудования исторических зданий для выполнения современных функций неизбежны серьезные внутренние трансформации и частичное обновление их даже в том случае, если сохранение и реставрация облика здания не связаны с коренной реконструкцией.

Иные принципы формирования исторической городской среды характерны для "деревянных" древнерусских городов, в структуре которых доминировала средневековая крепость и пространственно связанные с ней ориентиры приходских церквей, находящиеся вне стен доминирующего ансамбля. При этом особенно важно подчеркнуть историческую мобильность среды, стимулируемую легкостью ее трансформации при деревянной рядовой застройке. И дело не только в долговечности самого материала, но также в простоте и относительной "гибкости" собираемых деревянных строений, которые очень часто перестраивали, приспособлявая к естественным условиям.

Наряду с этим в процессе развития городов устанавливались и довольно стабильные элементы и связи, фиксируемые наиболее существенными в градо-

строительном отношении зданиями, площадями и улицами и т.д. Система стабильных звеньев и элементов образовывала как бы структурный костяк, заполнившийся мобильной рядовой застройкой из отдельно стоящих деревянных зданий.

Важнейшим "стабилизирующим" фактором был природный ландшафт. Органическая связь с ним определяла традиционные особенности русских городов, такие, как живописность застройки и свободный характер окружающих зданий пространств; ступенчатая соподчиненность доминант, разбросанных на обширных территориях и отмечающих наиболее характерные места ландшафта; разреженная рядовая застройка с "прозорами", раскрывающими вид на выразительные картины природы и архитектурные доминанты; подчинение улиц элементам ландшафта; многообразное использование возвышенностей и тальвегов для панорамного восприятия города и его ведущих ансамблей и т.д., и т.п. При этом следует учитывать и очень существенные для древнерусских городов взаимоотношения статичного и, как правило, монументального композиционного ядра города с его живописным окружением, с преобладанием "свободных" пространственных связей между ведущими композиционными доминантами и высотными ориентирами. Как весь композиционный строй зависел в значительной мере от характерности природных условий, так и выразительность "городского ландшафта" были связаны с умением подчеркнуть его средствами ведущих градостроительных доминант и системы застройки.

Характерно в этой связи сопоставление трех городских структур - Загорска, Переславля-Залесского и Каргополя. В каждом из трех - свои характерные особенности, однако все эти структуры в значительной мере явились следствием ряда общих для всех городов объективных предпосылок, определивших в них наиболее устойчивые композиционные связи.

В структуре Загорска, например, вопреки распространенной традиции располагать крепость-монастырь на высоком плато, Лавра размещена на относительно низменном косогоре у "сплетения" трех тальвегов, ранее бывших руслами полноводных рек. Влияние ансамбля на огромные окружающие природные пространства связано также с особым значением этих динамичных пространств, создающих направленные перспективы на Лавру в уникально красивом обрамлении косоголов. Взаимосвязь структуры ансамбля и природы определяла и систему окружающих Лавру доминант - каменных приходских церквей, объединявших распыленную деревянную застройку слобод. Размещение этих объемов, как правило, акцентировало наиболее высокие места рельефа и одновременно с этим они "закрепляли" ведущие направления тальвегов.

В более рассредоточенной структуре Переславля-Залесского определяющее значение имело огромное Плещеево озеро, к которому "веером" обращены ведущие историко-архитектурные комплексы. В известной мере объемно-пространственная система противоположна "центрической" структуре Загорска, так как помимо кремля здесь возник целый ряд доминирующих монастырей-ансамблей, между которыми рассеялись приходские церкви - вертикали и де-

ревянная рядовая застройка. Рассредоточенная система пространственных доминант явилась прямым следствием структуры "берегового" ландшафта, представляющего собой равнинную пойму реки, ограниченную с двух сторон возвышенностями.

В Каргополе, расположенном среди спокойного равнинного ландшафта, река Онега представляется подлинной жемчужиной природы, и вся структура города подчиняется ей. Уже с древних времен сложилась не свойственная для большинства древнерусских городов относительно "регулярная" планировка с композиционным преобладанием в ней продольных улиц. Доминантный ряд вдоль реки в виде "линейной" системы крупных объемов церквей, монастырей и бывшей деревянной крепости определил и характер, и целостный композиционный строй города, в котором река явилась объединяющим элементом.

Учитывая также коренные особенности городской структуры, исследование должно детально оценивать и классифицировать композиционные связи, выделив из них наиболее существенные и исторически устойчивые, которые необходимо сохранить при современной реконструкции. С другой стороны, менее устойчивые и относительно мобильные элементы могут быть изменены, трансформированы и заменены новыми.

Производя оценку композиционных связей во времени, следует выделить наиболее характерные для структуры этапы исторической трансформации. Структура древнерусских городов претерпела значительные изменения в связи с планировкой их во второй половине ХУШ — начале ХІХ вв. с целью придания им регулярности. Это значительно изменило городскую среду, и от того, насколько учитывались в новом плане сложившиеся композиционные связи, зависели в большой мере своеобразие и градостроительный результат реконструкций. Современные исследования требуют критического осмысления не только так называемых позднейших наслоений, начиная со второй половины ХІХ в., но и качественного уровня более ранних реконструкций.

Структурный анализ во времени предполагает не только выявление и оценку системы уникальных памятников архитектуры во взаимосвязи с рядовой застройкой, но и, что не менее важно, классификацию ценных городских пространств. Исследование пространств в аспекте их активной формирующей роли во взаимосвязи с анализом особенностей композиционных средств — масштаба, ритмических приемов, пластики и т.п. — также создает необходимые предпосылки к поиску современных форм, "вживающихся" в уже сложившийся городской организм.

Дифференцированный и гибкий подход к определению исходных позиций проблемы должен внести не только к выявлению существа и параметров "охраняемых зон", но и главным образом к поискам конкретного для каждого города живого метода, предполагающего активное воздействие на современную городскую структуру наиболее ценных и существенных качеств традиционной структуры. Следовательно, и проблема в целом должна сводиться во многих случаях не столько к "сохранению" среды, сколько к определению принципов

и пределов ее современной трансформации в зависимости от особенностей структуры исторических городов.

Вследствие этого важно и методологические, и организационные пути исследований и проектирования соединить в едином русле творческой работы. Необходимо уже в своих исследованиях делать упор на активный композиционный анализ, не ограничиваясь пассивной фиксацией имеющихся архитектурных и археологических памятников.

В настоящее время еще имеется несогласованность между работой исследователей и проектировщиков. На стадии генерального плана, например, исследовательская работа обычно оканчивается рекомендациями по зонам различного режима застройки, и далее архитектор по-своему интерпретирует эти зоны. Возникают разрывы в процессе, а иногда и расхождения между стремлениями исследователей и проектировщиков. Подобного положения удастся избежать, когда архитектор-проектировщик включается в работу на стадии исследований, а исследователь в свою очередь влияет на композиционную идею проекта.

В связи с этим приобретает особое значение стадия общей идеи генерального плана, на которой градостроительный замысел должен включать в себя теоретические обоснования. Эта стадия эскиза генерального плана должна стать обязательной для исторических городов при согласовании проекта.

Опыт подтверждает плодотворность комплексной организации исследований и проектирования. Примером может служить работа над форпроектom генерального плана Загорска, в который принимал участие Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры совместно с проектными организациями – Мосгражданпроектом и Гипрогором. Разработанные институтом на основе исследования и рекомендации по режимным зонам сначала были определены приблизительно, а затем в процессе работы трех коллективов они были уточнены и органически вошли в сущность проекта.

Взаимосвязь архитектора и исследователя не менее важна на стадиях детальной планировки и проекта застройки. Степень активизации роли того и другого зависит здесь как от проектируемого объекта, так и от режима реконструкции зоны. Если это "заповедная зона", где допускается лишь реставрация и регенерация комплексов, то, безусловно, главная роль принадлежит исследователю и реставратору. В тех же случаях, когда в зоне предполагается широкая реконструкция и новая застройка, приобретает особое значение творческая роль архитектора. Однако на "стыке" этих различных по исторической ценности зон нередко появляются условия для "конфликтных ситуаций". Примером служит проектирование и строительство высотного здания гостиницы "Интурист" в Таллине, поставленного в недопустимой близости от стен Старого города, в то время как сам Старый город был в законодательном порядке объявлен объектом особого режима и ведущая роль в области его регенерации и реконструкции поручена реставраторам и органам охраны памятников архитектуры.

Поиски в современных формах необходимых качеств, органически сочетающихся с качествами исторически сложившейся архитектурно-пространственной системы – это специфическая область проектирования, с одной стороны, требующая от архитектора высокого мастерства, опыта, широкой эрудиции в данной проблеме и, с другой, особых условий проектирования и застройки.

Для каждого исторического города необходим индивидуальный метод, и в этой связи должна очень гибко осуществляться методика применения его в рядовой застройке типовых проектов. Для наиболее ответственных зон исторического города со строгим режимом застройки нужны специальные приемы как для уникальных объектов, так и в ряде случаев для повторяющихся рядовых зданий.

Проблема "функционального перерождения" исторических центров городов, тесно связанная с поиском и социологическим программированием их "новой жизни" в системе современного города, также мало разработана. В связи с этим при реконструкции городов в ряде случаев целесообразно ставить вопрос о частичном резервировании наиболее ценных "исторических" территорий, имея в виду не только индивидуальный, но и очень гибкий подход к их застройке во времени. Это должно найти отражение и в соответствующих документах, касающихся проектирования и застройки исторических городов.

Что же касается оптимальных форм организации процесса проектирования исторических городов, то настало время поставить вопрос о создании специального научного и проектно-экспериментального подразделения по проектированию городов и районов, имеющих особо ценное историко-архитектурное наследие.

ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУ- РЫ - ЖИВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТРУКТУРЫ ГОРОДА

Вопросы активного включения в структуру и ткань развивающегося города памятников архитектуры как его полноценных компонентов очень сложны и весьма актуальны.

В некоторых случаях города, имеющие ценное историческое наследие, по существу, представляют собой открытые музеи архитектуры. Таковы, к примеру, Рига, Таллин, Вильнюс, Баку, центры которых, взятые в целом, являются архитектурно-художественными заповедниками. Застройка городов подобного типа налагает особую ответственность на зодчих. Но и в менее сложных случаях, когда памятников архитектуры в городе не так много, их сочетание с новой существующей или развивающейся застройкой всегда превращается в ответственную творческую задачу, решение которой требует и больших знаний и таланта.

Прежде всего встает вопрос об основанной научной классификации памятников. Историческую и архитектурную ценность памятников следует определять при обязательном проведении зондажей и с учетом снятия наслоений различных эпох, искажающих художественный облик сооружений. В различных сплетениях ткани развивающейся городской застройки памятники архитектуры следует учитывать в их полноценной художественной форме. Такие исследования обычно проводит городская или областная реставрационная мастерская или с ее помощью - проектирующая организация.

Кроме того, должно быть всесторонне исследовано существующее окружение здания-памятника, чтобы выявить и установить его композиционные, а иногда и случайно возникшие зрительные связи с другими постройками и застройкой в целом. Лишь после определения действительного места памятника в окружении можно достаточно точно охарактеризовать его абсолютную и относительную ценность. Подобный подход к классификации памятников архитектуры позволяет провести строго научную оценку сложившегося облика городов и их ансамблей и активно использовать в новых композициях колорит различных эпох.

Плодотворный опыт Таллина показывает, что подобная научная классификация памятников архитектуры очень важна: она разрешает многие спорные вопросы, дает объективный критерий оценки градостроительных ситуаций, в которых памятники оказались, и ценности самих памятников. Чем скорее подобная работа будет выполнена во всех городах, имеющих ценное историческое наследие, тем скорее отпадет опасность его уничтожения или искажения. Важно отметить, что уникальным надо считать то, что имеет градостроительное значение, что определяет облик города и помогает его сохранить.

Серьезным вопросом является бережное отношение к открытию археологических объектов в городах. Так, в Новгороде при рытье котлована для гостиницы "Интурист" были обнаружены интересные субструкции готских построек, которые оказались под угрозой уничтожения, и т.п.

Когда памятник архитектуры активно входит в современную жизнь города и становится полноценным элементом его структуры и застройки, связывая прошлое с настоящим, естественно, возникает проблема гармоничного сочетания старого и нового. Органичность такой связи не дает городам потерять национальное своеобразие. И этого можно достигнуть не путем обособленной консервации старины, а путем гармоничного сочетания старого с новым. Так, в гостинице "Иверия" в Тбилиси автор не вводит чисто национальных элементов. Однако сплошные галереи, внутренний дворик с бассейном, мозаичные панно, металлические кованые решетки и многое другое опосредованно связано с традициями и формами наследия. Поэтому планировочно и образно гостиница хорошо связана с окружением и, в частности, со сплошными висячими галереями старых жилых домов по берегам Куры. Вместе с тем в масштабном контрасте этого здания с окружением есть определенная выразительность современности, говорящая о том, что человечность масштаба не обязательно должна выражаться в нюансных соотношениях. Она может не теряться и в контрастных противопоставлениях, и в сочетаниях различных высот, и т.д. И чем более органично новое будет включаться в старое, сохраняться местный колорит — не путем консервации старого, а его гармоничной связи с новым, — тем вернее исторические города сохранят неповторимый облик при современности своих архитектурно-художественных черт.

Не раз приходилось сталкиваться с прямыми попытками разрешить проблему связи старого и нового путем возведения новых построек в окружении старых или вблизи от них, имитируя в новых зданиях стиливые формы древности. Это глубоко ошибочный путь. Ведь ни один художественный или археологический музей не станет выставлять рядом оригиналы и копии.

Даже в исторической среде нужно искать свои архитектурно-художественные средства, характерные для эпохи. Такие всемирно-известные ансамбли, как площадь св.Марка в Венеции или Дворцовая площадь в Ленинграде, тем и велики, что каждый следующий зодчий входил в ансамбль со своим произведением, учитывающим, но не копирующим предшественников. Может

4312(6)

показаться, что после таких произведений, как собор св. Марка и палаццо Дожей, выстроенных в формах венецианской готики, для получения единого ансамбля зодчий должен был бы свое произведение выстроить в подобных же, имитированных формах. Однако Сансовино смело пошел по другому пути, создав библиотеку в формах высокого ренессанса, увязав ее с памятниками, возведенными ранее, лишь путем верно найденного соотношения высот и объемов.

Так был создан один из величайших ансамблей мира. То же можно сказать и о Дворцовой площади, на которой Растрелли, Росси и Брюллов создали слитный ансамбль сооружений, выстроенных в разных формах, но связанных единством архитектурно-художественной идеи. Именно так при многообразии форм и стилей рождалось гармоничное единство из индивидуальных образов, создававшихся в разные эпохи.

В результате широко распространившегося в последнее время стремления к имитации возникла опасность спекулятивного отношения к старине и некритического использования образов и форм прошлого не только в сувенирах, значках, буклетах, но и в строительстве стилизованных ресторанов и кафе, когда глубокое уважение к этому прошлому превращается в кокетничанье стариной (в Суздале и некоторых других городах).

В Ленинграде строятся около 80 кафе и ресторанов с "романтическими названиями" - "У Лукоморья", "Кубрик", "Демьянова уха", "Ботик Петра" и т.д. Некоторые из этих сооружений действительно своеобразны и интересны. Но наступает момент, когда количество переходит в качество, - и тогда все это становится эпигонством и стилизацией, а стилизовать - значит расписываться в собственной беспомощности, значит признавать путь заимствования путем современности, что недопустимо.

ОХРАНА ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Особенности охраны памятников на современном этапе можно свести к следующим основным положениям.

Существенно расширилось понятие "памятник архитектуры". Если раньше в него вкладывалось представление лишь об уникальных или выдающихся сооружениях, то теперь оно распространяется на рядовую застройку, отдельные кварталы и даже целые города. Охрана начала распространяться на весь городской ландшафт и на отдельные его видовые точки. Это значительно расширило диапазон деятельности архитектора-реставратора и предъявляет дополнительные требования к методике его работы. Новое понятие памятника архитектуры нашло свое юридическое закрепление в решениях Венецианского конгресса архитекторов в 1964 г. и теперь, по существу, принято во всем мире. Кроме того, на Конгрессе отмечалось иное отношение к материалам, применяемым в реставрационном деле. Если прежде при реставрации считалось обязательным пользоваться только теми строительными материалами, из которых был создан памятник, то теперь не только допускается, но и рекомендуется применять все достижения науки и техники для наиболее эффективного и перспективного решения задачи дальнейшего сохранения здания. И, наконец, к особенностям реставрационной практики на современном этапе следует отнести рассмотрение проблем реставрации не изолированно, как это было раньше, а в тесной связи с перспективами развития города или населенного пункта, в котором памятник существует.

На последнем положении следует остановиться несколько подробнее. В наши дни, когда реконструкция исторически сложившихся древних русских городов стала настоящей необходимостью, особенно остро встали проблемы, связанные с отношением к архитектурному наследию и его сохранением.

Вопросы научного исследования и реставрации памятников архитектуры, поиски путей их наилучшего использования при формировании художественного облика современного города приобретают теперь большое значение не

только в историко-архитектурном, но и в народнохозяйственных планах. Они заслуживают самого пристального внимания еще и потому, что слишком свежа горечь утрат, вызванных недооценкой этих проблем в недавнее время, в силу чего произошло существенное обеднение своеобразного облика ряда наших древних городов. Поэтому перед реставрационной наукой и практикой встают качественно новые задачи.

Возникает необходимость комплексного рассмотрения всех проблем, связанных не только с сохранением и реставрацией, но и с определением роли и места памятников в системе города, организацией их окружения, с разработкой конструктивных предложений во взаимосвязи современного строительства и архитектурного наследия. Памятники архитектуры, истории и культуры должны рассматриваться не только как напоминание о прошлом, не только как свидетельство культуры прошлых эпох, но и как явление современности.

Известно, что города существуют не только в пространстве, но и во времени; по мере развития общества структура города претерпевает существенные изменения, меняются его пространственная организация, характер застройки, — меняются эстетические критерии и представления о ценностях. Архитектурное наследие образует как бы историческое напластование, позволяющее ощутить Время как "четвертое измерение" города, помогает почувствовать зримую связь и преемственность эпох. Поэтому очень важно, чтобы архитектурные памятники не были изолированными экспонатами, а включались бы в ткань современного города и активно влияли на формирование его пространственной композиции, силуэта и всего облика в целом.

Что главным образом определяет степень участия памятника в современной жизни и структуре города? Это прежде всего характер использования памятника, а также организация его окружения.

Если раньше реставраторы считали свою задачу выполненной, когда завершали восстановление древних форм того или иного здания, то теперь они должны решить и проблему его дальнейшего использования, сделать так, чтобы памятник жил новой жизнью.

У нас теперь входит в практику правило, уже давно применяемое в Югославии: проект реставрации памятника не рассматривается без единовременного решения о его использовании и соответствующих мероприятий по приспособлению. Сегодня нельзя считать, что реставратор достиг успеха, если восстановленный памятник останется "бесхозным" и вне связи с окружением; в городе он будет выглядеть ненужным и в значительной мере потеряет свою эстетическую ценность. Такая ситуация в конечном счете таит потенциальную угрозу физической сохранности памятника.

Вопросы окружения памятника, сочетания с ним современной застройки являются наиболее сложными и, пожалуй, самыми актуальными. Если раньше считалось единственно правильным сохранить в неприкосновенности и изолировать территорию города, на которой располагается памятник или группа

памятников архитектуры, а новое строительство выносить на периферийные участки города, то теперь такое прямолинейное противопоставление старого и нового требует серьезной переоценки. Тем более, что в наши дни реконструкция исторических городов подходит к их центрам. Уже стало ясно, что подобный подход к архитектурному наследию в системе города создает моральную изоляцию памятников и чаще всего именно это и приводит к созданию совершенно неподходящего случайного окружения для памятников.

Очевидно, нужно не противиться неизбежному сопоставлению современных и исторических элементов города — этого процесса не остановить, а правильно его организовать. Однако в решении этих задач мы до сих пор ограничиваемся лишь созданием разного рода охранных зон.

Не следует и переоценивать значения охранных зон как "защиты" памятников. Даже самые оптимально очерченные зоны зачастую не в состоянии уберечь памятник от невежественной застройки, хотя формально она может и не нарушать установленных границ. При отсутствии же таких зон, однако, при должном понимании градостроителями роли памятников они могут занять соответствующее место в общей структуре города.

Обычно реставратор не интересовало то, что делали архитекторы за границей охранной зоны. Теперь надо, с одной стороны, самим предлагать наиболее перспективное архитектурное решение использования охранной зоны и, с другой стороны, активно влиять на застройку, складывающуюся в прилегающих к охраняемым зонам районах города.

Возможно, в дальнейшем понятие "охранная зона" будет обречено на отмирание, потому что в сегодняшнем понимании — это прежде всего форма изоляции памятника от современной застройки. Но это понятие станет ненужным только тогда, когда профессиональная культура архитекторов будет так высока, что им не нужно будет постоянно напоминать о значении архитектурного наследия, и они сами будут решать все эти вопросы правильно.

Наступило время, когда нельзя решать вопросы научной реставрации отдельно от общих проблем развития современного города, как и, наоборот, нельзя успешно решать проблемы новой застройки без учета памятников архитектуры.

Архитектор-реставратор и архитектор-градостроитель должны совместно искать пути активного включения памятников старины в художественный облик города. И задача реставраторов — не только выявить и воссоздать оптимальный облик отдельных памятников архитектуры, но и раскрыть их ансамблевую взаимосвязь, найти и подчеркнуть те профессиональные приемы древних зодчих, с помощью которых они создавали неповторимые ансамбли, сделать эти методы достоянием художественной и градостроительной практики.

ТЕРРИТОРИЯ ПАМЯТНИКА
АРХИТЕКТУРЫ И ЕЕ
АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИ-
РОВОЧНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

В последние годы довольно много внимания уделялось методическим и теоретическим вопросам определения охранных зон и зон регулирования застройки вокруг памятников архитектуры. Увлечение этой темой, стремление выяснить истинные границы композиционного влияния памятника на городской пейзаж заставляло искать разнообразные формы ограничения нового строительства и вводить все новые понятия для определения различных зон. А между тем, незаметно утрачивалось понятие "территория памятника", а если и не утрачивалось, то смешивалось с понятием "охранная зона" и подменялось им.

В соответствии с принятыми у нас законоположениями об учете памятников культуры к охраняемым государством объектам могут относиться:

"а) города, населенные пункты или часть их (район, площадь, улица), сохранившие историческую планировку или значительное количество историко-художественных зданий и сооружений;

б) кремли, древние крепости, окруженные стенами с башнями, валами и другими древними фортификационными сооружениями;

в) монастыри со всеми сооружениями (исторически им принадлежащими), заключенными в монастырские ограды, а также сооружения, находящиеся вне ограды, но связанные с комплексом монастыря;

г) усадьбы, сохранившие старую планировку, со всеми усадебными сооружениями, парком и всеми парковыми сооружениями (прудами, каналами, мостиками, павильонами, скульптурами и т.п.). Отдельные парки, сохранившие историческую планировку, старую и редко встречающуюся растительность".

Таким образом, понятие "историко-архитектурный памятник", "памятник архитектуры" немыслимо без представления сооружений или объем-

1) См. примечания в конце книги.

ной архитектуры насаждений в единстве с тем земельным участком, который они занимают.

Территория памятника определяется вполне конкретными факторами и объективными данными: расположением на ней сооружений, представляющих историко-архитектурную ценность, планировочной системой, связывающей эти сооружения, садово-парковыми и хозяйственными элементами. Обычно эта территория имеет четкие границы, по которым проходят либо крепостные стены, либо ограды, либо рвы и валы, или ряды посадок, или, наконец, территория памятника может быть ограничена улицами, дорогами, водными рубежами; у некоторых памятников она представляет собой участок домовладения. Территория памятника должна быть определена не только по соображениям, связанным непосредственно с задачами сохранения памятников, но и для удовлетворения элементарных хозяйственных требований, необходимых для использования памятников. Юридическое оформление границ территории памятника производится органами охраны памятников одновременно с оформлением учетной документации. Вокруг участков памятников — их территорий устанавливается охранный зона и зона регулирования застройки, а в некоторых случаях — зона охраны пейзажа.

Территория памятника архитектуры, охраняемая как элемент ансамбля, подлежит тщательному изучению. В первую очередь должны быть проанализированы исторически сложившиеся планировочные особенности, обусловленные характером памятников, временем их создания, общим композиционным замыслом, и определены возможности воссоздания утраченных элементов. Определяются инженерно-технические меры, обеспечивающие долговечность памятников, а также условия их наилучшего современного использования.

В зависимости от историко-архитектурной ценности памятника и характера его использования решаются вопросы, связанные с архитектурно-планировочной организацией территории памятника и установлением вокруг нее зон, ограничивающих и регулирующих новое строительство.

Наиболее сложные вопросы возникают при сохранении и благоустройстве города-памятника, сохраняющего все функции современного населенного места. В последнее время с целью создания наилучших условий для сохранения кварталов и районов города, представляющих особую историко-архитектурную ценность, устанавливаются заповедные зоны или заповедные территории, состоящие из городских образований. Установление заповедных территорий — территорий памятника — не снимает задачи установления охранных зон и зон регулирования застройки.

На участках расположения древних памятников очень часто наибольший интерес представляют древние уровни, закрытые позднейшими наслоениями, изменившими топографию населенных мест и их благоустройство. Отсутствие определенных навыков в музеефикации древних мостовых, водосток, этажей, ушедших в культурный слой, и вытеснение их "живыми" городскими элементами приводит к утрате ценных исторических элементов. Хотя раскрытие и

изучение древних слоев на территории памятников представляет большой научный интерес и заманчиво с точки зрения возможного обогащения комплекса памятников подлинными элементами древней планировки, следует всемерно воздерживаться от обнажения древних дневных поверхностей, если не предусмотрены возможности их сохранения и увязки с отметками позднейших сооружений.

При достаточно внимательном и бережном отношении к природным элементам, а также исторически сложившейся планировке и остаткам древнего благоустройства возможно воссоздание правдивой и художественно ценной среды на территории памятника.

Стремление сделать из памятника экспонат часто приводит к использованию форм показа, заимствованных из практики экспонирования предметов в обычных музеях, и при этом, как правило, не учитываются историко-архитектурная ценность территории памятника, необходимость сохранения подлинных элементов первоначальной планировки или благоустройства. Очень часто вместо восполнения и восстановления исторической архитектурно-планировочной ситуации полностью уничтожаются ее остатки.

Например, наиболее распространенным приемом архитектурно-планировочной организации территории является создание вокруг памятника и на его территории сада, бульвара, парка или просто озелененного участка. Осуществление этих работ, как правило, влекло за собой уничтожение исторически ценных элементов, окружающих памятник или скрытых под культурным слоем.

Превращение окружения любого памятника в бульвар, сквер, парк в настоящее время, когда научная реставрация достигла таких успехов, едва ли можно считать правильным как с архитектурной, так и с исторической точки зрения.

Рассмотрим несколько примеров архитектурно-планировочной организации и содержания территории музеев-заповедников. Так, известный историко-архитектурный и художественный заповедник Андрея Рублева в Андрониковом монастыре в Москве был организован с проведением больших исследовательских и реставрационных работ. Но при решении планировки и благоустройства исходили только из современных задач и руководствовались стремлением создать красивый озелененный двор со свободной системой дорог и дорожек, функционально и композиционно объединяющих монастырские сооружения в единый ансамбль. Многие посетители отзываются с одобрением о том окружении, в котором находятся памятники сейчас. Но так ли должна решаться территория историко-архитектурного заповедника? В свое время в ограде монастыря располагалось кладбище вокруг белокаменного собора, на нем был памятник воинам, погибшим на поле Куликовом; по преданию, здесь находилась и могила Андрея Рублева; была еще плита на могиле Федора Волкова и другие захоронения известных исторических деятелей и деятелей русской культуры. В юго-западной части располагался фруктовый сад, в северо-вос-

точной — хозяйственный двор, около восточного "семинарского" корпуса — липовый сад с цветником. Пространство было насыщено разнообразными по назначению и по планировочному решению элементами. Сохранение их и воссоздание историко-правдивой ситуации могло бы обогатить музей и создать масштабную среду для памятников.

Восстановление объемно-пространственной композиции территории замечательного историко-архитектурного заповедника — Кирилло-Белозерского монастыря, несмотря на 20-летнее проведение работ, не дает пока достаточно положительных результатов. Запущенность его территории и отсутствие элементарной заботы о благоустройстве ставит под угрозу сохранность архитектурных памятников. У основания крепостных стен нарушен гидротехнический режим и вокруг них появилось болото. На территории самого монастыря протока не имеет выхода. Хотя объем работ по нормализации действия древних водных устройств незначителен, эти работы не проводятся, и заболочивание наносит вред не только художественной ценности ансамбля, но ставит под угрозу и сохранность памятника.

В историко-архитектурном заповеднике Латвии — в дворцово-крепостном комплексе Цесисе, в замечательном дворцовом парке XVIII в. установлены крестьянские избы — "Музей народного зодчества под открытым небом". В результате возникло двойное искажение исторической правды — облика парка и облика крестьянской усадьбы, помещенной в чуждую среду.

Более тактичными являются формы сохранения территории, принятые в некоторых историко-архитектурных и археологических заповедниках Крыма. Многовековые наслоения, раскрытые раскопками и частично реставрированные, стоят в окружении остатков улиц и дорог древнего города Херсонеса, горькая полынь и дикие низкорослые кустарники, росшие здесь тысячелетиями, прекрасно дополняют пейзаж, прикрывая нераскопанные участки. На раскрытых археологами улицах сверкают древние водостоки и колеи, прорезывающие известняк.

Сохранены также древние дороги и тротуары на улицах мертвого города Чуфут-Кале (около Бахчисарая). Нетронуты пока естественные многовековые покрытия склонов Судакской крепости. Исторически сложившаяся природная среда представляет значительно большую историко-архитектурную ценность, чем планировочные "новоделы". Необходимо всемерно учитывать силу эмоционального воздействия подлинных исторических элементов. Трудно будет восполнить ту утрату, которую мы ощутим, если, например, в Чуфут-Кале дорога, сохранившая колеи глубиной 30 см, пробитые в течение многих веков, будет благоустроена и получит удобное для автомобилей покрытие.

Сказанное о Херсонесе, Чуфут-Кале и Судаке, конечно, может относиться только к мертвым городам — архитектурно-археологическим заповедникам.

В качестве примера попытки частично открыть на территории памятника древние уровни в условиях современного города может служить архи-

тектурный комплекс на Берсеневской набережной в Москве. Здесь не могли быть поставлены задачи восстановления исторического окружения. Проект благоустройства не предусматривает сохранение даже принципиальных особенностей планировки, соответствовавшей этой усадьбе. Только произведенное снятие грунта непосредственно около памятников до первоначальной отметки древней поверхности дает возможность составить представление о тех изменениях, которые произошли на территории памятника.

Большое значение при включении исторического комплекса в современную городскую среду имеют отдельные детали благоустройства и малые формы. Они способны создать историческую обстановку и способны ее разрушить.

Очень плохо вписываются в историческую среду памятников асфальтовые покрытия, которые, кстати, не отвечают в достаточной мере и техническим требованиям (асфальтовые отсыпки служат очень короткий срок, сплошные покрытия резко нарушают гидрогеологический режим памятника). Более удачными являются применяемые реставраторами Прибалтийских республик плиты из материалов, имитирующих белый камень, или покрытия из утрамбованной щебенки.

Не менее важным является и выбор осветительных приборов; современные типовые фонарные столбы и лампы часто резко нарушают историческую среду. Наиболее удачным пока являлось освещение при помощи скрытых прожекторов. В Ленинграде были сделаны удачные попытки воспроизвести образцы уличных фонарей начала XIX в. для освещения старых мостов и некоторых кварталов города.

При восстановлении и возведении оград и ворот также возможно использование старых, гармонирующих с памятниками архитектуры образцов.

Все вопросы благоустройства территории памятников связаны не только с проектной разработкой, но также с организацией специальных предприятий, которые могут подготавливать необходимый посадочный материал и производить необходимые детали для оград, осветительных приборов, покрытий.

СООТНОШЕНИЕ ПАМЯТ- НИКОВ АРХИТЕКТУРЫ И ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ

В проблеме соотношения и взаимосвязи памятников и среды наиболее существенным является уяснение того, что относится к категории собственно памятника. Нет необходимости доказывать, что сюда могут быть отнесены не только отдельные сооружения, но и целые объемно-пространственные системы, поскольку такой взгляд достаточно давно существует в среде исследователей и даже отражен в официальных документах. Так, в "Инструкции о порядке учета, регистрации, содержания и реставрации памятников архитектуры" (М., 1949) отмечается, что памятником наряду с отдельно стоящими сооружениями могут быть ансамбли и комплексы, в том числе целые города или их части, крепости, монастыри, усадьбы, парки.

Всякий памятник ценен определенным комплексом часто весьма различных качеств, из которых складывается его эстетическое и историческое лицо. Хорошо изучены и могут быть выделены черты, определяющие характеристику отдельного сооружения. Сложнее обстоит дело с памятниками ансамблевого характера, которые, совершенно очевидно, представляют собой нечто большее, чем механическая сумма отдельных ценных сооружений. Это отражено и в упомянутой инструкции, которая разделяет ансамбль — "группу сооружений, объединенных единой художественной системой", и комплекс — "группу сооружений, расположенных на близком расстоянии и территориально объединенных" (общие положения, п.2).

Неотъемлемой чертой ансамбля как памятника является наличие качеств, выходящих за рамки характеристики отдельных сооружений и формирующих "единую художественную систему". Сюда относятся ритмические, масштабные, силуэтные соотношения сооружений, их видовые связи и т.д., соотношения, воспринимаемые с одной точки наблюдения (например, в раскрывающейся панораме) или путем суммирования в сознании разновременных впечатлений (как происходит с ритмическими закономерностями, постигаемыми в движении).

Рис. 1

Москва. План Нескучно-
го сада в середине XIX в.

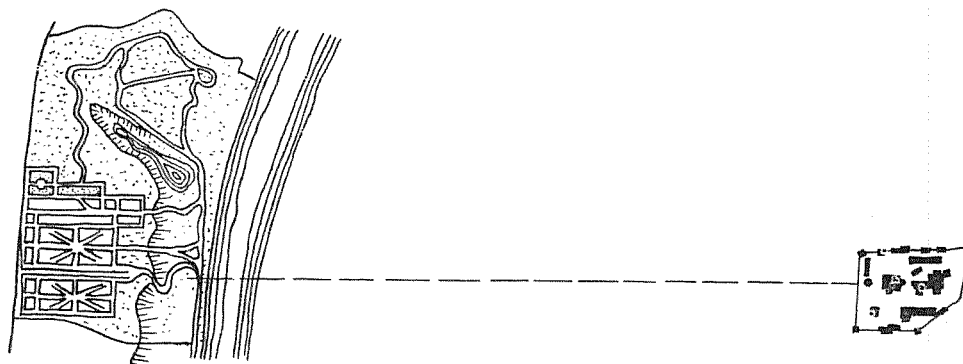
УСЛОВНЫЕ



При этом часто различные качества одного и того же памятника оказываются связанными с различными по величине территориями, что делает весьма сложной попытку выделить территорию, сохранение исторической ситуации на которой обеспечивало бы полную его сохранность.

Вот один пример. На рис.1 дан план Нескучного сада по чертежу середины XIX в. Характерными чертами его являются сочетание регулярной и живописной частей, наличие открытых пространств между аллеями регулярной части и ряд других черт, раскрывающихся при рассмотрении территории собственно парка. Но едва ли не самым характерным, определяющим индивидуальность и "московский" характер парка, было ориентирование его центральной аллеи на расположенный за рекой Новодевичий монастырь. Как показал анализ, монастырь на всем протяжении аллеи был виден почти во всю высоту, а большая ширина аллеи была рассчитана на то, чтобы зелень не мешала его обзору.

Здесь одинаково неправильно рассматривать памятник только в границах территории собственно парка, не считая элементом памятника отмеченную видовую связь, или же признать памятником всю территорию между парком и монастырем (включавшую в то время пустыри, огороды и т.п.). Напрашивается вывод, что памятником — эстетически и исторически ценным объектом, требующим сохранения, является комплекс определенных качеств, которые в тех случаях, когда они территориально и пространственно различно локализуются, должны быть отдельно выявлены и зафиксированы как объекты охраны.



УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- | | |
|---|---------------------------------|
|  | территории высокой зелени |
|  | граница верхней террасы рельефа |
|  | видовая связь с монастырем |

Методика охраны таких пространственно развитых элементов находится в процессе становления. Основное направление — выделение ряда зон, дифференцированных по режиму содержания с тем, чтобы сохранялись те или иные аспекты памятника. Из таких зон достаточно твердо установились две: охранный, как зона запрещения нового строительства и сохранения максимально возможной суммы исторически присущих данной территории качеств, и зона регулирования этажности, назначение которой — сохранить определенные видовые связи, а также соотношения сооружений и фона (в части восприятия силуэта, пластики здания и т.п.). Сюда относятся и другие зоны, в частности разрабатываемые для Москвы, зоны "особого режима реконструкции".

По мере развития методов анализа градостроительной композиции выявляется все больше композиционных элементов, нуждающихся в охране, и конкретизируются условия, необходимые для их сохранения. При этом очень существенным оказывается вопрос об отношении к соблюдению устанавливаемых условий. В существующей практике сооружения-памятники находятся на государственной охране, в то время как все, что выходит за пределы собственно сооружений, и является содержанием охранный и других режимных зон, — может быть достаточно легко изменено тем или иным проектом новой застройки. Такое положение коренится в представлении о памятнике лишь как об отдельном сооружении, окружение которого, "среда", может достаточно произвольно меняться, несколько больше или меньше выделяя какие-то его свойства.

Если же признать, что видовые связи сооружений и другие характеристики архитектурно-пространственных ансамблей являются неотъемлемой частью памятника (как, например, декоративное убранство наличников или карниза сооружения), то неизбежно должно измениться и отношение к тем или иным режимным зонам.

Что же при таком подходе может быть названо "средой" памятника? Это те элементы окружения, которые отдельными своими качествами формируют ценный исторический ансамбль (памятник), в то время как другие их свойства можно свободно изменять. Так, в зоне регулирования этажности высота застройки участвует в формировании памятника, а остальные ее черты с памятником не связаны. В других зонах ограничения и требования, предъявляемые к среде, оказываются строже и многообразнее. Поскольку уровень знаний сегодняшнего дня не всегда позволяет достаточно конкретно все их перечислить, возникает предложение сохранять в ряде случаев существующие сооружения, если они, по мнению специалистов, соответствуют требованиям, предъявляемым к среде.

Отношение к среде памятников, как к не подлежащей изменению и охраняемой, ставит ряд вопросов о возможных путях реконструкции соответствующих территорий. Во-первых, соблюдение требований охраны градостроительных, архитектурно-пространственных качеств памятников может повлечь

за собой установление на значительных территориях режима, ограничивающего использования таких территорий, плотность застройки и т.п. В какой мере это допустимо для широкого круга исторических городов, не являющихся заповедниками и живущими активной жизнью современного города? Проведенные проработки показывают, что неразрешимого противоречия здесь нет, хотя есть сложности, которые в значительной степени²⁾ должны разрешаться на стадии составления генерального плана города. Второй вопрос состоит в том, в какой степени связанные с памятниками ограничения в застройке влияют на развитие современной композиции города, не заставляют ли они строить, только "оглядываясь назад". Казалось бы, история учит, что каждая эпоха достаточно смело меняет городскую среду и весь облик города, включая сохраняемое наследие предыдущей эпохи в принципиально новое окружение.

Однако в предыдущие эпохи изменения были значительно менее принципиальны, чем это может быть при современной застройке. Так, в русских городах, даже претерпевших в ХУШ в. кардинальные изменения планировки, застройка классицизма при всем своем отличии от сооружений предыдущего периода сохраняла ряд важнейших качеств, характеризовавших и ансамбли средневековья. Несмотря на изменившуюся высоту застройки, силуэтно ответственные части средневековых доминант по-прежнему читались на фоне неба, характер пластической проработки новых зданий, как и раньше, был рассчитан на восприятие с небольших скоростей движения — пешего или в конных экипажах.

Связь композиционных построений разных эпох, которая раньше частично достигалась за счет общности технических возможностей и некоторых других факторов, в настоящее время должна осуществляться путем анализа внутренних композиционных закономерностей архитектурного наследия и сознательного их сохранения. При этом, несмотря на ограничения, которые должны регламентировать реконструкцию среды памятников, можно осуществлять вполне современные архитектурные решения.

Следует отметить, что нельзя, конечно, исключать возможности нарушений в отдельных случаях исходя из требований жизни современного города, установленных ограничений в застройке среды. Однако надо ясно представить себе, что речь идет об изменении не "оправы", а самого памятника. Это требует серьезных обоснований, тщательнейшей проработки проектных предложений и самого строгого контроля со стороны органов охраны памятников.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ГРАНИЦЫ ОХРАННОЙ ЗОНЫ ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ

Пространство исторического памятника не ограничивается его стенами и внутренними помещениями, но включает и окружающую среду. Так, замковые и монастырские комплексы нередко строились как доминанты в окружающем ландшафте, определенным образом организуя его и придавая ему особый характер, настроение. Оказавшись в другой среде, памятник теряет это значение, обусловленное связью с окружающей природой, он становится музейным экспонатом и приобретает иные качества. Поэтому в комплекс требований по охране памятника следует включать и охрану окружающей его среды. В связи с этим появляется вопрос о границах охранных зон.

Во временной инструкции по организации охранных зон и зон регулирования застройки для памятников культуры СССР установлены две категории охранных зон ³⁾ - территория самого памятника и зона регулирования застройки. Определить границы территории памятника не так просто. Часто границей его территории считают ограду. Однако она имеет, как правило, случайный характер и поэтому приурочивать к ней границу охранный зоны нет оснований.

Форму и величину охраняемой территории определяет тип культурного ландшафта с преобладанием в нем природных или антропогенных элементов. Относительно нейтральными, не наносящими вреда памятнику, являются в этом случае элементы природного ландшафта: рельеф, растительность, водоемы и др. Особое внимание следует уделять тем частям пространства, где проходят транспортные и пешеходные пути, с которых воспринимается памятник архитектуры. Таким образом, при определении границ охранный зоны необходим анализ не только самого памятника, но и окружающего его ландшафта. Характер использования памятников определяет режим и способ организации охраняемой территории.

Система культурных ландшафтов, в которых размещаются те или иные памятники, в основном может быть разделена на урбанизированные, сельскохозяйственные, рекреационные и промышленные. Величина и категория зон

охраны определяется масштабами тех пространств, которые, с одной стороны, могут быть ареалом градостроительного влияния памятника, а с другой стороны, создают такое окружение, которое не умаляет его качеств.

Границы охранных зон определяются не только спецификой ландшафта данного географического района и окружающих⁴⁾ памятник территорий, но и преобладающим характером его использования. Надо отметить, что использование самого памятника и использование среды, в которой находится исторический комплекс, являются взаимодополняющими и взаимопроникающими элементами. Среди многих вариантов использования исторических зон можно выделить такие, как размещение фондов научных центров, занимающихся изучением истории национальной культуры, ее взаимодействия с культурой соседних государств и народов; обслуживание отечественного и международного туризма и т.п. Примером использования руин как символического, монументального и художественного элемента современной среды может служить замок в с.Середне в Закарпатье. Этот замок в наше время входит в качестве составного элемента в современную градостроительную или ландшафтно-архитектурную композицию. Значительные разрушения не позволяют восстановить его в первоначальных архитектурных формах. Поэтому его целесообразно сохранить как ландшафтный памятник.

Материалы анализа памятника и окружающей его среды должны состоять, на наш взгляд, из следующих разделов.

1. Инвентаризация современного состояния памятника и примыкающей к нему территории. Анализ структурных особенностей – важный момент в этом плане.

2. Анализ композиционных особенностей ландшафта. Большое внимание следует уделять проблеме сохранения исторического масштаба. Для этого в первую очередь необходимо провести анализ отдельных масштабных компонентов растительности, а затем искать их пропорциональное соотношение с историческим комплексом.

3. Анализ художественных и исторических качеств комплекса.

Предлагаемые последовательность и методология анализа относятся как к отдельным памятникам, так и к историческим городским и дворцовым комплексам.

В качестве примера можно рассмотреть памятник архитектуры и ландшафтного искусства – комплекс замка и парка в с.Подгорцы Львовской области. Замок с террасным садом (построен в ХУП в.) служил местом увеселений польских королей. Ландшафтные и композиционные особенности придают ему большую художественную выразительность. Ансамбль системы садов и зданий нанизан на центральную композиционную ось. Легкий миниатюрный замок в духе Ренессанса венчает всю композицию, разделяя ее на две части – северную террасную и южную равнинную. Равнинная часть относится уже к ХУШ в. Это – французский регулярный парк в миниатюре. Здесь преобладает открытое пространство травяных газонов, окаймленное стриженны-

ми грабовыми шпалерами и липовыми аллеями. Завершает центральную композиционную ось парка купольное здание костела (XV в.) с мощным порталом, обращенным в сторону парка и замка. Несколько в стороне — заезжий двор, памятник архитектуры XVIII в. На северном крутом склоне итальянские террасные сады, которые спускаются к реке Стыр. Три террасы с довольно большими перепадами высот (4–6 м) и сегодня свидетельствуют о великолепии замысла. Цветочные и травяные партеры с фонтанами и скульптурными группами, декоративными бассейнами, стриженные грабовые шпалеры боскетов — все это подчеркивает богатство и тонкость композиции. С любой точки террас, так же как и из окон замка, раскрываются великолепные панорамы, еще более дополняя композицию садов.

Весь ансамбль построен на сложном взаимодействии искусственных посадок и естественного окружающего ландшафта. Поэтому в комплекс охраняемых зон предлагается включить окрестности.

Другим интересным примером взаимоотношения исторического памятника с окружающей средой может служить замок в Олеско. До XV в. он входил во владения Галицкой Руси, а затем стал собственностью польской короны. Замок-крепость стоит на вершине горы, окруженной заболоченными лугами, которые раньше служили естественной преградой, оборонительным рубежом. При определении границ охраняемой территории в данном случае необходимо учитывать следующие особенности:

1. Близость города со старыми городскими валами и древним городищем.
2. Размещение на той же возвышенности монастыря капуцинов XV в., безусловно влияющего на композицию всего комплекса.
3. Необходимость сохранить при прокладке основных пешеходных и автомобильных дорог важнейшие видовые точки, с которых воспринимается замковый комплекс.

На этих примерах можно проследить, как целый ряд расположенных в одном районе исторических памятников создает исторический ландшафт, поэтому охранная зона не может быть ограничена лишь территорией одного памятника, но должна включать в себя большие окружающие пространства. Во всех случаях следует добиваться наиболее тактичного включения исторических памятников в окружающую среду.

ИССЛЕДОВАНИЕ ПЛАНИ-
РОВКИ И ЗАСТРОЙКИ
ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА
ГОРОДА (РИГА)

Одной из важнейших задач при реконструкции исторически ценных городов в условиях сохранения их культурного наследия является научно обоснованная оценка их исторической городской среды. Она может быть решена только на основе углубленного анализа особенностей сложившейся градостроительной структуры на всех этапах ее постепенной эволюции. Как пример такого анализа мы приводим здесь данные исследования городской застройки центра Риги, проведенного нами за последние годы.

Застройка центра Риги принадлежит к тем исторически ценным центрам городов, в которых нельзя найти единую планировочную схему. Планировка и застройка исторического центра Риги на первый взгляд представляет собой сложно сплетенное якобы совершенно нерегулярное образование. Более внимательное рассмотрение позволяет заметить следующие особенности: многоузловость градостроительной планировки; криволинейность или ломанность уличных трасс; ломаные красные линии улиц и площадей; мелкий масштаб застройки. Проблему усложняют пространственные характеристики другого рода: ряд крупномасштабных жилых и общественных зданий эпохи капитализма, которые были построены, не считаясь со структурой окружающей застройки, и разрушения, причиненные фашистскими захватчиками в июне 1941 г.

При предстоящем восстановлении застройки центра города необходимо ревалоризовать старую застройку и застроить пустыри, оставленные войной. Для гармонического включения новой и ревалоризируемой старой застройки в пейзаж Старого города Риги важно выяснить принципы структуры сохранившейся застройки исторических зданий. Эти принципы были определены автором на основе анализа, начиная с самой древней и кончая последней застройкой на исследуемой территории. Конгломерат различных структур в исследовании расчленен благодаря применению нового метода исследования — метода аномалий. Были выяснены также закономерности смены структур застройки с течением времени.

Многоузловость застройки исторического центра Риги – это наследие самой первой городской структуры – раннего средневековья (IX – XII вв.), когда город имел: две торговые площади – одну на берегу порта в реке Риге, другую перед воротами города, – линию укреплений для защиты полуострова между рекой Даугавой и ныне уже не существующей рекой Ригой, детинец, значительное количество иностранных торговых факторий и также две иностранные колонии – зародыши получивших дальнейшее развитие городских центров. Уже в измененном виде месторасположение этих элементов составляет основу застройки Старой Риги и поныне. В структуре города не сохранились лишь элементы деревянной жилой застройки.

На следующем этапе развития – романский период (первая половина XIII в.) – город имел “поселочный” ландшафт, в котором чередовались фасады небольших зданий, ограды и часто следовавшие одна за другой жилые улицы, причем уличное пространство в известной мере сливалось с пространством дворов, поскольку жилые дома часто находились во дворе участка. Между этой “поселочной” застройкой возвышались кубические объемы церквей, удлиненные двухэтажные прямоугольные общественные и административные здания и простирались огромные пространства площадей. Весь город был окружен каменной крепостной стеной. На основе раннесредневековой макроструктуры в этот период была создана новая уличная сеть. Четко различались магистральные улицы шириной 10–12 м и жилые улицы шириной 7 м. Ширина романского жилого участка составила около 15–16 м, глубина – 6–13 м; размеры почти квадратного романского жилого здания равнялись 5–8 м, высота – 3,5–4 м.

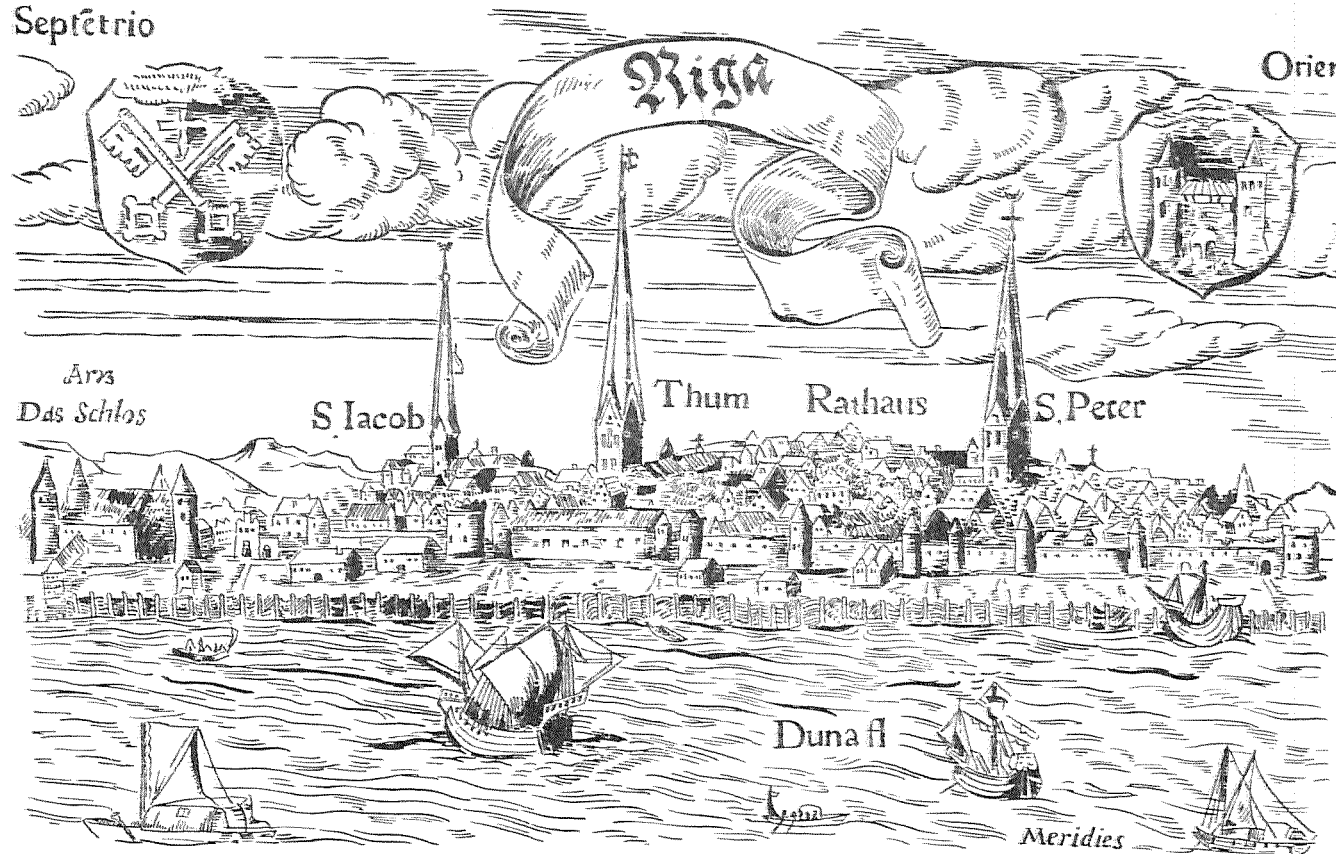
В готический период (вторая половина XIII – начало XVI вв.) городской ландшафт значительно изменился. Для Риги было характерно то, что она не имела присущих готике регулярных элементов градостроительной композиции. Готическая застройка Риги создавала лишь новую микроструктуру, заполняя контуры, образованные предшествующими типами городской застройки: раннесредневековой макроструктурой – границу территории, порайонное деление застройки, направление магистральных улиц, местоположение композиционных акцентов – и романскими магистральными улицами. Большинство романских жилых улиц было ликвидировано, а раннесредневековые и романские площади уменьшены. Романский архитектурный ландшафт был погребен под быстро растущим культурным слоем (ныне его остатки находятся на глубине 3–3,5 м, а выше видна лишь верхняя часть одной из уцелевших в перестроенном виде романских церквей – церкви св.Георгия).

Новый архитектурный ландшафт готики представлял собой замкнутую периметральную застройку, в которой масса примыкающих друг к другу жилых и общественных зданий находилась в контрасте с уличными пространствами вида “коридоров”. Вместо романских жилых улиц появились квартальные проезды, на которые выходили лишь заборы, дворовые въезды и тыловые подсобные здания. В период готики, видимо, было положено начало харак-

Рис. 2
Рига. Гравюра 1518 г.

Septērio

Orien



терной для Риги ломанности красных линий улиц и площадей, так как лишь через полвека после начала готической перестройки Риги – в 1293 г. – строительные правила стали запрещать землевладельцам расширять свой участок за счет территорий общественных коммуникаций. По этим же строительным правилам, чтобы придать более respectable вид угловым зданиям кварталов, их владельцам выдавались городские дотации. В период готики был увеличен масштаб всех сооружений и структур. Домовые участки были довольно узкими – не более 9–11 м шириной, зато их глубина достигала 18–45 м. Фасады готических жилых домов, построенные, как правило, с тремя осями окон, в период зрелой и поздней готики занимали всю ширину уличного фронта участка, а глубина домов достигала 16–20 м. Жилые здания (до карниза) выросли до высоты 7–8 м, на улицу обязательно были ориентированы шипцы домов. Высота общественных зданий в то же время достигала 30 м, а шпили церквей возвышались до 100–130 м. Несмотря на увеличение масштабов сооружений и приблизительно такую же плотность застройки домовых участков, как в романский период (50–65%), ширина романских улиц осталась почти неизменной.

В период готики была заложена основа нынешнего силуэта города. Его создавали шпили башен Домской церкви, церковей Петра и Якова, мощный массив Орденского замка, а также башни городских укреплений. Нижнюю часть панорамы города закрыла горизонтальная линия городской крепостной стены, над которой кроме башен возвышались также высокие двускатные крыши готических жилых зданий. (рис. 2).

В период ренессанса (начало ХУІ – середина ХУІІ вв.) город получил второй пояс укреплений – земляные валы. На территории между крепостной стеной и валами (до сих пор занятой сараями и огородами) разместилась жилая застройка. Благодаря топографическим особенностям территории Риги застройка ренессанса создавалась вдоль обоих берегов извилистой речки Риги – вновь образованная уличная сеть оказалась нерегулярной, возникли некоторые криволинейные улицы. Ширина новых магистральных и жилых улиц была примерно равна ширине улиц предыдущего периода: магистральных 10–12 м, жилых – 6–7 м. Ренессанс сохранил замкнутость периметральной застройки готики, но с одним весьма важным различием: на улицу был ориентирован не шипец, а скат крыши. Исключение составили угловые жилые здания, богато орнаментированный шипец которых был обращен на магистральную улицу. Таким образом, сохранилась традиция готики – акцентировка углов квартала. В начале периода на улицу шипцом ориентировались также склады. В период ренессанса благодаря большей ширине уличного фронта участка – среднем 12–16 м – увеличилась длина уличного фасада жилых зданий, но уменьшилась их глубина (8–11 м). Богатые торговцы, жившие в средневековом центре города, объединяли расположенные рядом участки, а также участки на противоположных сторонах квартала. Эти участки превысили площадь предшествующих готических участков в 3–4 раза.

Улицы стали делиться на главные и тыловые; на первые выходили лишь главные фасады жилых домов, а на последние – дворовые выезды, заборы, хозяйственные здания и склады. В просторных дворах находились мастерские ремесленников и небольшие промышленные предприятия – пивоварни, склады, бани, конюшни. Небольшие одно-двухкомнатные квартиры, видимо, сдавались внаем более бедным слоям населения. Среднеобеспеченные, в основном ремесленники, пристраивали двух-трехэтажные дома с обеих сторон крепостной стены; эти дома, однако, не имели ни двора, ни подсобных помещений. В панораму города с вертикальными акцентами церковных шпилей и башен укрепления в этот период был вписан мощный горизонтальный пояс земляного вала высотой 8–12 м, с выдвинутыми вперед шестиугольными бастонами.

На следующем этапе развития застройки исторического центра Риги – в период барокко (середина ХУП – вторая половина ХУШ вв.) осуществлялись в основном небольшие изменения структуры застройки: надстройка третьих этажей у двухэтажных подсобных зданий и начавшаяся уже в предыдущий период пристройка одноэтажных лавок к фасадам зданий за счет территории улицы. Однако лавки, которые значительно ухудшали вид города, в дальнейшем были снесены или включены в основной объем здания. Силуэт города также изменился лишь в деталях, если не считать невысокий, но изящный шпиль новой церкви реформаторов; шпили самых больших церквей – Домского собора и церкви Петра – были заменены барочными шпилями изогнутых очертаний.

Период классицизма (вторая половина ХУШ – середина ХІХ вв.) внес больше изменений. Между средневековым центром города и Рижским замком вместо малоценной деревянной застройки возникла система двух площадей – административной и плац-парадной. Сохранилась или немного увеличилась ширина уличных фасадов жилых зданий; в то же время их этажность увеличилась до 4–5 этажей, благодаря размещению в главном корпусе здания квартир для сдачи внаем. Широко практиковалась модернизация средневековых зданий, особенно в деловой части города – Ратушной площади. В большом количестве строились мансардные крыши, придавая иной силуэт городу, уменьшилось количество вертикалей, так как одна за другой исчезли башни крепостной стены, потерявшей оборонное значение.

В эпоху подражания историческим стилям и эпоху новой архитектуры (вторая половина ХІХ – середина ХХ вв.) в результате бурного развития капитализма значительно изменилось лицо Старого города Риги. Самое большое изменение – снос земляных валов укрепления и образования на их месте, вокруг всего исторического центра города, бульварной полосы, застроенной пятиэтажными доходными домами крупного масштаба. Такими же домами была заменена часть застройки предыдущих периодов. Хотя большинство этих зданий внесло дисгармонию в масштаб исторического центра города, некоторые из них (небольшого размера) удачно включены в старую застройку (рис.3).



Рис
Рига. Ис
жившийся

На основе приведенного анализа поэтапных изменений структуры застройки исторический центр Риги был разделен на четыре архитектурных ландшафта. За основу включения отдельных элементов застройки в тот или другой ландшафт был принят характер первоначальной застройки, существенный для образования его главных особенностей. Были выделены следующие виды ландшафта: 1) средневековый, занимающий территорию между средневековыми крепостными стенами; 2) ренессансный – в районе между крепостной стеной и земляным валом; 3) русского классицизма, расположенный между средневековой застройкой и рижским замком; 4) бульварной полосы, вокруг Старого города. Каждый из ландшафтов получил более мелкое деление на ансамбли. Учитывая многократные изменения застройки в течение веков, при выделении ансамблей был применен выборочный метод, т.е. они не выделялись механически по территориальному признаку, а были выявлены наиболее характерные из сохранившихся черт каждого района данного ландшафта: во-первых, черты, связывающие данный ансамбль с основными признаками ландшафта; во-вторых, микроструктуры, доминирующие в данном ансамбле; в-третьих, при помощи натурных исследований выяснено, не требуется ли ревалоризации некоторых характерных зданий; в-четвертых, масштабность жилых зданий данной микроструктуры и масштабная подчиненность их общественным зданиям; в-пятых, соотношение застройки со свободными пространствами; в-шестых, характер силуэта. Эти факторы станут определяющими при восстановлении застройки государственной охранной зоны города Риги как для реставрируемых зданий, так и для новостроек; при проектировании последних будут применены достижения современной архитектуры.

Рис. 3

Рига. Исторически сложившийся центр города

METHOD & PRACTICE
OF THE BRILLIANT & FINE
LITHOGRAPHY
AND THE COLLEGE OF ARTS

ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОГО ПОДХОДА К РЕСТАВРА- ЦИИ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ

Последние десятилетия внесли существенные модификации в систему теоретических взглядов на реставрацию памятников культуры. Значительные изменения наблюдались и в методике восстановления и укрепления древних зданий. Вызванные прошедшей мировой войной массовые разрушения памятников культуры поставили перед реставраторами ряд новых проблем, в том числе и теоретических. Наряду с такими традиционными вопросами, как удаление наслоений, установление так называемых "оптимальных дат" реставрации, использование современных материалов и т.п., возникла особенно актуальная и сложная проблема восстановления значения полностью разрушенных памятников культуры, с ее неизменным и таким трудным выбором между аналитическим ("археологическим") методом реставрации и целостной реставрацией по синтетическому методу.

Аналитический ("археологический") метод, сформировавшийся на рубеже XIX и нашего века и получивший всеобщее признание и апробацию на Афинском конгрессе экспертов в 1931 г., в 30-х годах развился в своеобразную теорию научной реставрации памятников культуры, что нашло отражение в ряде печатных работ, статей и документов.

Основные принципы этой теории наиболее отчетливо выражены в получившей широкую известность итальянской Хартии реставраторов (1932 г.), созданной под непосредственным руководством проф. Джованнони. Наиболее важные ее положения гласят:

- допускать лишь самые необходимые и простейшие дополнения к реставрируемому зданию;

- сохранить все периоды создания памятника, не исказив его облик ошибочными добавлениями ученых (главная задача);

- не зареставрировать материал, открытый путем аналитических исследований;

- вернуть памятнику его художественные функции;

не допускать исключения одних элементов за счет других ради единства стиля или возвращения к первоначальной форме;

удалять только каменную закладку.

Теория научной реставрации достаточно ярко выражена, с учетом специфики советской реставрационной школы, в известной статье И.Э.Грабаря "Реставрация"⁷⁾. В большей или меньшей степени она отражена в других его работах, посвященных вопросам реставрации, в статьях Б.Н.Засыпкина, в ряде наиболее выдающихся практических работ.

Общие концепции теории научной реставрации являются основой важнейших положений Инструкции о порядке⁸⁾ учета, регистрации, содержания и реставрации памятников архитектуры, которая является и сейчас руководящим документом советской реставрационной школы. Достаточно напомнить лишь некоторые из ее положений: "все виды работ по памятникам, независимо от объема, характера и задач, должны производиться на основе исчерпывающих научных исследований"; руководитель работ обеспечивает исполнение всего научного обоснования реставрации; удаляться могут лишь наслоения, не имеющие самостоятельной архитектурно-исторической ценности, вновь сделанные части памятника "должны быть в той или иной форме выделены и отмечены" — один из главных принципов аналитического метода реставрации; отмечается возможность использования приема "нейтрализации утраченных частей", характерного для этого метода, и т.п.

В пособии для архитекторов-реставраторов⁹⁾ не только дана критика синтетического метода реставрации в том его виде, который использовался при работах XIX в., но и развернуто изложены главные принципы аналитического метода, который лег в основу научной методики советской реставрационной школы. Структура книги и ее важнейшие разделы — "Исследование памятников архитектуры", "Разработка проектов реставрации памятников архитектуры", "Производство работ по восстановлению утраченных или искаженных частей и элементов памятника архитектуры" — отражают особенности теории научной реставрации как в трактовке и изложении материала, так и в последовательности описываемых этапов работы.

Второй Венецианский конгресс экспертов по вопросам реставрации памятников культуры (1964 г.), в работе которого участвовала советская делегация, подвел итог усилий в создании основополагающих принципов аналитического метода реставрации. Так, в Венецианской хартии говорится, что реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза, и что всякие новые, крайне необходимые элементы должны зависеть от археологического комплекса и носить характер нашей эпохи. Далее указывается, что наслоения эпох следует сохранять, поскольку единство стиля не является конечной целью реставрации. Восстановленные части должны гармонировать с памятником, но и отличаться от него, чтобы реставрация не фальсифицировала исторический и художественный облик здания-памятника, и т.п.

Главное из этих положений – реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза, – довольно четко проводит грань между теорией научной реставрации и синтетическим методом целостной реставрации, поскольку при целостной реставрации, когда целью работ является восстановления законченного облика здания на оптимальный или первоначальный период его существования, как правило, невозможно избежать восстановления каких-то элементов на основе гипотез или аналогий.

Констатации Венецианской хартии, в свете возникших новых проблем и теоретических взглядов, нельзя рассматривать как сформировавшиеся в отрыве от конкретной практики послевоенного периода, когда реставрировались целые города или, во всяком случае, целые районы городов, полностью разрушенные во время войны (Старе Место Варшавы и т.п.). Венецианская хартия правильно подтвердила главные принципы аналитического ("археологического") метода реставрации, практическое значение и научная обоснованность которого были доказаны и закреплены полувековым опытом реставрационных работ во всех европейских странах. Этот метод еще долго будет иметь самое широкое использование при реставрации наиболее ценных и выдающихся памятников мировой архитектуры.

Хотя метод был подтвержден, однако послевоенная практика потрясла теорию научной реставрации, лишила ее всеобъемлющего значения, как пригодную для разрешения всех проблем и применимую во всех случаях.

Наступивший своеобразный кризис теории научной реставрации выразился не только в том, что множество работ было проведено (при том выдающимися реставраторами) с существенным отходом от принципов аналитического метода. Появились попытки уточнить общие основы теории научной реставрации или даже выдвинуть взамен ее новые.

В этом плане представляют интерес теория "критической реставрации" (Роберто Пани, Бонелли), теория "реставрации потенциального единства" (Чезаре Бранди), а также теория "информативной реставрации" (Никола Прун-ку).

Характерной чертой первой из них (общие особенности ее были изложены Роберто Пани еще в 1948 г. ¹⁰) является переход с позиции благоговейного уважения к памятнику архитектуры как документу истории, со всеми вытекающими отсюда последствиями (что было присуще аналитическому методу), на позицию критической его оценки, как измененного или искаженного произведения искусства, с последующим исправлением путем творческого вмешательства художника (или архитектора). Роберто Пани говорит: "Реставрация – это процесс, требующий критической оценки памятника, процесс, превращающийся в творческий, дающий нам произведение искусства... Благодаря этому реставрация не может связывать себя твердыми правилами".

Практически такая концепция приводит к характерным для XIX в. методам "художественных реставраций", уже осужденным многими учеными и

реставраторами. Это подтверждает в своих трудах и Бонелли: "Главной, наиболее важной задачей является восстановление произведения подлинного искусства. Решение этой задачи можно и должно подчинить все прочие цели реставрации ...¹¹⁾ Характерный для нашего времени возврат к реставрационным методам XIX в. подчеркивает сейчас ряд исследователей¹²⁾.

Весьма важно отметить, что даже такие теоретики реставрации, как Бонелли, при всей откровенности приведенных высказываний, зачастую не решаются полностью отказаться от принципов аналитического метода и перейти на позицию чисто "художественных реставраций". Так, в уже указанной книге он говорит: "Верить в возможность восстановления произведения искусства — значит не понимать самой сущности искусства... Вера в возможность воссоздания произведения искусства содержит противоречие, так как нельзя воссоздать творческий процесс художника". Опираясь таким образом теми же аргументами, что и творцы аналитического метода, Бонелли идет от этой отправной точки в противоположном направлении — к свободе творческого процесса реставратора. Поскольку, однако, совсем оторваться от археологического комплекса невозможно, последователи теории "критической реставрации" сходят здесь на позиции метода компиляции, применявшегося в первой половине XIX в.

Теория "потенциального единства", предложенная Чезаре Бранди, хотя и была выдвинута как альтернатива "теории научной реставрации", по существу, стремится, только другими средствами, обосновать важнейшие тезисы аналитического метода, с таким трудом добытые и такой дорогой ценой оплаченные — путем многочисленных ошибок, в процессе формирования теории научной реставрации. Так, Чезаре Бранди отвергает главный инструмент целостных и всяких "художественных" реставраций — использование аналогий. "Нельзя реставрировать по аналогии потому, что работа по аналогии требует приравнивать единство органическое к единству внешнему", — говорит он. Далее он отмечает "двойственность исторической фальсификации" при художественной реставрации, так как копия всегда отражает культурный образ своего времени". "Те, кто выполняет копии, — пишет он, — будут всегда стремиться отразить в подделке то, что вкус или мода данного момента более всего ценит или ищет в произведении. Никогда это не будет произведением в его полной феноменальности, а это будет тот или иной его аспект. Копии датируются." Интересно отметить, что Чезаре Бранди приводит как положительный пример реставрацию Арки Тита архитектором Валадье. (Эту реставрацию можно считать одним из наиболее ранних провозвестников аналитического метода).

Если точка зрения Чезаре Бранди почти не уклоняется от теории научной реставрации, занимая, таким образом, промежуточную позицию, то Никола Прунку выходит со своей теорией "информативной реставрации" на другой крайний фланг теоретического фронта. Как будто полностью отказываясь от художественных задач при реставрации древних зданий, подвергая

заодно критике теорию Чезаре Бранди, Прунку утверждает, что "ценность исторического памятника заключается главным образом в совокупности заключенной в нем информации: непосредственной, извлеченной и отраженной". Дальнейшее развитие этого тезиса приводит его к той же свободе действий реставратора, что и теория "критической реставрации". Разница лишь в том, что свободное истолкование и реконструкция памятника архитектуры теперь предлагались не ради воссоздания полноценности "произведения искусства", но чтобы возможно полнее отразить в реставрируемом здании весь запас накопленной информации — будет ли она заимствована из книг, архивов или даже картин и пейзажей каких-либо художников.

В советской реставрационной практике в послевоенный период также возникала необходимость иногда (прежде всего, когда это касалось разрушений войны) отойти от ортодоксальной позиции последователей теории научной реставрации. Отличие приведенных ранее примеров заключалось в том, что взамен старого предполагается новый, опять же единый метод, который должен разрешить все затруднения жизни; в советской же реставрационной школе, неизменно признававшей за аналитическим методом главенствующее положение, постепенно пришли к убеждению, что наряду с ним допустимо при определенных условиях использовать и другие методы.

В качестве примера можно привести Совещание по методике консервации каменной кладки, созданное Комиссией по методике реставрации Научно-методического совета по охране памятников культуры Министерства культуры СССР в 1964 г., на котором было признано равноправие "консервации" и "реставрации" памятников архитектуры¹³⁾. При этом в равной мере принимался как аналитический, так и синтетический метод реставрации.

Признание равноправия различных методов было уже отражено в упомянутой Инструкции 1949 г.¹⁴⁾. Оно прослеживается и в "Методике реставрации памятников архитектуры", в частности в главе "Цели и задачи реставрации памятников архитектуры". В 1966 г. на июньском пленуме Научно-методического совета по охране памятников культуры в докладе главного архитектора Всесоюзного научно-реставрационного производственного комбината Л.А.Давида также содержалось прямое утверждение равноправия различных методов реставрации (им было перечислено пять)¹⁵⁾.

Аналогичные констатации были сделаны в ряде случаев и автором этого текста. Признание равноправия различных методов реставрации зиждется на выявлении многостороннего общественного значения памятников архитектуры, ценность которых для общества не может произвольно ограничиваться одним только художественным значением их, значением как произведений искусства, точно так же, как оно не может ограничиваться только их научной ценностью, и т.д.

Уже в декретах Национального Конвента Французской революции в 1793 г. были отмечены три аспекта ценности памятников культуры: их значение для искусства, для науки и дидактическое, воспитательное. В наш век, и

особенно в послевоенный период, общественное значение памятников архитектуры стало еще более многообразным¹⁶⁾. Вместе с тем, что очень важно, существенно расширилось за последнее десятилетие и само понятие "памятник архитектуры", которое теперь не ограничивается одним лишь зданием или их ансамблем, но распространяется на целые комплексы зданий, включающие и второстепенные образования, подчас даже на целые города. Так, на первом коллоквиуме по вопросам консервации, реставрации и ревалоризации исторических ансамблей в Касерес в 1967 г. отмечалось, что в результате эволюций идей "стало общепризнанным, что целые городские кварталы и даже целые города заслуживают быть включенными в списки памятников архитектуры". Аналогичная констатация имеется в упомянутой Венецианской хартии 1964 г.

Таким образом, основой современного подхода к реставрации памятников архитектуры, единственно верной основой, является признание их многостороннего общественного значения: как следствие возникает представление о возможности использования иногда различных методов реставрации. Во всяком случае, если возникает необходимость применить не аналитический, а какой-то другой метод, он должен использоваться в соответствии с признанной совещанием ученых доминантой общественного значения конкретного здания или памятника. Всего можно выделить шесть методов реставрации: "эмпирический" (свободный ремонт), "консервация" (ремонт, ограниченный научными исследованиями), "аналитический" или "археологический" ("чистая" реставрация, т.е. восстановление на основе натурных данных самого памятника), "синтетический" (реставрация плюс творчество, ограниченное научными исследованиями), "компилятивный" (творчество, ограниченное стилизацией) и, наконец, "подстановочный" метод, при котором свободное творчество, по существу, подменяет старое здание новым, более значительным и эффектным (реставрация Пантеона в Риме во II и III вв. н.э.).

Если здание лишь входит в охраняемый комплекс как элемент его рядовой застройки, реставрация может осуществляться методом компиляции, а в иных случаях и подстановочным методом. Для мемориальных памятников оптимальным будет синтетический метод, хотя здесь диапазон применяемых методов может быть особенно широк — от консервации до подстановочного метода. Интересен пример "Кутузовской избы" на Кутузовском проспекте Москвы. Сгоревшее здание было восстановлено по методу компиляции (точных данных не сохранилось). Однако в наше время мемориальную функцию избы фактически несет построенное рядом здание Бородинской панорамы, т.е. в соответствии с доминантой общественного значения памятника, был использован подстановочный метод с перенесением мемориальной функции на новое здание. Триумфальная арка 1812 г. была восстановлена также в соответствии с мемориальной доминантой ее общественного значения синтетическим методом и приобрела большую ценность и т.п.

Для памятников, особенно ценных для истории искусства или истории

материальной культуры, а также для шедевров мирового искусства, применим только метод консервации или аналитический метод реставрации (фрагментарная реставрация) с минимальным внедрением реставрационных элементов в их структуру и ткань.

Прошедшая в начале нашего века широкая дискуссия о дальнейшей судьбе Парфенона показала всю нелепость и бесполезность предложений о целостной реставрации остатков этого совершенного творения эллинской художественной культуры. И вряд ли найдется безумец, который взялся бы приводить в "первоначальный вид" пирамиду Хеопса, лакируя ее грани!

На основе признания многосторонности общественного значения памятников архитектуры, в каждом из которых может превалировать тот или иной аспект этого значения, складывается и формируется своеобразная "теория дискретной реставрации", которая в отличие от других теоретических концепций, не требует применения какого-либо единого реставрационного метода ко всем объектам, но подходит к ним раздельно. Основным принципом ее является установление (не единоличным решением!) доминанты общественного значения конкретного здания-памятника, с последующим использованием соответствующего метода.

Если говорить о перечисленных методах, то теория дискретной реставрации, безусловно, полагает главным из них аналитический метод как единственно применимый к тому наиболее значительному кругу памятников зодчества, которые определяются как шедевры мировой архитектуры. Необходимость для них в ряде случаев соответствующего окружения и, следовательно, особой категории памятников — "памятников среды", наличие мемориальных памятников и целого цикла других категорий памятников культуры обуславливает, учитывая специфику конкретного задания, применение также других методов, т.е. дискретный подход к задачам реставрации. Такая концепция наиболее полно отвечает требованиям современности.

За последние годы количество реставрированных памятников древнерусского зодчества заметно возросло. Методика реставрационных работ архитекторов-специалистов сводится в подавляющем числе случаев к двум положениям: первое — вернуть памятнику первоначальный вид, поступившись всеми последующими переделками, перестройками и добавлениями; второе — памятник может сохранить позднейшие добавления, если они сделаны в плане первоначального замысла и улучшают его архитектурно-художественные качества. Примером может служить собор Василия Блаженного, где при реставрации были сохранены и крытые переходы, и крыльца, и колокольни, и другие архитектурные элементы ХУП в. Вряд ли можно было бы согласиться не только с их уничтожением, но и с видоизменением, например, глав этого храма, которые, возможно, поначалу не обладали теперешними формами и раскраской и обрели их в конце ХУI в.

Однако, приведя эти положения архитектурной практики реставрации, остановимся на правомочности таких неписанных "законов". Возьмем в качестве примера церковь Перынского скита близ Юрьева монастыря под Новгородом. Церковь была до неузнаваемости перестроена в начале XIX в., утерав все свои древние черты. К тому же вокруг нее появилось некоторое количество жилых зданий, к счастью, в известном отдалении. При зондажах, проведенных в послевоенное время, выяснилось, что храм относится к началу XIII в. и может быть полностью восстановлен. Он и был восстановлен примерно таким, каким его увидели новгородцы, когда были разобраны окружавшие его строительные леса. Реставратор поступил в данном случае правильно. Последующие добавления не только искажали первоначальный вид и не позволяли ввести этот важный для новгородского зодчества памятник в историю русского искусства, но и были, по существу, антихудожественны, вне зависимости от той эпохи, к которой они принадлежали. Восстановленный храм в Перыни занял теперь соответствующее место в архитектуре Новгорода.

Аналогичной реставрации подвергся в Чернигове собор Бориса и Глеба, XII в. Не говоря о некоторых просчетах при реставрации (форма купола, живопись на откосах и т.д.), он обрел свой первоначальный вид. Более того, окружавшие его некогда галереи, притворы и приделы, сохранившиеся лишь в своих нижних частях, были "выведены" из земли, их для сохранности забетонировали сверху (покрытия оказались недолговечными), и даже не особенно просвещенный посетитель мог понять, что собор был окружен, если не одновременными, то близкими ему по времени пристройками, игравшими существенную роль в его облике. Воссоздавать пристройки полностью оказалось невозможным, но необходимо было показать их, что и сделано. Однако при этой столь последовательной реставрации была снесена колокольня — вход ХУП—ХУШ вв., выстроенная в формах так называемого украинского барокко и представлявшая собой интереснейший памятник архитектуры. Если бы она стояла отдельно, метрах в десяти, то, очевидно, ее сохранили бы, отремонтировали и она играла бы немаловажную роль в числе черниговских древностей. Здесь была совершена непоправимая ошибка.

Аналогичное произошло с церковью Зачатия Анны "что в углу" на территории бывшего Китай-города Москвы. Этот храм стоит ныне у набережной впереди гостиницы "Россия", недалеко от ее юго-восточного угла. Он имеет сложную, не до конца выясненную историю постройки (не опубликован даже отчет о проведенной реставрации). Часть его относится к ХУI в. (не исключено и наличие элементов ХУ столетия — археологи не участвовали в его изучении), другие части принадлежат ХУП в. Иными словами, памятник создавался не сразу, а с последующими добавлениями вплоть до ХУШ в. При его реставрации древнейшие части были сохранены, недостающие восстановлены, а редкую для архитектуры Москвы середины ХУШ в. колокольню сломали, поскольку... она не была древней (не было 200 лет), и ее архитектурные качества были достаточно скромны (но, добавим, не антихудожественны, как достройки Перынского храма). Мы не имеем права так вольно относиться к реставрации. Здесь была допущена ошибка, аналогичная черниговской.

Вернемся еще раз к храму Василия Блаженного. Автору реставрации пришлось услышать множество нареканий по своему адресу, когда он оставил отдельные части здания в том виде, который они приобрели в ХУШ в. "Странное", на первый взгляд отношение к этому всемирно известному памятнику объяснилось довольно просто: не было найдено ничего, что позволило бы восстановить эти части и детали такими, какими они были в середине ХУI в., когда собор был закончен. Действовать же по аналогии, что так распространено в реставраторской среде, автор не захотел и от произвольных действий воздержался, что говорит о его определенном такте и архитектурно-реставрационном вкусе.

В этой ситуации возникают и другие вопросы — не чересчур ли мы прямолинейны, присоединяя свой голос к голосам адептов первого направле-

ния, и не чересчур ли мы субъективны во втором случае, когда требуется установить период максимального художественного зенита памятника? И даже если в последнем случае нас не подведет чутье историка, архитектора и художника, возникает вопрос — в какие цвета надлежит окрасить памятник? Если в изначальные, то как быть с цветом более поздних частей? При реставрации собора Василия Блаженного этот вопрос был решен следующим образом. Основные части его получили окраску XVI в., ту, которую они имели в момент окончания здания. Части же XVIII в. сохранили современную им расцветку. Никакого художественного разноречия не получилось, поскольку, по справедливому мнению Д.В.Айналова, собор, как архитектурное произведение, был основан и построен согласно тем принципам, которые развивались в XVIII столетии. Он был как бы их основоположником и предшественником.

Какое принимать решение в других случаях, когда памятники образуют ансамбль, состоящий из разновременных частей? Помимо этого они существуют не обособленно в природе, как Перынский скит или храм Спаса на Нередице, а входят в непосредственные отношения с окружающей архитектурной средой, в первую очередь со средой современного развивающегося города. Каким же должен быть реставрационный критерий, какие принципы взять за основу в этом случае?

Архитектура, как и скульптура, предназначена жить в определенной среде, с которой она связана теснейшим образом. Если поменять местами Медного Всадника Фальконэ и Пушкина Аникушина, оба монумента будут "убиты" несоответствием окружения, хотя в том и другом случае их окружают здания русского классицизма высокого совершенства.

С архитектурой дело обстоит значительно сложнее — будь то отдельное здание, или, в особенности, цельный, а в русских условиях часто разновременный, ансамбль. При реставрации такого ансамбля, при всей сложности реставрационных проблем, связанных с отдельными зданиями, возникает общая проблема, притом главнейшая. Следует помнить, что здания строились не одновременно, их стилистические особенности были разными, иногда даже противопоставленными друг другу, эстетические критерии архитекторов были также различны, и, следовательно, вопрос о цвете был далеко не последним. Иногда он решался совершенно самостоятельно, и архитектор даже не стремился "увязать" в цвете свое произведение с остальными. В других случаях он искал этих связей, тем более, что ряд древних зданий к его времени существенно изменил свой вид после переделок и достроек. Иными словами, при сложных и больших ансамблях проблема реставрации его зданий и их окраски становится исключительно трудной и важной.

К этому следует добавить еще один фактор. Ведь такой ансамбль чаще всего обрастал с внешней стороны так называемыми посадками, превращавшимися в города, или даже строился в гуще городских улиц, переулков и площадей. Их здания в течение времени не только сменяли друг друга, но изменяли свой облик, форму, цвет. А ансамбли кремлей и монастырей ос-

тавались, изменяя свою внешность значительно медленнее, но, добавим, ощущая непрекращающееся воздействие внешнего окружения.

Возьмем для примера Каргополь. Среди его зданий ХУІ-ХУІІ или начала ХУІІІ вв. нет ни одного, имеющего цветовую раскраску, они все белые. Это и понятно: окружающая их застройка деревянная, следовательно, в основном серо-дымчатая; на ее фоне великолепно видна архитектура каменных белых зданий. Аналогичный пример — Соловки и другие подобные места.

Но все существенно меняется, когда речь идет об ансамблях, расположенных в центральных областях. Здесь деревянные дома уже давно были обиты тесом, окрашенным в разные цвета. Окрашивались и наличники, получившие к этому времени богатую резьбу. Затем деревянные дома стали заменяться каменными. Их оставляли красными или штукатурили, а затем красили. Деревянные серые крыши превратились в железные, окрашенные в зеленый, синий и красный цвета. Иными словами, "фон" прославленных ансамблей превратился из однотонного в многокрасочный, "перекрикивающий" часто формы и цвет древних ансамблей. Естественно, в этих условиях пришлось принимать энергичные меры, чтобы вновь поднять архитектурно-художественное значение некогда столь хорошо видных зданий. Например, в ХУІІ в. эту задачу хорошо поняли русские зодчие, надстроившие и украсившие башни Московского Кремля многоярусными объемными шатрами и иными украшениями.

Стремление к красочности застройки в мелких городах усилилось в ХІХ-ХХ вв., влияя на архитектуру ансамблей. Уже одно это говорит, что памятник архитектуры, один или целый комплекс, не мертвый музейный экспонат, а развивающийся "живой" организм, менявший свой облик в связи с общими путями развития и изменения форм и приемов русского искусства и архитектуры. Таким стал Троице-Сергиев монастырь. В течение четырех веков он пополнился разноликими, окрашенными различно зданиями. Изменилось и его окружение, что вызвало необходимость его красочного усиления. Поэтому можно ли Троицкий монастырь представить себе без скульптур "гусар" и "барынь", без многочисленных и различных по размерам игрушечных лавр, без игрушки "мужик и медведь", так восхитивших О.Родена. Зачеркнуть все это — значит лишить знаменитый комплекс, которым справедливо гордились русские люди с ХУІ в., его вида, существеннейших элементов его панорамы. Некоторые путешественники, повидавшие многое в своих странствиях, как, например, Павел Алеппский, заявляли, что они не видели ничего подобного Сергиеву монастырю.

Наши же реставраторы, восстанавливая то или иное здание и находя его первоначальную окраску белой, одним махом уничтожали всю эту покоряющую красочность, порожденную под влиянием изменившейся окружающей среды. Анахронизмом сделались известные картины К.Юона, превратился в своеобразную фальшивку только что вышедший альбом Т.Мавриной "Загорск". Слова предисловия, написанного прославленным деятелем русского искусства

И.Э.Грабарем (1959 г.): "Цикл Мавриной вносит яркую праздничность, изощренное чувство цвета и драгоценный дар — даже знакомое увидеть заново, по-своему, "по-маврински", так, как будто никогда до этого невиданное, как новый мотив еще незнакомой, впервые услышанной народной песни", — теперь уже к сожалению, не находят подтверждения. Ведь Троице-Сергиев монастырь превратился теперь в безликое белесо-желтовато-серое невыразительное нагромождение различных построек, в которых даже опытному глазу разобраться трудно. Он утерял славу красочного "зрелища". Конечно, реставратор будет уверять, что все сделано правильно, все документировано, все подтверждено его тщательными изысканиями (вновь археологи не участвовали в этом реставрационном "деянии"). Но главное — красота ансамбля Троице-Сергиева монастыря, его незабываемая красочность погибли, уничтожены из-за догматических представлений. Для этого достаточно сравнить вид монастыря до реставрации и после нее. Произошло то, что было бы, если бы "Анну Каренину" написал не великий художник, а просто грамотныйследователь, установивший обстоятельства и причины ее гибели.

Есть фактическая истина и есть истина художественная. Так, известный московский Манеж имел первоначальную окраску серую с белыми деталями. Эту окраску восстановили (фактическая истина), а затем И.Э.Грабарь санкционировал возврат к желтому цвету — к правде художественной. Следовательно, мы можем говорить и об ошибках первоначальных архитекторов, не угадавших ни для своего времени, ни для последующего цветовую гамму своих произведений.

Известно также, что знаменитый дом Пашкова первоначально был белорозовым, но И.Э.Грабарь не соглашался даже попробовать восстановить эту окраску, боясь за будущую художественную дисгармонию, которая могла превратить здание в подобие кондитерского торта, украшенного "кремом".

Мы намеренно обостряем эту существенную проблему реставрационной практики, так как без принципиального ее обобщенного решения наносится непоправимый вред художественному восприятию памятников архитектуры и самому благородному делу советской реставрации.

Помимо этого, архитектор-реставратор должен работать с археологом и историком искусства. Он должен быть талантливым художником, тонко чувствующим изменяющуюся природу искусства, особенно русского. Иначе будет происходить то, что произошло у нас буквально под боком, в 70 км от столицы. Подобная реставрация дезавуирует столь важное дело. В этом можно еще раз убедиться, войдя внутрь Троице-Сергиева монастыря и посмотрев на гигантские по ширине цилиндры-трубы Успенского собора, невольно заставляющие вспомнить какие-то индустриально-технические мотивы. Их оставили в формах ХУП в., когда собор был покрыт четырехскатной крышей. А теперь, когда ее сняли, следовало бы изменить высоту и форму глав, согласно первоначальному.

Мы возмущаемся варварскими "поновлениями" памятников древности,

так распространившимся в XIX - начале XX вв. и приведшими к гибели и искажению многие первоклассные произведения. Не является ли такая "реставрация" тоже своего рода "поновлением" в обратную сторону, уничтожающим часто не меньшие художественные ценности. Пора положить конец подобному реставраторскому "творчеству". Ведь реставрацией порой занимаются лица, не обладающие ни талантом, ни художественным тактом, ни художественными знаниями - этими совершенно необходимыми качествами. Пора весь процесс реставрации поставить под действенный и непререкаемый художественный контроль соответствующих органов и широкой художественной общественности, кровно заинтересованной в этом деле.

О "НАСЛОЕНИЯХ" И
"ОПТИМАЛЬНОЙ ДАТЕ"
РЕСТАВРАЦИИ

В реставрационной практике последнего времени широко используется понятие "оптимальной даты", ориентируясь на которую следует производить реставрацию здания-памятника. Понятие "оптимальной даты" реставрации было у нас официально введено в конце 1949 г. Инструкцией Комитета по делам архитектуры, где, впрочем, на первом месте указывается, очевидно, как более предпочтительная, "первоначальная форма" памятника архитектуры¹⁷⁾. В книге "Методика реставрации памятников архитектуры" восстановление первоначального облика памятника архитектуры уже отодвинуто на второй план и предпочтение, следовательно, отдается "оптимальной дате" существования здания¹⁸⁾.

Этот вопрос требует дальнейшего обсуждения, так как во-первых, уже отмечалось, что оценка значения конкретного сооружения для фонда культуры не может опираться только на изменчивую шкалу эстетических ценностей, подверженную влиянию меняющихся вкусов. Во-вторых, новое художественное качество памятника или ансамбля, возникшее в результате произведенной реставрации, часто бывает не менее значительным, чем его художественный облик по "оптимальной дате". Значение приобретает здесь также историко-культурная значимость объекта. В качестве примера можно привести интересный цикл реставрационных работ, осуществленных мастерской № 7 Моспроекта-3 (автор реставрации арх. А. В. Ильенкова) в усадебном комплексе "Петрово-Дальнее" под Москвой (рис. 4). Главный дом усадьбы поставлен в глубине парадного двора и обращен фасадом к обрыву над нижней террасой парка с прудами. Выдвинутые вперед, на одну линию с оградой курдонера, два симметрично расположенных двухэтажных флигеля своим предельно скромным архитектурным обликом как бы подчеркивали строгую красоту главного дома, возведенного в палладианском духе. Еще не так давно рядом с ним стояло здание церкви, построенной в характере башенных храмов "под колоколы", в стиле московского барокко, пример которых можно найти в храме

соседнего с "Петрово-Дальним" села Уборы. По периметру большой площадки перед центральным ядром усадьбы разместились: деревянный особняк с мезонином и стоящие прямо против флигелей "фуражный амбар" и "людская", фланкирующие здание Конного двора, расположенного на одной оси с въездом в курдонер. Классицизм начала XIX в., очевидно, определял для этого ансамбля "оптимальную дату" возможных реставрационных работ. Фасады Конного двора, однако, в отличие от всех других построек усадьбы, обработаны в характере ложной готики.

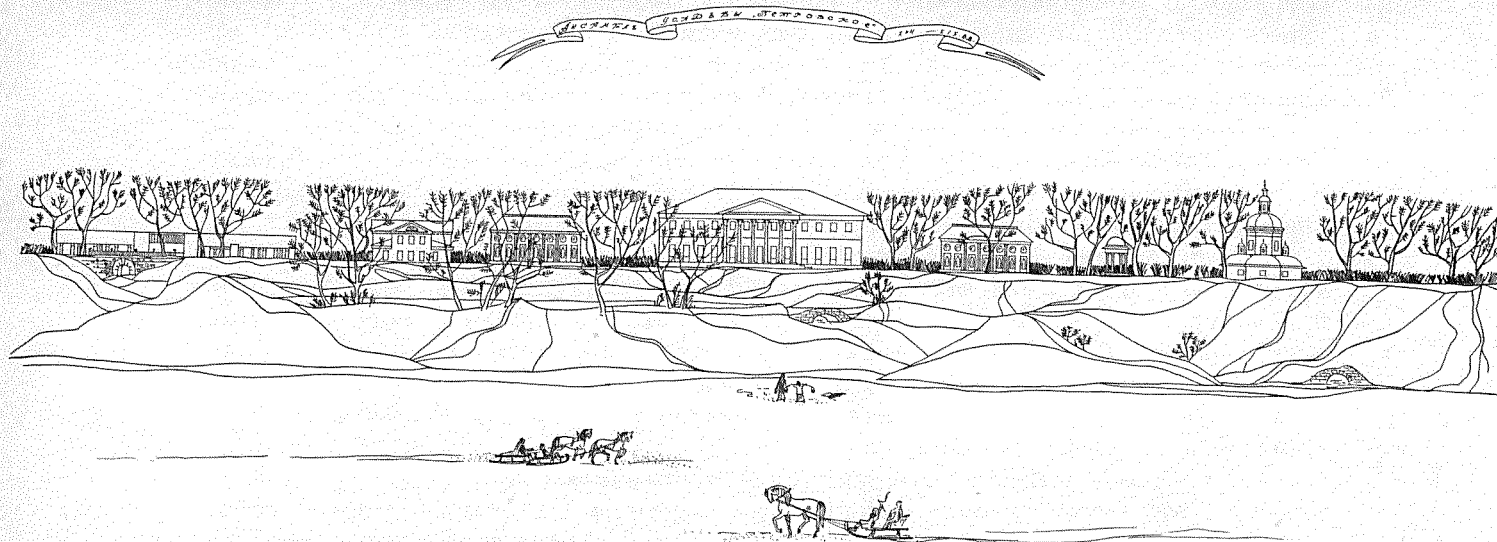
Сложившиеся десятилетиями представления о внешнем облике архитектурного ансамбля были столь прочны, будучи запечатленными в специальной и популярной литературе, что казалось невозможно внести любое изменение в этот облик. В 1967 г. мастерской, в связи с передачей комплекса "Петрово-Дальнего" Министерству здравоохранения СССР для организации пансионата, было поручено составление проектов реставрации ансамбля и его современного использования.

В процессе изучения сооружения А.В.Ильенкову насторожило то, что Конный двор стилистически выпадает из ансамбля (сочетание ложной готики и ордерного классицизма, впрочем, встречается в ряде подмосковных усадеб), а также, что центральная часть этого здания была перестроена в характере существующей ныне архитектуры других построек. Возникло предположение: не являются ли фасады флигелей наслоениями того времени, когда строился главный дом усадьбы, сооруженный в первом десятилетии XIX в. на месте ранее существовавшего здания.

О датировке строительства главного дома свидетельствовали не только документы, но и надписи, высеченные на белокаменной базе пилястры северного фасада: "Мая 1807 года въехал в Петровский дом И.Ф.Г. (Иван Федорович Голицын)". Определили и дату сооружения деревянного особняка. В нем семья Голицыных жила во время постройки главного дома усадьбы. Внешний вид дома, вызывающий ассоциации с картиной Поленова "Бабушкин сад", также позволяли отнести его постройку к началу прошлого века.

Прямых данных о постройке, и тем более о перестройках служебного комплекса, не обнаружено, хотя имеется немало документов о первоначальных владельцах "Петрово-Дальнего" ("Петровского") - Прозоровских и владевших усадьбой с 1720 г. Голицыных.

Косвенными данными послужили следующие строки из воспоминаний Варвары Николаевны Головиной, относящиеся к 70-м годам XVIII в.¹⁹: "Мое время протекало почти все в деревне ("Петровском" В.Л.). Мой отец князь Голицын любил жить в готическом замке, пожалованном царицами его предкам. Я желала бы обладать талантом, чтобы описать это жилище, которое является одним из красивейших в окрестностях Москвы. Этот готический замок имел 4 башенки; во всю длину фасада тянулась галерея, боковые двери которой соединяли ее с флигелями... Вокруг замка расстился громадный красивый лес, окаймлявший равнину и спускавшийся, постепенно су-



живаясь, к слиянию Истры и Москвы". На основании этих строк, сопоставляя их с существующей псевдоготической декорацией Конного двора, который, видимо, и был ансамблевым дополнением к "готическому замку", можно было предположить, что и весь архитектурный комплекс до возведения нового дома был стилистически цельным. Служебные и хозяйственные постройки гармонировали с главным домом усадьбы.

При натурных исследованиях западного жилого флигеля под сбитым наметом на северном фасаде обнаружился следы его изначальной архитектуры. Обнаружился не только срубленный "готический" белокаменный декор здания, но и были установлены габариты заложенных впоследствии оконных проемов, овальной формы в верхнем этаже, со стрельчатыми завершениями — в нижнем. Фасады оказались ритмически расчлененными во всю высоту здания стройными пилястрами с капителями. Постепенно выявились утраченные детали: сложные профилированные наличники над верхними окнами, стрельчатые фронтоны в первом этаже над заложенным входом, перенесенным в XIX в. на новое место. Особо сложно при этом было определить очертание четырехцентрковой кривой верхних овальных окон, первоначальные проемы которых были сильно растесаны. При раскопках культурного слоя, закрывавшего нижнюю часть здания, в грунте обнаружили обломки недостающих частей. После таких находок, дающих почти полное обоснование проекта восстановления первоначального архитектурного облика флигелей, можно было приступить к реставрационным работам. Однако встал вопрос: правомерно ли в ансамбле

"Петрово-Дальнее" возвращать декор ряда построек к изначальному виду, тогда как "оптимальной датой" художественного развития ансамбля бесспорно было признано время строительства современного главного дома и соответствующей переделки других построек?

Виолетте Ле Дюк прав в том, что жизнь памятника, его позднейшие наслоения порой представляют не меньшую ценность, чем его изначальные формы. Об этом говорится также в книге Е.В.Михайловского "Реставрация памятников архитектуры"²⁰). В "Петрово-Дальнем", однако, эстетическая ценность переделок флигелей начала XIX в. не идет ни в какое сравнение с их первоначальным декором, существенно ему уступая. Кроме того, ансамбль готического Конного двора после реставрации других служебных построек приобретал большую научную ценность. Его можно датировать временем не позднее 70-х годов ХУШ в. Профессор И.Кожин указал на ряд псевдоготических памятников тех же 70-х годов²¹), а Архангельскую церковь в селе Поджигородове Клинского района датируют 1763 г. (возможно авторство раннего Баженова), поэтому псевдоготический ансамбль "Петрова-Дальнего" можно считать ключевым звеном архитектуры этого стиля и периода, позволяющим с уверенностью сделать вывод о зарождении национально-романтического направления в русской архитектуре в период перехода от барокко к классицизму.

Таким образом, мастерская остановилась на решении восстановить на флигелях и в местах утрат на Конном дворе архитектуру 70-х годов ХУШ в. Весь утраченный декор был выполнен из известняка (с сохранением в качестве эталонов ряда "хвостов" в кладке стен). Фасады были окрашены в теплый красный тон, на котором эффектно выделяются белокаменные детали. Сочетание этих построек с главным домом начала XIX в. определило возникновение интересного комплекса, своеобразного ансамбля, художественные достоинства которого по-своему значительны и интересны.

Рис. 4

Ансамбль подмосковной усадьбы "Петрово - Дальнее" в ХУП-XIX вв. Реконструкция.

МЕТОД КОНСЕРВАЦИИ В
ПРИМЕНЕНИИ К ПАМЯТ-
НИКАМ АРХИТЕКТУРЫ
МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

С образованием Дирекции музеев Московского Кремля в апреле 1960 г. начался новый этап в организации мер по сохранению основных памятников этого ансамбля. С понятием "сохранность" мы связываем не только действия, направленные на физическое сохранение памятника, но и его изучение, современное использование и популяризацию. Основными объектами являлись музейные здания, но мы учитывали историко-художественное развитие всего ансамбля как единого целого, включая территорию Кремля. Поэтому работа подразделялась на архитектурно-археологические исследования территории; архитектурно-археологические исследования памятников (сооружений); разработку инженерно-конструктивных предложений с целью сохранения и современного использования сооружений и территории.

Архитектурно-археологические исследования за последнее десятилетие проводились не по специальному плану, а одновременно со вскрытиями грунта на территории Кремля. По существу, это была своеобразная разведка значительной территории, проводившаяся иногда на одних и тех же участках разновременно, что значительно усложняло задачу. При таких условиях требуется быстрое выполнение точной научной фиксации и осмысливание полученных материалов (вещевого, стратиграфических разрезов, остатков древних сооружений и т.п.). Для этого необходимо, чтобы в работах одновременно принимали участие археологи, архитекторы, геологи и гидрогеологи, геодезисты. Научная фиксация осуществлялась на единой геодезической основе, позволяющей определять координаты (по вертикали и горизонтали с абсолютными отметками) для любых целей (место расположения предметов, фрагментов сооружений, грунтовых разрезов).

В результате удалось обследовать периферийные и центральные участки, включая район Соборной площади, и получить материалы, совершенно по-иному раскрывающие истоки формирования Кремлевского ансамбля и древнейшие периоды его развития. По каждому статиграфическому разрезу устанавливались уровни дневной поверхности для наиболее важных периодов существо-

вания отдельных сооружений и всего ансамбля в целом. Эти данные сопоставлялись и дополнялись письменными источниками, геологическими и гидрогеологическими материалами, что позволило составить схему древнего рельефа Боровицкого холма на период его заселения (освоения) нашими предшественниками (XI в.). Раскопанные остатки древних укреплений, построек, разнообразный вещевой материал привязывались к соответствующим горизонтам культурного слоя, что позволило уточнить топографию. Кремля и составить схемы развития ансамбля с XI по XIV столетия. Например, подтверждено место возникновения первоначального укрепления в XI в. и его конфигурация на удобной для обороны площадке в юго-западной оконечности Боровицкого холма (рис. 5). В середине XII в. крепость увеличилась по своим размерам раз в 5-6; там, где сейчас находится Спасская башня, проходили восточные границы посада (рис. 6).

Для Московского Кремля большое историко-художественное значение имеют не только его сооружения, но вся толща напластования культурного слоя, и поэтому составление проекта восстановления рельефа на тот или иной период его существования является сложной проблемой.

В своих предложениях мы считали необходимым сохранить исторически сложившуюся топографию в существующем виде, но предложить восстановление рельефа до соответствующих отметок для трех памятников (около северного входа на звонницу и около цоколя колокольни Ивана Великого, около внешнего фасада Константина-Еленинской башни). Изменение рельефа улучшит внешний вид памятников и уменьшит агрессивное воздействие грунтовой влаги на эти сооружения. Основные предложения по сохранению Кремлевского ансамбля вошли в Историко-архитектурные обоснования (ИАО). Это документ, обосновывающий сохранение напластований культурного слоя почти на всей территории. Кроме того, в нем предусматривается использование метода монументальной пропаганды, например обозначением мест расположения древнейших укреплений и отдельных ценнейших памятников. Это лучше покажет основные этапы развития Кремлевского ансамбля и выявит его историко-революционное, историко-художественное значение как исторического центра столицы в генеральном плане реконструкции Москвы²²

Значительный интерес представляет организация проектно-изыскательных работ с целью сохранения Успенского собора-музея (1475-1479 гг.). По предварительным планам, предполагалось исследовать причины, вызывающие повышенную влажность в соборе из-за которой сильно страдала стенопись и использовать электроосмотическую защиту. Архитектурно-реставрационные работы сводились к ремонтно-профилактическим мерам для сохранения завершения собора (куполов, глав, барабанов). Серьезных работ по укреплению ограждающих конструкций не планировалось. Однако выяснение причины влажности внутренней поверхности стен подтвердило необходимость обследования подпольной части сооружения. Поэтому было принято решение комплексного обследования памятника, его надземной и подземной частей с

Рис. 5

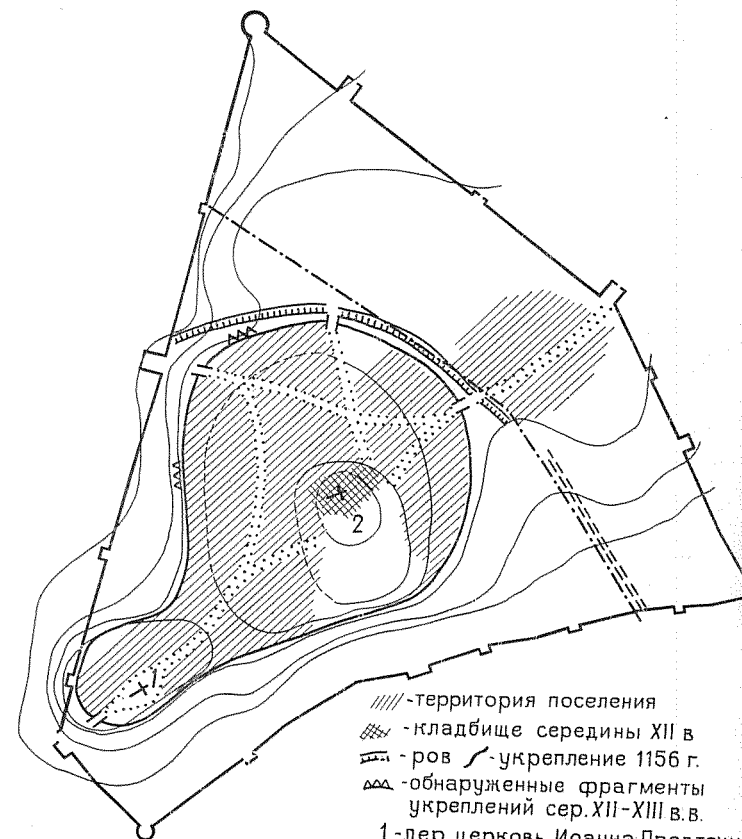
Москва. Схема Кремля
конца XI в.

Рис. 6

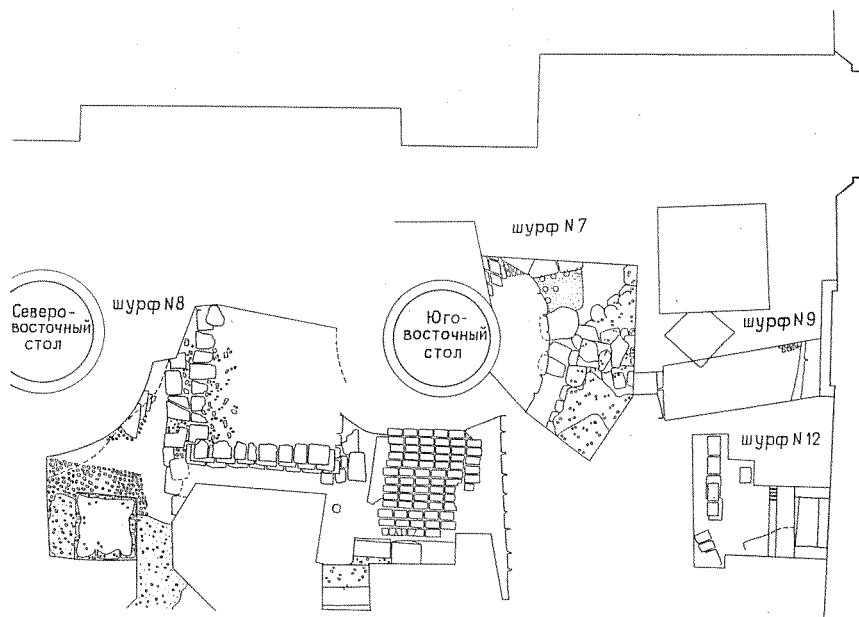
Москва. Схема Кремля,
1156 г.



- /// - территория поселения
- - первоначальные укрепления
- v - обнаруженные фрагменты укрепления
- - ров
- /// - деревянная мостовая 1080 г.
- † - деревянная церковь Иоанна Предтечи



- /// - территория поселения
- /// - кладбище середины XII в.
- - ров
- - укрепление 1156 г.
- - обнаруженные фрагменты укреплений сер. XII-XIII в.в.
- 1 - дер. церковь Иоанна Предтечи
- 2 - дер. церковь на кладбище



целью определения технического состояния несущих конструкций, а также архитектурно-археологического обследования здания и грунтов под ним для выявления остатков древних храмов, существовавших на этом месте.

Прежде всего был произведен архитектурно-археологический обмер с помощью стереосъемки; установлены марки на стенах (внутри и снаружи здания) для определения их осадок с помощью нивелировки (один-два цикла в год); проверена вертикальность ограждающих конструкций, установлены маяки.

При обследовании подземной части здания (для чего были вырыты шурфы по периметру наружных стен и внутри) установлено удовлетворительное состояние белокаменных фундаментов (рис. 7). Оказалось, что сваи длиной около 1,10 и 1,30 м) сгнили, это привело к ослаблению грунта и сильной осадке здания к

1625 г. Но процесс деформации кладки после усиления ее (сводов, арок) был частично приостановлен, хотя и продолжается в настоящее время. Нивелировка марок отметила наибольшие осадки юго-восточной части храма.

Проводились исследования механической прочности, влагопроницаемости грунтов, выполнялось пробное химическое закрепление под фундаментами и на стратиграфических разрезах.

В результате было установлено наличие грунтовых вод (водоносного слоя) на глубине 8 м от существующего пола собора. Архитектурно-археологические исследования показали, что собор построен на самой высокой точке Боровицкого холма. Под существующим зданием остались фрагменты кладки соборов конца XIII в. (с неглубоким фундаментом без свай); 1326 г. (больших размеров, с фундаментом на сваях); 1472-74 гг. (храм больших размеров с хорами и подклеем). Также установлена ориентация и техника постройки всех трех храмов, оказавшихся разными, по объемно-пространственной композиции, а также методика организации работ, производившихся А. Фиораванти.

После комплексных исследований были приняты следующие рекомендации: провести закрепление грунтов под фундаментами здания; продолжить архитектурно-археологические раскопки, чтобы раскрыть сохранившиеся остатки трех древних соборов для дальнейшего их изучения и показа; для закрепления стратиграфических разрезов использовать поверхностное химическое закрепление грунтов.

Рис. 7

Московский Кремль. Успенский собор. План шурфов № 7, 8, 9, 12. Обмер 1966, 1967, 1969 гг.

Исследование надземной части памятника показало, что стены выполнены из белого камня на известе. Столбы оказались выложенными из кирпича с белокаменной облицовкой (30 см). Подпружные арки, своды и барабаны также из кирпича. Осадки фундаментов привели к деформации стен, сводов и арок. Нивелировка подтвердила неровность пола, а также отклонение столбов и стен от вертикали (10–30 см). Влажность стен и стенописей объясняется наличием конденсата в здании и подсоса влаги с пола стенами (не из грунта), что и вызывает разрушение стенописей. Обследованы металлические связи (ХУПв.), которыми скреплены стены здания. Особенно аварийное состояние их отмечено в восточной части собора.

Выявлено расположение воздухопроводов, ранее устроенных в здании для его отопления.

Для усиления каменной кладки стен, сводов, арок предложена инъекция, а для усиления металлических связей — установка специальных металлических тросов (сечением 27 мм) на уровне пят сводов и арок (по специальному проекту).

Для ликвидации конденсата и установления нормативного тепловлажностного

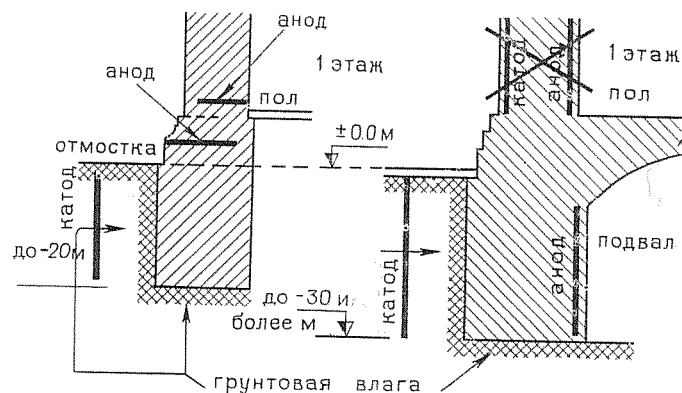
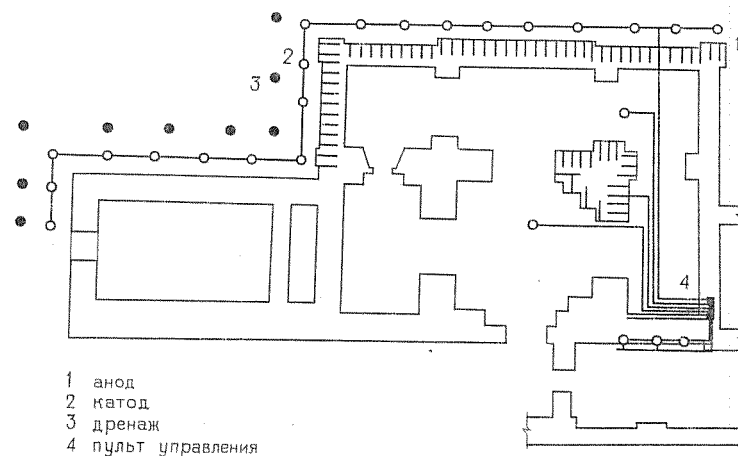


Рис. 8

Московский Кремль
ект защиты пом
1-го этажа звонни
на Великого от по
ной влажности

Рис. 9

Варианты целесооб
го использования э
осмоса в памятник
хитектуры

режима намечено запроектировать и осуществить в музее специальную систему кондиционирования воздуха с тепловой завесой у западного (главного) входа. Устройства электроосмотической защиты не потребовалось, хотя первоначально все специалисты считали, что это необходимо.

Намечено провести ремонт (с восстановлением позолоты) завершения собора и удалить перхлорвиниловую краску со стен барабанов. Предполагается осуществить консервационно-реставрационные работы по стенописям. Подобное комплексное исследование (в котором принимали участие: НИИ основания и подземных сооружений, ЦНИИСК им. Кучеренко, Моспроект-2 и 3, Мосгоргеотрест, НИИ спецремонтажстрой и Дирекция музеев Кремля) позволило выработать предложения по сохранению Успенского собора как уникального памятника архитектуры, используемого для широкого музейного показа круглый год.

В том случае, если обнаружится капиллярный подсос влаги из грунта каменной кладкой фундаментов и стен, то после специального обследования может быть рекомендовано использование электроосмотической защиты. Электроосмос удачно использован для сохранения помещений первого (1) этажа звонницы колокольни Ивана Великого, где совместно дренажем и кондиционированием воздуха внутри здания предотвращено сильное разрушение кирпичной кладки грунтовой влагой (рис. 8, 9).

В заключение можно сделать следующие выводы.

Для сохранения памятников архитектуры требуется комплексное обследование сооружений и прилегающей к ним территории (на всю глубину культурного слоя); такие задачи успешно могут решаться творческим коллективом разнообразных специалистов. Историко-художественная оценка территории и сооружения является основой для рекомендаций по их дальнейшему сохранению (реставрации, консервации и современному использованию).

Современная методика сохранения памятников архитектуры должна базироваться на новейших достижениях науки и быть направлена, в первую очередь, на их консервацию, а не реставрацию. "И там, где начинается гипотеза, кончается реставрация", - так говорит Хартия Венецианского конгресса 1964 г.

Ознакомление широких масс населения с памятниками архитектуры является важной мерой их сохранения.

К ВОПРОСУ О НОВЫХ ФУНКЦИЯХ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

Современный подход к сохранению памятников архитектуры выдвигает, как непереносимое условие, требование надежного обеспечения дальнейшего существования здания и определения соответствующего его особенностям использования. По существу, ни один проект реставрации памятника архитектуры не должен разрабатываться без одновременного исследования возможностей его приспособления и составления соответствующего проекта. Однако задача активного включения памятника архитектуры в современную жизнь необычайно сложна: она требует решения таких проблем, как экономическая целесообразность, сохранность памятника, этичность и должная культура решения, т.е. обеспечение органического сочетания новой функции с архитектурой памятника.

Уже давно назрел вопрос о разработке норм или рекомендаций по приспособлению памятников архитектуры для определенных типов новых учреждений, располагаемых в них. Существующее ныне разделение памятников архитектуры на три группы – по возможности использования – не решает проблемы. Так, памятники архитектуры, подлежащие приспособлению (на Украине их около 700), как правило, сдаются в аренду учреждениям различного рода и подвергаются перепланировке, территория захламывается, надзор за сохранностью не осуществляется. Архитекторы далеко не всегда участвуют в проектировании интерьеров реставрируемых памятников, и приспособления носят случайный характер.

Анализ проектных и архитектурных решений такого рода приспособлений в Москве, Чернигове, Киеве и других городах СССР позволил определить основные положения, которыми можно руководствоваться.

Сохранность памятника – основной принцип, которым должно быть продиктовано то или иное решение его новой функции. Известно теоретическое положение о том, что функция определяет форму. В данном же случае для сложившейся архитектурной формы необходимо найти новое функциональное

содержание. Лучшие примеры приспособлений памятников архитектуры базируются на максимальном сближении старой и новой функции. Однако не следует понимать, что старая функция должна быть перенесена в новые условия механически — она требует глубокого и всестороннего анализа и отбора того, что может удовлетворять современным требованиям. Некоторые функции сооружений безвозвратно ушли в прошлое — это в первую очередь касается культовых сооружений. Однако и в этом трудном случае возможны рациональные решения, позволяющие сохранить архитектурно-планировочную структуру зданий.

Наиболее полно требованию сохранности памятников архитектуры отвечает использование их в качестве музеев и музейных экспонатов. Но это положение касается только небольших музеев, так как в соответствии с современными требованиями музей с большим количеством экспонатов требует обширных подсобных помещений. В музеях, как правило, соблюдается постоянный температурный и влажностный режим, благоприятный для сохранности памятника архитектуры.

Некоторые архитектурные комплексы, в частности дворцовые и монастырские, целесообразно использовать в качестве современно организованных баз туризма, как, например, в проектируемом комплексе "Золотое кольцо" на Украине. Но при проектировании подобных комплексов нужен особый такт, так как современно организованные предприятия обслуживания (кафе, рестораны, гостиницы) также требуют развитой системы подсобных помещений. Минимальная перепланировка памятников в данном случае возможна только при соблюдении "функционального" принципа; так, представляется возможным использовать здания келий как гостиницы (плановая структура аналогичная), трапезные — как кафе или рестораны и т.п.

Следует особо отметить, что при проектировании туристических учреждений в памятниках архитектуры предприятия обслуживания должны создавать максимум условий для полноценного отдыха. Сочетание современных требований комфортабельности туристических баз и требований максимального сохранения планировочной структуры зданий — задача сложная, но разрешимая. Проектировщики часто испытывают затруднения при использовании действующих ныне норм. Корректировка и отступления от действующих норм при перепланировке памятника архитектуры, приспособляемого для нового назначения, вполне оправдываются сохранением его планировочной схемы.

Анализ примеров использования памятников архитектуры в качестве ресторанов и кафе показал, что чаще всего интерьеры их решаются в стиле "туристической экзотики". Такое "эмоциональное" направление в решении интерьеров кафе и ресторанов вообще вполне приемлемо, но большие сомнения вызывает введение поддельной экзотики в подлинно исторические интерьеры.

Ярким примером может служить приспособление церкви Федора Стратилата в Новгородском Кремле под ресторан "Детинец". Использование церкви

в качестве ресторана нарушило ее планировку, да и само по себе недопустимо с точки зрения элементарной этики. К сожалению, создание таких ресторанов в псевдонациональном духе уже приобрело характер традиции.

В памятниках архитектуры, сохранивших первоначальные формы интерьеров, внимание посетителя должно концентрироваться именно на архитектуре интерьера, все остальное (мебель, оборудование) должно подчиняться ей. Мебель как одна из составляющих интерьера может решаться либо в откровенно современных формах, либо в творчески переработанных формах заданной эпохи, что предполагает глубокое знание различных архитектурных стилей, стилей мебели, приемов конструирования ее, изучение истории самого памятника. Сказанное можно применить лишь к памятникам архитектуры, не имеющим в интерьерах произведений искусства (живопись, скульптура). Использование памятников архитектуры, имеющих в интерьерах произведения искусства определенной художественной значимости, иначе, чем в качестве музеев или музейных экспонатов, не представляется возможным.

При проектировании приспособлений памятников архитектуры для новых функций основным принципом должно быть максимальное сохранение памятника.

Новое функциональное содержание должно быть насколько возможно приближено к исторически сложившемуся — это позволяет сохранять архитектурно-планировочную структуру здания, выявить и подчеркнуть все его планировочные конструктивные и художественно-декоративные особенности.

Для создания непосредственного ощущения духа эпохи памятника, преемственности традиций представляется рациональным использовать традиционную для данного стиля цветовую гамму.

Проектные работы по приспособлению памятников архитектуры должны осуществляться централизованно, с разработкой особых норм или рекомендаций по использованию памятников архитектуры для строго определенных типов новых учреждений, располагаемых в них. Это позволит создать необходимый уровень современного комфорта.

Следует подчеркнуть важность тесного сотрудничества проектировщика и реставратора. Все проектные предложения по приспособлению памятников архитектуры для новых функций должны быть согласованы со специалистами-реставраторами, искусствоведами. Многие вопросы, связанные с проектированием приспособлений памятников архитектуры, можно решить, создав специальные проектные группы при реставрационных мастерских под руководством опытных специалистов.

О ЦЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКИХ НАСЛОЕНИЙ В ГРАДОСТРОИ- ТЕЛЬНЫХ КОМПЛЕКСАХ

В последнее время теории и практики реставрации и охраны памятников архитектуры все яснее осознают необходимость учета многообразных связей памятников с окружающей архитектурно-пространственной средой. Проблему отношения к историческим наслоениям — один из самых ответственных вопросов теории и практики реставрации — также следует, по-видимому, рассматривать с ландшафтно-градостроительных позиций. Об этом еще в 1958 г. писал П.Н.Максимов²³⁾. Методы обоснования реставрационных решений, исключаящие этот аспект, представляются явно недостаточными.

Реставраторы сохраняют наслоения в ущерб первоначальному облику памятника лишь в тех случаях, когда они обладают либо самостоятельной исторической или художественной ценностью, либо играют существенную роль в сложившейся, ставшей привычной композиции самого памятника, или, наконец, под давлением заказчика. Первые два момента выступают нередко в совокупности: вспомним собор Мирожского монастыря в Пскове, Никоновский придел Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, придел церкви Зачатия Анны в Зарядье и многое другое. Примером третьего случая может служить сохранение крытой галереи вокруг собора Рождественского монастыря в Москве.

Вопрос о том, какая роль в композиционных связях памятника с природной и архитектурной средой принадлежит наслоениям, реставраторами, как правило, не прорабатывается; проектная документация в подавляющем большинстве случаев этого никак не отражает. В чертежах, макетах и даже в перспективах объект чаще всего предстает изолированно, вне окружения, каким он никогда не воспринимается в натуре. При обсуждении реставрационных проектов материалы, обосновывающие то или иное решение с ландшафтно-градостроительных позиций, обычно не фигурируют.

Между тем именно наслоения зачастую объединяют разновременные сооружения исторического комплекса в единое художественное целое, од-

ним из компонентов которого (и даже не всегда ведущим) является памятник. Связующая функция наслоений проявляет себя не только в пределах локально ограниченного ансамбля (например, – в монастырских комплексах), но и в более широких зонах восприятия. Городской ландшафт – среда включающая памятник, – постоянно изменяется. Наслоения в конечном счете вызываются к жизни теми же причинами, которые обуславливают изменение среды. Время приводит взаимодействие объекта и его окружения к известному балансу. Поэтому решать судьбу наслоений можно лишь с учетом характера эволюции окружения, руководствуясь кроме исторических и соображениями градостроительного порядка. Особенно важно учитывать перспективы развития зоны восприятия памятника, что требует совместной работы реставратора с авторами охранных зон и проектировщиками новой застройки.

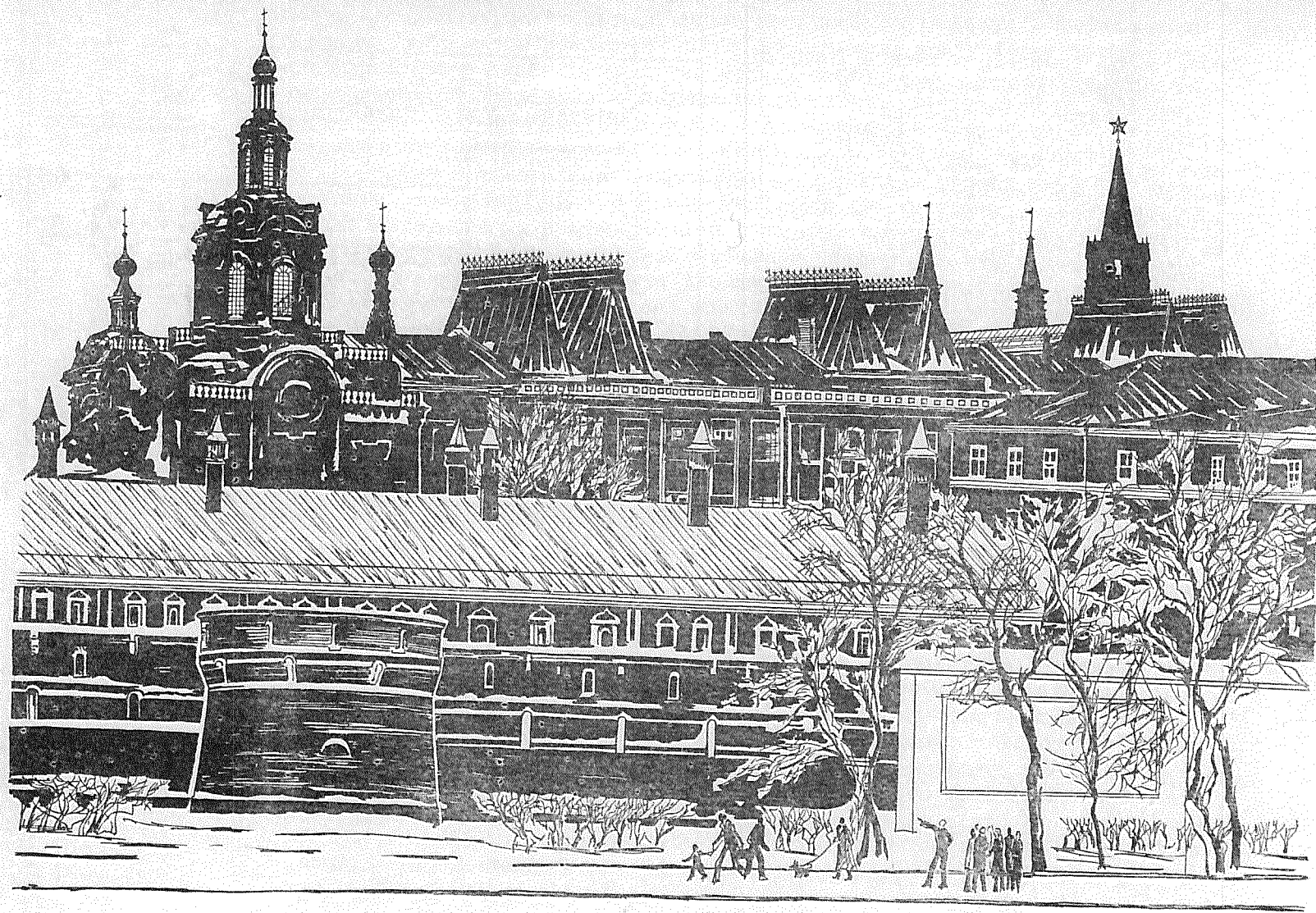
В качестве примеров рассмотрим два выразительных комплексных памятника в центре Москвы – ансамбли бывшего Государева Печатного двора и Славяно-греко-латинской академии, играющие важную роль в архитектурной композиции площади Свердлова – одной из главных площадей столицы.

Первый из них – б.Печатный двор, позднее – Синодальная Типография, теперь Историко-архивный институт – состоит из сооружений четырех столетий (XVI–XIX вв.). В конце 90-х годов прошлого века двухэтажные боковые корпуса середины XVIII в. (арх. И.Мичурин и Д.Ухтомский) были надстроены третьими этажами²⁴). При этом дворовые и лицевые фасады получили различное оформление: со стороны двора надстройки декорированы в духе елизаветинского барокко, в соответствии с нижними этажами; лицевые фасады корпусов, обращенные к Театральной площади, снизу доверху обработаны "под XIX век". Образцом для стилизации послужил так называемый "Теремок" – палаты XIX в., незадолго до того (в 70-х годах) отреставрированные арх.Н.А.Артлебенем²⁵). "Теремок" с его несколько утрированной древнерусской стилистикой, высокими крышами-колпаками и шатровым завершением крыльца после реставрации стал центром композиции типографских зданий, обращенных к площади. Благодаря надстройке, перелицовке фасадов и общей окраске в темно-зеленый цвет (цвет "Теремка") разновременные здания типографии приобрели черты единовременно задуманного ансамбля, укрупнившийся масштаб которого больше соответствовал огромному пространству Театральной площади (образовавшейся в XIX в.), а также возросшей масштабности застройки центра Москвы рубежа XIX – XX вв. Вместе с тем, ориентированная на "Теремок" обработка фасадов и крыш корпусов Ухтомского и Мичурина еще больше подчеркнула центральную роль наиболее древнего и выразительного здания комплекса.

Если встать на позиции реставрационного максимализма, эти заведомо поздние и не представляющие самостоятельной художественной ценности наслоения в интересах раскрытия более древних элементов памятника, казалось бы, должны быть устранены. Однако именно после реконструкции 70-

Рис. 10

Москва. Б. Заиконоспасский монастырь. Вариант реконструкции комплекса зданий. Рисунок А.Гусева



нооспас-
Вариант
омплекса
А.Гусева

90-х годов комплекс зданий б. Печатного двора активно включился в ансамбль Театральной площади (пл. Свердлова), украшением которой он остается и по сей день как единственное живописное "пятно" ее южной, китайгородской стороны. Не случайно он стал привлекать внимание художников только с конца XIX в. 26)

Разбирая другой пример, следует учесть, что в наше время представляется правомерным расширенное толкование понятия "памятник архитектуры". Под последним теперь все чаще имеют в виду не только отдельно взятый объект, но весь связанный с ним комплекс исторических сооружений, объединенных функционально и территориально.

В соответствии с таким пониманием термина как единый памятник архитектуры можно рассматривать и весь комплекс зданий бывшего Заиконоспасского монастыря, в котором с 1686 по 1814 гг. размещалась знаменитая Славяно-греко-латинская академия 27). Это дает право считать историческими наслоениями даже те сооружения на его территории, которые не содержат никаких (или почти никаких) следов древних строительных периодов. К последним в данном примере можно отнести и такие крупные новообразования рубежа XIX-XX вв., как бывшие торговые дома Заиконоспасского монастыря, отделившие территорию монастыря от Никольской улицы (ныне улица 25 Октября). Эти дома, спроектированные архитекторами М. Преображенским и З. Ивановым 28), встали на месте невысоких корпусов ХУП-ХУШ вв., над которыми прежде был виден монастырский храм — главная художественная ценность рассматриваемого историко-культурного комплекса (рис. 10, 11). Это замечательный памятник (1660-1742 гг.), обращенный главным фасадом к Святым воротам на Никольской, до конца XIX в. был хорошо виден с Театральной и даже с Красной площадей.

После возведения Торговых домов, закрывших храм со стороны Никольской, он потерял свою композиционную связь с улицей, Красной площадью и с пространством Китай-города в целом. Казалось бы, интересы раскрытия собора требуют сноса этих высоких зданий, художественная цен-

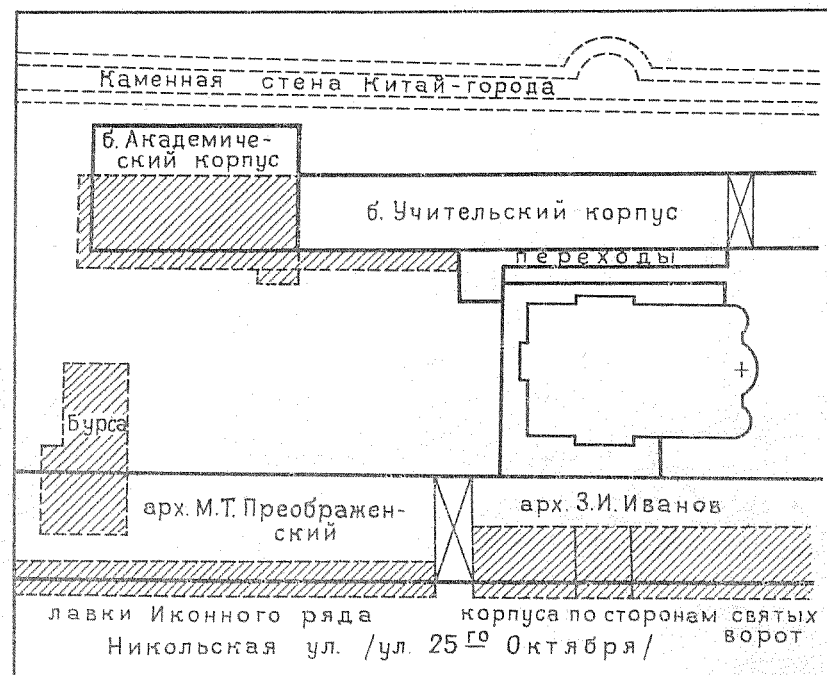


Рис
Москва. П
ритории За
монастыря.
тора.

Рис
Москва. П
рукции б.
корпуса
латинской
стерская
та-3, 1967

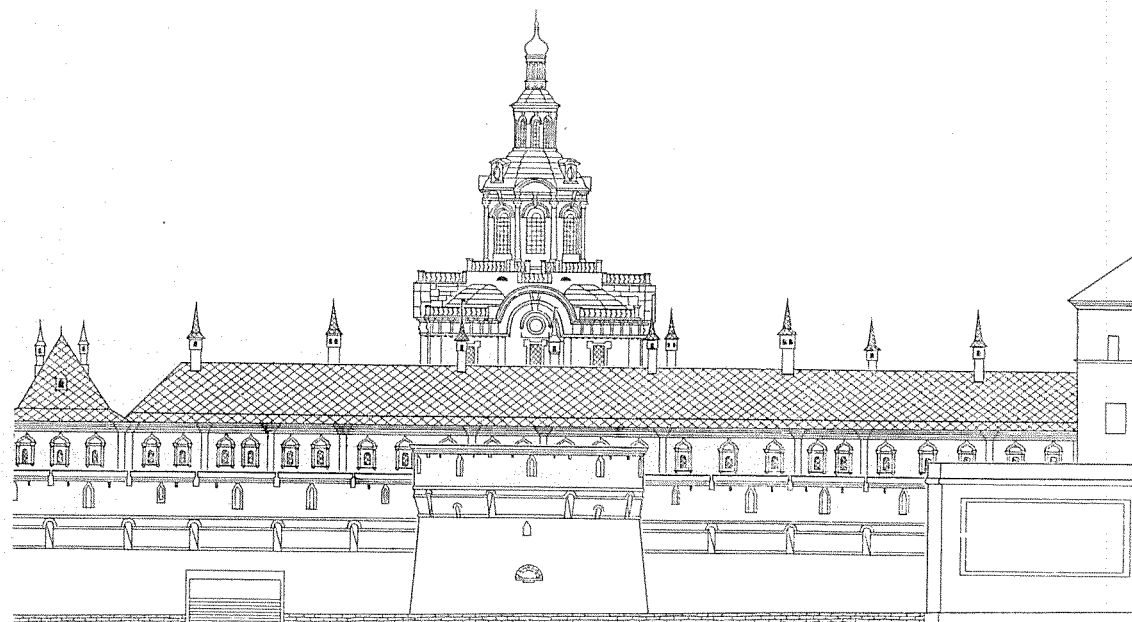
ность которых незначительна. Именно этот вариант решения предусмотрен в одном из проектов реконструкции, разработанном при участии автора реставрации собора арх. Д.Н.Кульчинского. Однако такое "раскрытие" памятника влечет за собой далеко идущие последствия: уничтожение западной части улицы 25 Октября (целостного и по-своему выразительного градостроительного образования XIX в., входящего в комплекс московского "Сити" с особым масштабом и характером застройки) и утрату высоких декоративных завершений здания Преображенского, значительно обогащающих силуэт Китай-города при восприятии с площади Свердлова. Пример показывает, что решения, бесспорные в масштабе единичного, пусть даже высокохудожественного объекта, могут входить в противоречие с интересами более крупного градостроительного образования. Отсюда — необходимость всестороннего анализа ситуации с более широких — градостроительных позиций.

Рис. 11

Москва. План-схема территории Заиконоспасского монастыря. Рисунок автора.

Рис. 12

Москва. Проект реконструкции б. Учительского корпуса Славяно-греко-латинской Академии (мастерская № 7 Моспроект-3, 1967 г.)



Со стороны площади Свердлова тот же храм, возвышавшийся раньше над двухэтажным корпусом монастырских келий ХУП в. (который называли также Учительским корпусом), частично закрыт теперь надстроенным над большей частью этого здания третьим этажом (1886 г., арх. Шер)²⁹. Во время надстройки утратившие первоначальное убранство фасады древнего здания были декорированы под ХУП в. Проект реставрации предусматривает замену третьего этажа высокой кровлей, характерной для ХУП в., восстановление первоначального, а также воссоздание разобранного ранее участка Китай-городской стены с башней. Если этот интересный проект (разработанный в мастерской № 7 Моспроект-3 под руководством Д.Н.Кульчинского) будет реализован, облик части Китай-города со стороны площади Свердлова значительно обогатится.

Хотелось бы только обратить внимание на известную условность ортогонального чертежа проекта, выделяющего памятник (стена, кельи и храм) из его реальной архитектурно-пространственной среды (рис. 12). Между тем, в натуре фоном памятника служат задние фасады высоких Торговых домов, о которых шла речь выше, а в случае их разборки – застройка противоположной стороны улицы 25 Октября с крайне неинтересным, плохо организованным силуэтом. Следует учесть, что при восприятии с некоторых видовых точек на площади Свердлова запроектированная высокая крыша бывшего Учительского корпуса может свести на нет ожидаемый от разборки третьего этажа результат – раскрытие на площадь самой выразительной части храма, ярусного перехода к венчающим восмерикам, окруженного белокаменной балюстрадой. Очевидно, что для решения вопроса о необходимости такой реконструкции одного этого чертежа явно недостаточно. Он должен быть подкреплён материалами тщательного анализа ситуации со всех важнейших видовых точек и особенно – с мест максимального скопления людей. Этот анализ должен находить отражение в выпускаемой проектной документации.

Рабочим методом реставратора в данной и аналогичных ситуациях мог бы стать, в частности, метод ландшафтной инвентаризации исторических городов, разработанный проф. Л.М.Тверским³⁰.

Думается, что всесторонний анализ взаимодействия памятника со средой должен входить в титул работ архитектора-реставратора и соответственно – в состав проектной документации на памятник архитектуры. Такой анализ особенно необходим для решения вопроса о судьбе исторических наслоений. Их значение для памятника и зоны восприятия в целом не может получить исчерпывающей оценки без всестороннего рассмотрения ситуации с ландшафтными, градостроительными позициями.

ПРОБЛЕМА ЦВЕТА ПРИ
РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТ-
НИКОВ АРХИТЕКТУРЫ ^x

В русской архитектуре сложились многочисленные приемы выявления пластики стены, рассчитанные на усиление игры светотени. В некоторых случаях встречается нарочитое искривление поверхности стены, лепка ее. В древних зданиях Псковщины и Новгородчины мы видим скульптурный подход к отдельным формам: искривленные пилястры, закомары, выведенные по нескольким радиусам. Неожиданная "неправильность" рисунка этих деталей, приводящая к усилению игры света, невольно приковывает внимание к ним. В других случаях наблюдается подсечка стены около полуколонок, углубления вокруг наличников. В русской архитектуре чаще всего встречается выступ колонок из стены на $\frac{2}{3}$ диаметра. В разных местах России круг этих приемов теснейшим образом связан с применявшимися материалами. Слабый серый известняк Псковщины, нуждающийся в штукатурке и побелке, привел к редкой скульптурности объемов. Богатый по фактуре и цвету новгородский ракушечник позволил зодчим выработать прием сочетания несущих кирпичных деталей с бархатной розово-коричнево-фиолетовой поверхностью стены. Великолепный мячковский известняк дал возможность владимирским зодчим покрывать стены сложной и тонкой резьбой.

Гигантский размах строительства в Москве XV-XVI вв. нуждался в мощном производстве кирпича - материала, обладающего хорошим конструктивными данными, но "среднего" по красоте собственной фактуры и цвету. Это привело, с одной стороны, к знаменитому московскому "узорочью", а с другой - к широкому применению раскраски, подчеркивающей декор и обогащающей плоскости стен. Узорожье и раскраска явились одним из важных средств архитектурного выражения идеи "Москва - третий Рим", т.е. их развитие в большой степени было обусловлено стремлением превратить Москву в мировую столицу, возвысить роль России во всем ми-

x) Печатается в порядке обсуждения (Редколлегия).

ре. Все эти факторы обусловили особое значение цвета в русской и именно московской архитектуре.

Проблема восстановления покраски памятников архитектуры неотделима от основной с нашей точки зрения цели реставрации — возрождения древнего шедевра. Воссоздание самого памятника подчинено высокой цели — познания законов искусства, овладению всеми богатствами, накопленными человечеством. Однако вопросу о цвете и влиянию избранного реставратором решения на восприятие памятника уделяется явно недостаточно внимания. Сопоставим архитектуру с живописью. Наиболее яркий пример тому — как в живописи реставрация повлияла на представление о колорите и его смысле — икона Троицы Андрея Рублева. Вот два высказывания о цвете Троицы и ассоциациях, им вызываемых: "Цветовую гамму "Троицы" И.Э. Грабарь метко сравнил с красками русского июньского пейзажа — зеленым тоном неспелой ржи и синими васильками³¹⁾. "Колорит "Троицы" в целом созвучен с русской природой в пору перехода от весны к лету, то есть к той цветущей поре года, когда приходится Троицын день"³²⁾.

Можно к этому добавить постоянное восхищение неспециалистов фоном иконы "цвета слоновой кости". Возникает вопрос: зачем этой иконе нужен фон такого цвета и какой в нем может быть смысл для изображаемого сюжета? К сожалению, иконе Рублева "Троица" не повезло с реставрацией — она реставрировалась одной из первых и попала в ряд произведений, подвергшихся не только слабо разработанной технике расчистки, но и модным в начале века представлениям о русской иконе.

Как видно из остатков на самой доске, икона имела первоначально интенсивный золотой фон и золотые нимбы. По краю шла красная полоса. Левый и правый ангел имели больше утрат и больше смыты, чем центральный, а значит — это были такие же плотные по цвету фигуры. От подлинных ликов остались фрагменты, и они "затонированы" при реставрации в манере, близкой к ХУІ в. Так что теперь, чтобы составить представление о ликах ангелов в "Троице", надо смотреть икону Архангела Михаила из Звенигородского чина. Насколько же был далек сильный, действительно героический колорит подлинной Троицы — от "слоновой кости" и "полей и лугов" в период перехода от весны к лету!

Ничуть не менее важен вопрос о первоначальном цвете в архитектуре. Часто он решается проще, чем в живописи, когда установлено, что цветом архитектурного сооружения был цвет его материала — камень, кирпич, дерево. Примеров таких реставраций достаточно много: церковь Параскевы Пятницы в Чернигове, Дмитровский собор во Владимире, прекрасная цветовая гамма церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде и др. Значительно сложнее обстоит дело с теми памятниками, которые имели покраску стен и деталей. Особое значение эта проблема приобретает при реставрации памятников архитектуры Москвы, в которой богатство цвета и узорочья поражало иностранных путешественников. В практике московских

реставраторов есть примеры удачного воссоздания цвета при реставрации; церковь Николы в Хамовниках, покрашенная под наблюдением Л.А.Давида³³), верхние ярусы Теремного дворца в Кремле (кроме самой кровли, которая, по последним исследованиям, была покрыта бирюзовой черепицей), церковь Варвары на ул.Разина и др.

Наряду с явными удачами в московской реставрации есть целый ряд промахов, приведших к искажению памятников. Чаше всего к таким искажениям приводит необоснованная побелка. Нет спора, что некоторые древние здания имели побелку первоначально, но в Москве таковых было, судя по историческим данным, немного. Подавляющее большинство московских церквей ХУП в. по своей архитектуре не рассчитаны на побелку. Они имеют богатый декор с мелкими деталями, которые не воспринимаются, будучи побеленными, так как в углублениях из-за очень сильного рефлекса получается слабая тень, не выявляющая этих деталей. Такой декор виден в подробностях на очень близком расстоянии и совершенно не читается на расстоянии, достаточном для восприятия здания целиком. Общее восприятие памятника резко раздваивается: с одной точки мы видим архитектурный строй без декора, а с другой — только декор, но без архитектуры в целом. Практически для жителя города, не рассматривающего памятник специально, декор просто исчезает из образа сооружения т.е. московская архитектура ХУП в. лишается своего главного характерного признака — "узорочья", отмечавшего всеми исследователями русской архитектуры.

Яркими примерами такой архитектуры стали после реставрации церковь Симеона Столпника на Арбате, Знамения у Петровских ворот, Николы в Пыжах и др. В некоторых случаях побелка появляется не по вине реставратора, а по вине арендатора памятника или утверждающих инстанций. Так произошло, например, с церковью Николы на Берсеневке (рис.13), реконструкция покраски которой была выполнена Г.В.Алферовой по сохранившимся фрагментам. Мелко разработанный декор памятника просто пропал при побелке. Резко вынесенные из плоскости стен наружные части наличников и кокошников, тень от которых выравнена рефлексом от белых освещенных частей, смотрятся архитектурно не оправданными, слишком тяжелыми для остального декора, который кажется мельче, чем есть на самом деле. Древняя покраска, выявляющая все мелкие детали и подчеркивающая общий архитектурный строй, здесь необходима так же, как в произведениях живописи.

Также не по вине реставратора оказалась побеленной церковь Рождества Богородицы в Путинках, а купола ее вместо золота ныне покрыты охрой. Проект восстановления покраски памятника выполнен Н.Н.Свешниковым.

Если считать, что в архитектуре достаточно одной формы, то и всю живопись можно лишить цвета, оставив одни контуры.

На побелку памятника сложился неправильный взгляд, как на что-то нейтральное — "не цвет". На самом же деле это ведь тоже цвет, и необос-



Рис. 13

Москва. Церковь Николы
на Берсеневке. ХУП в.
Вид памятника после по-
белки.

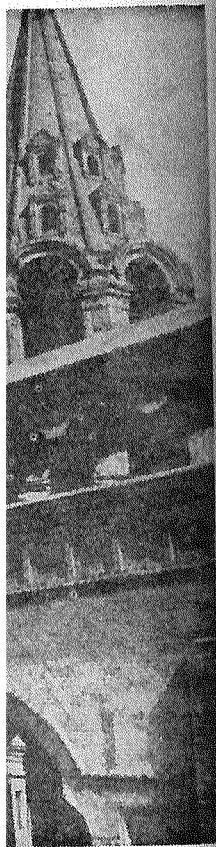
Рис. 14

Москва. Крутицкий митро-
поличий дворец ХУ-ХУП
вв. Реставрация П.Д.Ба-
рановского



ь. Николы
ХУП в.
осле по-

ий митро-
ХУ-ХУП
П.Д.Ба-



нованная побелка есть просто новое (XX в.) цветное решение памятника, что само по себе совершенно недопустимо и находится в полном противоречии с основными целями и принципами реставрации. Если мы не знаем, как был покрашен памятник, "нейтральным" может быть, по-видимому, только цвет его собственного материала. Самым убедительным примером служит реставрация ансамбля дворца Крутицких и Коломенских митрополитов, которую ведет П.Д.Барановский (рис. 14). На фрагменте дворца видно, как кирпичные детали декора выделяются светом в той самой мере, которая способствует пониманию всей архитектуры дворца. Такой прием может считаться методически единственно верным, так как он основан на воссоздании формы и деталей, которые точно известны, — и не делается ничего, что неизвестно, и по сему — недоказуемо.

Возвращаясь, в связи с этим, к вопросу о побелке, необходимо подчеркнуть, что она наносит не только ущерб одному побеленному памятнику, но и целым ансамблям. Примеров тому достаточно. Наиболее тяжелый ущерб побелка наносит ансамблю Соборной площади Кремля. Сейчас достоверно известно, что колокольня Ивана Великого была красно-белой, Благовещенский собор имел подчеркнутый цветом декор, Архангельский собор был тоже красно-белый и в ХУП в., судя по миниатюрам из "Избрания на царство Михаила Федоровича" . . . , был златоглавым. Цветными были и Грановитая палата, и Патриарший дворец. Неизвестно, на основании каких данных оказалась белой церковь Ризположения, ее декор совершенно не читается в белой окраске, даже если стоять вплотную у стены памятника. На всей площади был один белый объем — Успенский собор. Самый строгий по архитектуре, он выделялся очень резко среди мощного многоцветья Соборной площади³⁴⁾. В этом контрасте был заложен глубокий смысл — не величиной, а всем обликом выделить кафедральный собор всей Руси и главный памятник созданию единого Русского государства. По высоте в ансамбле выделялся столп Ивана Великого, ставший вторым памятником — символом единой Руси как вместилище колоколов всех русских земель. Красно-белая с золотом и синим цветом покраска колокольни не только была органичной в ансамбле площади, но и активной, далеко видимой связью этого ансамбля с храмом Василия Блаженного — главным храмом горожан Москвы. Безусловно, восстановление цвета ансамбля Соборной площади является самой первоочередной задачей реставрации в Москве. Только после этого во всю силу заговорит шедевр, являющийся пока лишь контуром на холсте.

При восстановлении покраски необходимо ее соответствие избранному при реставрации форм историческому периоду существования памятника, в противном случае покраска не поможет понять архитектуру, а приведет к диссонансу, разрушая целостное восприятие. Примером может служить реставрация самого уникального памятника России — храма Василия Блаженного. Таким по цвету, как выглядит памятник сегодня, он никогда не был. Его галерея, крылья и четыре малых соборных придела имеют покраску

ХУП в., четыре больших придела и центральный собор Покрова восстановлены в цвете ХУI в., а вновь сделанные фигурные главы покрашены по образцу покраски второй половины ХУП.в. В каждый из этих периодов собор имел определенный, единый образ, а то, что сделано в процессе реставрации в целом, не соответствует ни одному из веков, ни всему архитектурному строю собора. Понятно, что ни реставраторы, ни утверждающие проект реставрации инстанции не хотели сделать плохо — они руководствовались желанием показать изначальный облик собора ХУI в., не потеряв ничего ценного от ХУП в. К сожалению, исторический материал о цвете глав храма оказался проанализирован недостаточно и, в частности, не было уделено достаточно внимания идейному содержанию архитектуры собора.

По историческим источникам, собор в ХУI-ХУП вв. назывался Троицким³⁵). Это посвящение по-новому раскрывает его облик. По миниатюрам "Царственной летописи" и по материалам натурных исследований первоначально главы собора были золотыми. Как известно, в 1595 г. появились фигурные главы, а в ХУП в. добавлены были приделы и галереи с шатровыми крыльцами. Все эти пристройки и изменения очень ценны не только потому, что они гармонируют с первоначальными формами, но и потому, что качественно развивают композицию храма. В это время у собора уже 25 глав, считая с малыми главами, приделами и колокольной. В этом числе нельзя не увидеть стремление приблизить образ храма к описанию престола Троицы в Апокалипсисе Иоанна Богослова, где он видит на престоле Троицу, подобную по виду камня яспису и сардису, окрест престола радуга, подобная смарагду, и еще 24 престола, на которых сидят старцы в белых ризах, "имяху венцы златы на главах своих"³⁶). В ХУП в. Троицкий собор соответствует этому описанию и по количеству глав, и по количеству престолов³⁷).

Его общий белый фон покраски и кровли из белого железа символизируют белые ризы старцев, изразцы являются образами драгоценных камней, а богатейший орнамент означает камень яспис, которому подобна по виду Троица, ибо, по толкованию Андрея Кесарийского, "яспис — камень зеленого цвета и означает божественное естество вечноцветущее, живоносное и питающее всех, ибо всякое семя от него произрастает траву..."³⁸).

Такое соответствие Троицкого собора описанию престола Троицы в Апокалипсисе дает все основания считать, что фигурные главы 1595 г. были золотыми, как венцы старцев, сидящих вокруг престола (золотое сияние вокруг Троицы само собой разумеется). Это подтверждается обнаруженной при исследовании глав золотой осыпью, которая не может принадлежать только первоначальным главам, и изображением собора на иконе ХУП в. Василия Блаженного из собрания ГИМ, где главы показаны золотыми.

Вряд ли для облика Троицкого собора имеет какую-либо ценность покраска глав второй половины ХУШ в. Она безусловно должна быть заменена золочением. Золочение по фигурным главам создаст яркий световой ореол,

и в результате очень сильных рефлексов и многократных отражений осветит и выявит детали центрального столпа, которые почти не видны в настоящее время из-за постоянной густой тени. Необходимо восстановить и малые главы вокруг Покровского шатра и на пределе Входа в Иерусалим. При том условии, что все пристройки и детали ХУП в. сохранены, не было смысла снимать с больших столпов покраску ХУП в. — это, видимо, надо признать ошибочным и восстановить растительный орнамент ХУП в. Чтобы представить себе образ =ХУ1 в., можно сделать макет, где все формы и расцветка будут показаны по этому периоду. Ведь сегодня уже ясно, что сделанное "тройственное" сочетание покрасок не дает понятия ни об одном из периодов существования памятника в целом. Так самые благие намерения подчас уводят от правильного решения, потому что бывает трудно от решиться от чисто музейно-искусствоведческого подхода в пользу архитектурного образа. Вместо шедевра получился экспонат.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы:

только после восстановления цвета архитектуры (от белого до полной полихромии, в зависимости от памятника) реставрация может считаться законченной, причем полностью исключается утверждение не обоснованной историческими данными побелки;

при решении вопроса о цвете необходимо соотнесение памятника с окружающим ансамблем и со всем городом;

при определении времени, по которому воссоздается покраска, следует сопоставить все имеющиеся данные об облике памятника в различные исторические периоды с раскрытием идейного содержания архитектуры памятника;

восстановление покраски должно соответствовать избранному при реставрации архитектурных форм историческому периоду существования памятника.

РЕСТАВРАЦИЯ
БЕЛОКАМЕННОГО
ДЕКОРА

В связи с начавшейся реставрацией зданий конца ХУП в., с белокаменным резным декором (в Филях, на Шереметьевом дворе в Уборах, в Троицком Лыкове, в Кадашах, на Берсеневке и других местах в Москве и под Москвой³⁹⁾ над проблемой сохранения резного "белого камня" (известняка) 10 лет тому назад начала работать большая группа архитекторов-реставраторов и специалистов по белому камню. Был вскрыт ряд причин, которые приводят к "тяжелым болезням" белого камня, украшающего древние здания больших промышленных городов.

Одна из причин начавшегося в ХХ в. "заболевания" белого камня — сильная загрязненность воздуха больших городов сернистыми газами. "Белокаменная чума" проявляется в образовании на поверхности камня жесткой тонкой пленки. Возникающие между камнем и пленкой напряжения разрушают тело белого камня, непосредственно прилегающего к ней. За пленкой образуется пескообразная, рассыпающаяся масса, в результате чего лицевая поверхность камня вместе с пленкой отваливается. Особенно тяжело это сказывается на камнях, имеющих резную поверхность. Разрушение резьбы снижает художественную ценность всего архитектурного сооружения в целом.

В мировой практике имеются два способа борьбы с таким разрушением — химический и механический. Наилучшим, всецело оправдавшим себя оказался метод, предложенный англичанами и широко применяемый в Лондоне (Вестминстерское аббатство). Здания, выложенные целиком из белого камня или имеющие декоративное убранство из него, ежегодно промываются горячей водой из брандспойта. Сернистые соли, благодаря систематической промывке растворяются. Химические и механические способы очистки, как правило, ведут к повреждению поверхности камня и допустимы только в самых крайних случаях.

Практику замены заболевшего камня другим нельзя считать удовлетворительной. Сохранение белого камня в какой-то степени помогает профи-

Рис. 15

Москва. Храм Воскресения в Кадашах. Реконструкция



лактическое покрытие его известковым молоком, в значительной степени защищающим поры камня от проникновения грязи и глубокого вхождения сернистых газов. На палатах Аверкия Кириллова мы применяли промывку и покраску камней, уцелевших после "болезни" и поставленных вместо утраченных известью, растворенной в обезжиренном молоке. Это дает хорошие результаты, так как молоко выделяет казеин. Метод этот широко применялся в Древней Руси. Для расчистки от загрязнения пор камня на церкви Воскресения в Кадашах мы пытались применить водяной пар (рис. 15). Однако поднять пар или горячую воду на четверик, на большую высоту, нам не удалось. Трагедия этих двух уникальных сооружений, пышно украшенных белокаменной резьбой, заключается в том, что рядом с ними находятся пищевые фабрики, выпускающие огромное количество сернистых газов.

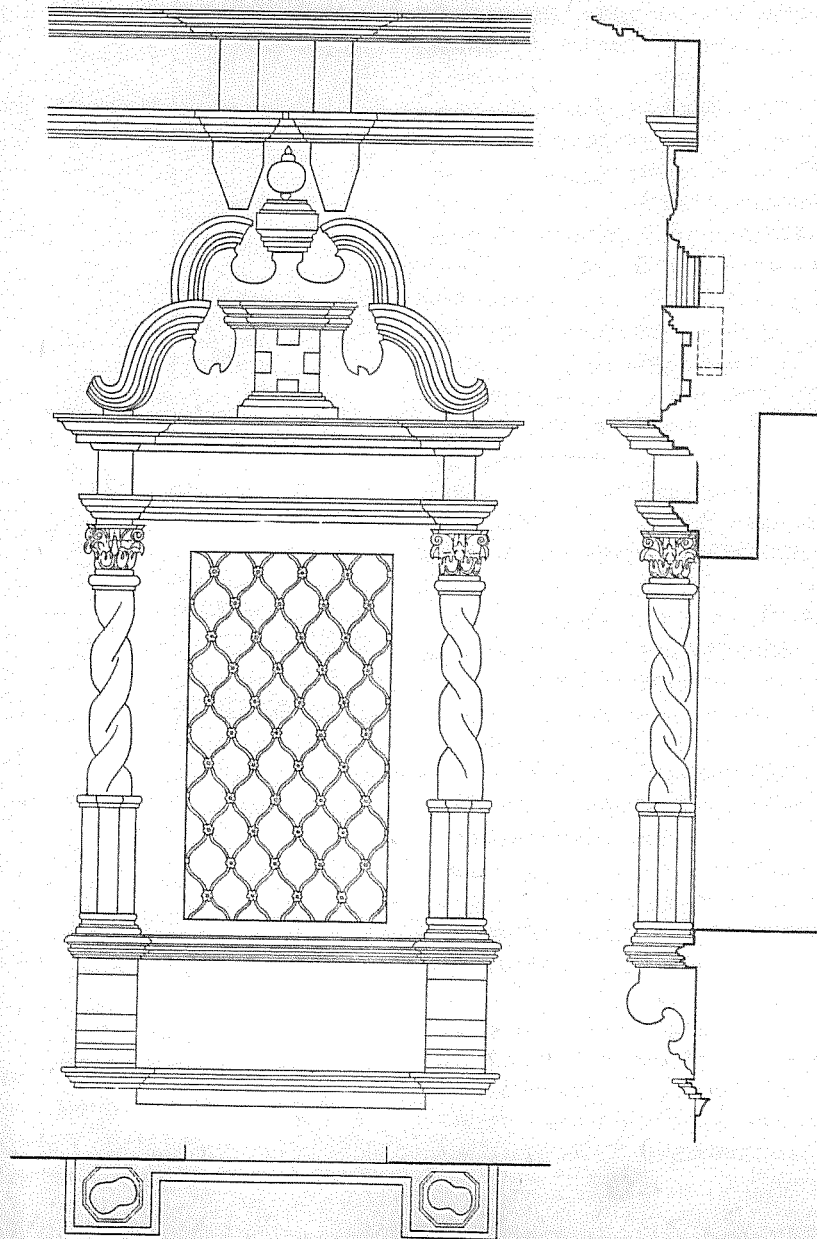
Необходимо сказать также о порче белого камня, которая происходит от неправильных приемов работы самих архитекторов. Реставратор памятников архитектуры, имеющих белокаменное декоративное убранство, неизменно сталкивается с необходимостью замены утраченных мест новыми вставками. Большой ущерб наносится при этом железными пирами, стержнями, которыми белый камень крепится к кирпичной кладке⁴⁰⁾. Если камень, укрепленный железным пирином, получил незначительную трещину, в нее, как правило, проникает вода. Окисляясь, железо увеличивается в объеме и рвет камень, образуя глубокие выпады.

В практику реставрации введен также метод, который ни в коем случае не может считаться удовлетворительным: чтобы заполнить новым камнем образовавшуюся в декоративном убранстве дыру, края утраченного места обрубает троянкой до геометрической формы, что облегчает изготовление вставки. Белый камень, плохо переносящий удары, дает капиллярные трещины, которые неизменно сказываются через ряд лет на всем массиве камня и на его лицевой поверхности, которая погибает.

При реставрации белокаменного декора усадьбы Аверкия Кириллова и церкви Воскресения в Кадашах мы пошли более сложным путем (рис. 16). Первое, что предпринято нами, — это замена железных пиринов медными или латунными. Утраченное место тщательно расчищали щетками до твердого белого камня. С утраченного места делали из глины или пластилина слепок. В этом слепке мы восстанавливали лицевую поверхность утраченной части и кроме того получали форму выбоины в камне. Со слепка из папье-маше делали отливку. Вырубленная по этой отливке вставка из белого камня плотно входила в утраченное место, имеющее неровные, рваные формы, укреплялась на известково-цементном (применялся белый цемент) растворе и крепилась дополнительно мелким латунным пирином. При таком методе камень не подвергался ударам, а сцепление между основным его массивом и вставкой оказывалось значительно большим. Этот метод получил апробацию временем. Отреставрированные в 1960–1964 гг. утраты белого камня на палатах Аверкия Ки-

Рис. 16

Москва. Деталь белокаменного декора храма Воскресения в Кадашах



риллова и церкви Воскресения в Кадашах хорошо сохраняются по сегодняшний день. Однако этот метод потребовал специальной оплаты труда. Для его внедрения требуется разработка специальных норм времени и расценок.

При работах на церкви Воскресения в Кадашах мы столкнулись с еще одной причиной гибели белокаменного декора: плохо продуманным соединением белокаменного декора между собой и стеной, в чем повинны мастера ХУП в. Это относится в первую очередь к колонкам вокруг восьмигранных барабанов, венчающих четверик холма. Остатки колонок, разбитых на мелкие кусочки, были найдены под поздней четырехскатной кровлей на четверике. Исследуя места крепления колонок к сохранившимся в верхней части под карнизом капителям и в нижней части — кронштейнам, мы установили, что пиронной связи между четырьмя частями, составляющими колонку, а также с капителью и кронштейном, не было. Это привело к тому, что колонки выпали, разбились и были заменены по граням барабанов грубыми, бесформенными кронштейнами из алебаstra. При восстановлении этой части белокаменного декора была применена пиронная латунная связь между частями колонны, которая затем соединялась также пирами с замком, капителью и кронштейном (рис. 17).

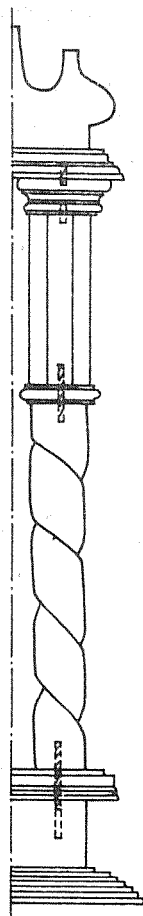
Восстановление утраченной белокаменной системы декоративного убранства по граням барабанов, венчающих здание, проводилось следующим образом. По осколкам, найденным под кровлей, и по следам на самом памятнике (на нижней части капителя, на кронштейне, на гранях барабана), были определены характер и размер колонок 4-х малых барабанов и центрального, большего по размерам и имеющего два яруса. Каждая колонка состояла из четырех частей: верхнего круглого фуста длиной в $\frac{2}{3}$ всей высо-

ты, облома между верхней и нижней частью (пережабина), нижней восьмигранной части, под которой располагалась база классического профиля. Требовалось сделать колонки трех различных размеров. Предварительно они были изготовлены из папье-маше и установлены по граням северо-западного углового барабана и по западной стороне центрального. Эта сторона особенно хорошо обозревается со всех точек. Просмотром с далеких и близких расстояний мы визуально окончательно откорректировали характер колонок. По утвержденным образцам были изготовлены все колонки для барабанов и установлены на пилонах с замком.

Эта установка заслуживает особенного внимания, так как предложенная система крепления белокаменных блоков между собой оправдалась при проверке временем. В нижней части круглого фуста, в обломе, соединяющим две части колонки, в восьмигранном фусте мы просверлили отверстия для того, чтобы можно было эти три части соединить одним латунным пиромом. Пиронами соединяли между собой восьмигранную часть фуста с базой и базу с кронштейном. Замок сделали в верхней части этого декоративного убранства, в месте соединения капителя с витой частью фуста колонны. Пирон для устройства замка имел длину 20 см. В фусте колонны было просверлено отверстие глубиной 10 см, в капители же — 20 см, чтобы в него заходил весь пирон. Колонну начали устанавливать снизу. На кронштейне, крепя пиромом, установили базу, на ней укрепили восьмигранную часть, затем облом и витой фуст. Пирон замка, целиком ушедший в капитель, не помешал подвести колонну под капители. Как только отверстие в капители совпало с отверстием в витом фусте колонки, пирон упал в него и замкнул всю систему.

Следует рассказать еще об одной особенности. В результате того, что церковь Воскресения в Кадашах находится в зоне интенсивной загрязненности, крыши на четверике и трапезной приходилось менять ежегодно. Железо "сгорало", несмотря на все попытки сохранить его. Было решено заменить железную кровлю белокаменной. Для этого потребовалось, убрав все поздние закладки, восстановить три ряда ажурных гребешков по краю четверика и белокаменную кровлю по своду. Это необходимо было сделать как с градостроительной точки зрения — памятник хорошо просматривается с далеких и близких точек города, так и ради сохранения самого здания. Существовавшие ранее закладки из кирпича и сломанных белых камней ярусов гребешков создавали плотную, постоянно намокавшую и абсорбирующую воду толстую прослойку под четырехскатной кровлей, которая постоянно текла.

Разборка закладок верхов четверика привела нас к открытию 115 резных камней, которые составляли три яруса открытых гребешков. Полки-леса, установленные рядом с ходовыми лесами, на которые мы укладывали найденные камни, и тщательная их маркировка помогли восстановить утраченный пышный белокаменный верх четверика, переделанный в XIX в. на



четырёхскатную кровлю. Следует отметить, что архитектор Козловский, которому в свое время было поручено сломать этот декор и закрыть все здание четырёхскатной кровлей, отнесся к нему очень бережно, как будто рассчитывая на то, что другой архитектор восстановит весь сломанный им убор. Все резные белые камни были положены лицом вниз на известковую постель и многие из них прекрасно сохранились; лишь некоторые долгое время простоявшие на фасаде, требовали реставрации. Реставрация белокаменного декора памятника в Кадашах велась по принципу максимального сохранения подлинной резьбы. При реставрации верхов четверика и установке камней гребешков собирались все куски резного белого камня. К ним дотесывались недостающие части, которые крепились латунными пиронами. Реставрированная таким образом деталь вновь устанавливалась на фасаде.

При реставрации верхов четверика применялся и метод соединения разбитых деталей заделкой их во вновь вырубленную из белого камня деталь. Так была реставрирована одна из раковин, установленная затем на восточном фасаде. И эта методика оправдала себя при проверке временем.

Останавлиюсь еще на одном приеме реставрации белокаменного декора, который мы применили при восстановлении оконных наличников второго света четверика во втором этаже. Тяжелые белокаменные колонны наличников разрушили кронштейны, на которых они стояли, упали на крышу гullyбища и разбились. Чтобы поставить на место подобранные и склеенные колонны, нужно было найти способ усилить белокаменные кронштейны. Для этого мы завели в каждый из них железобетонную десятисантиметровую плитку. Чтобы плита не была видна вверху кронштейна, делалось углубление высотой 15 см, в него укладывалась арматура и заливалась бетоном. Сверху кронштейна накладывался подоконный камень, на котором при помощи пионов с замком укреплялась колонка.

Такие приемы можно рекомендовать для использования и при реставрации других памятников.

Рис. 17

Москва. Схема реставрации колонки наличника храма Воскресения в Кадашах

РЕСТАВРАЦИЯ ДЕКОРА
КУПОЛА В ИНТЕРЬЕРЕ
МАВЗОЛЕЯ ГУРИ-ЭМИР
В САМАРКАНДЕ

Интерьер гробницы Тимуридов, построенный в 1403-1405 гг., был украшен с пышностью и блеском, свойственными архитектуре того времени. От низа до верха он закрыт тонкими по исполнению, контрастными по гамме сине-золотыми орнаментальными росписями. Для декора купола мавзолея применен стилизованный растительный узор.

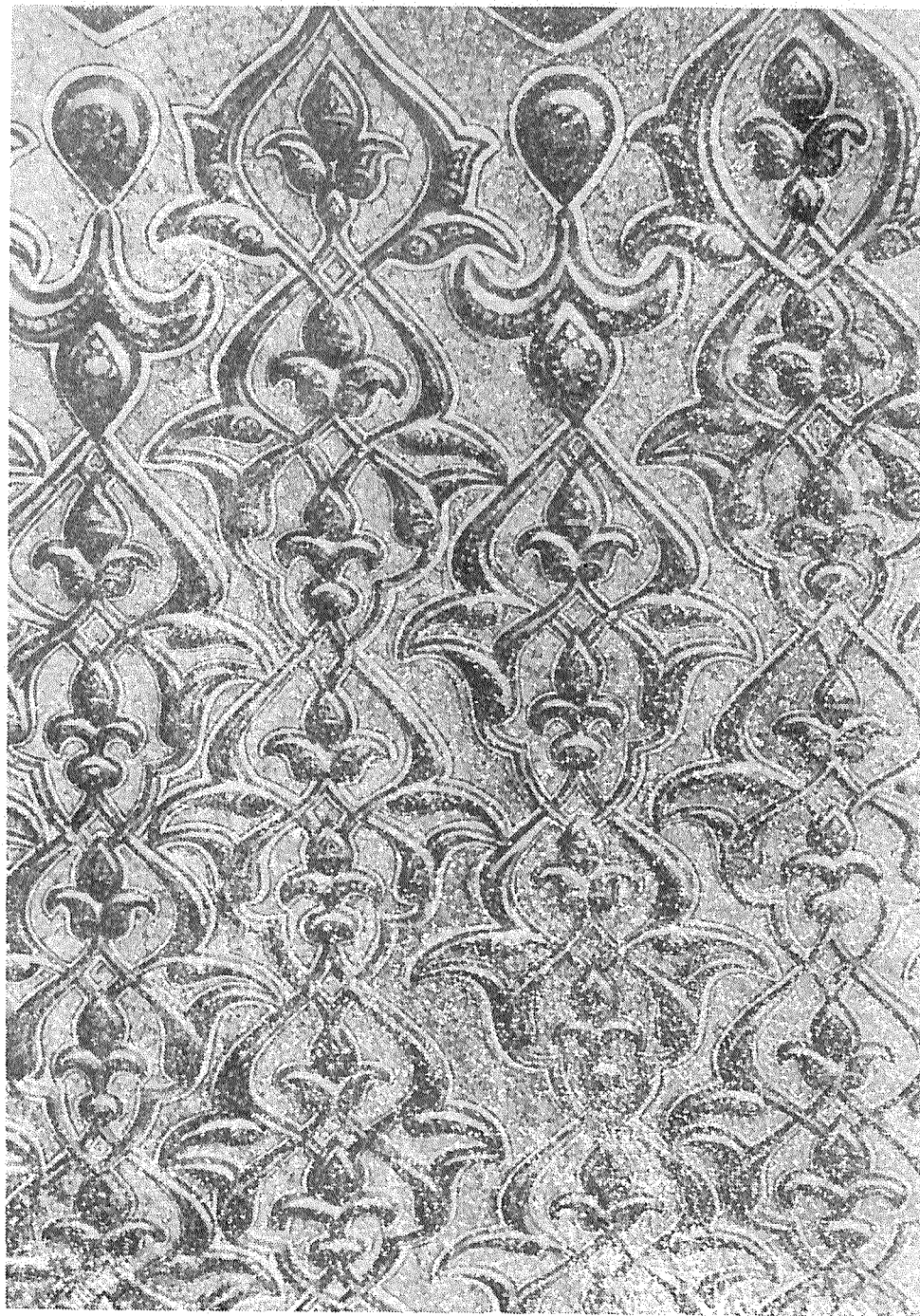
В росписи активно участвует золото, которое в Средней Азии наносилось на специально подготовленную основу в виде углублений-прорезей в штукатурке или невысокого рельефа. Рельеф мог выполняться из разного материала. В куполе Гури-Эмира рельефы выклеены из семи-восьми листов хлопковой бумаги на пшеничном клее в ганчевых формах. Этот своеобразный технологический прием отмечен в истории архитектуры Востока только еще в одном, тоже самаркандском здании - мечети Биби-ханым (1399-1404 гг.). Это обстоятельство позволяет предположить, что использование в архитектурном декоре папье-маше было местным изобретением; Самарканд в XV в. славился изготовлением бумаги, которая служила предметом экспорта.

Штукатурка под роспись в куполе состояла из четырех слоев: из ганчхока (ганч с лессом), двух слоев чистого ганча и тонкой пленки-затирки, по которой выполнялась роспись.

Композиция орнамента купола проста - побеги, поднимающиеся от низа купола к центральной розетке. В штукатурке были прочерчены острым инструментом лучи "меридианы"; каждый из них служил осью для размещения медальонов центральной розетты и отходящих от нее побегов. Оставшаяся поверхность купола была сплошь заполнена синими спиралями.

Узор каждого вертикального ряда ниже розетты - а в куполе их 64 - представлял собой четыре переплетающихся стебля распространенного на Востоке орнамента "ислими". Побеги золотые, а крупные детали их - стилизованные листья и трилистники - украшены росписью по золоту (рис. 18).

Рис. 13
Самарканд. Мавзолей Гу-
ри-Эмир. Фрагмент деко-
ра купола ниже цент-
ральной розетты после
реставрации



Для удобства изготовления рельефного основания под золото каждый раппорт орнамента выклеивался отдельно и имел вид медальона, на котором стебли были выпуклыми, а промежутки между ними — плоскими: они расписывались, как и ганчевый грунт купола, синими спиралями, служа вместе единым фоном для орнамента. Медальоны устанавливались в куполе так, что концы стеблей двух смежных раппортов совмещались и создавались непрерывные побеги. Для размещения медальонов старым мастерам не требовалось дополнительной горизонтальной разбивки, так как элементы из папье-маше каждого пояса одинаковы, выполнялись по одной форме, и заметных смещений при их монтировке быть не могло. Таким образом, орнаментальная композиция купола основана на жесткой геометрической сетке, образованной из прочерченных "меридианов" и "параллелей", расстояние между которыми постепенно увеличивалось благодаря укрупнению рисунка к низу купола.

Декор мавзолея очень пострадал от времени за пять веков. Достаточно сказать, что из 998 элементов папье-маше купола с росписью уцелело всего 112. Но и на них роспись сохранилась в виде небольших разрозненных фрагментов с сильно потертым золотом. Ультрамарин, который наряду с золотом играл основную роль в колорите среднеазиатских росписей XI—XV вв., утратил связующее и повсеместно осыпался, обнажая белый грунт. Прежде синий орнамент часто читался только по следу, оставленному краской на потемневшем от времени фоне. От спиралей на штукатурке купола остались лишь небольшие островки со следами краски. Была полностью разрушена композиция. Во время работ в 1952–1964 гг., которые проводились в интерьере мавзолея местными силами, допущены сильные искажения подлинных росписей. В куполе на $\frac{1}{8}$ площади нанесена новая штукатурка, неукрепленные подлинные и нерасписанные новые рельефы из папье-маше смонтированы с нарушением первоначальной орнаментальной схемы.

В этой ситуации остро встал вопрос о направленности реставрационных работ. Предложения были различные: консервация в чистом виде, консервация декора и реставрация $\frac{1}{8}$ или $\frac{1}{4}$ части интерьера для показа его первоначального вида и, наконец, полное восстановление всего декора с целью возвращения интерьеру мавзолея его художественного облика. Реставрация части интерьера, с нашей точки зрения, совершенно неприемлема, так как нарушалась бы целостность внутреннего пространства, памятник превратился бы в подобие архитектурного макета.

Методологическую направленность работ во многом определило тяжелое состояние декора. С одной стороны, проще всего было остановиться на консервации; однако при этом были бы укреплены лишь остатки красочного слоя, не дающие в целом представления о первоначальном облике интерьера, его колорите и орнаментике. Разрозненные подлинные элементы из папье-маше, лишенные орнаментального окружения, выглядели бы отдельными медальонами, тогда как замысел мастеров XV в. был совершенно иным.

Единственной возможностью восстановить первоначальный облик была реставрация с воссозданием большей части декора. Подлинного материала для документальной реставрации было достаточно благодаря орнаментальному характеру росписей, симметричности композиции в целом и отдельных узоров, многоповторяемости рисунков (на куполе каждый раппорт стеблей повторяется 32 раза). Остатки росписей и многочисленные следы узоров, которые становились различимы лишь на близком расстоянии с лесов, позволяли восстановить всю орнаментику строго документально, до мельчайших подробностей.

При определении направленности работ учитывалось и общекультурное значение всемирно известного мавзолея, расположенного в центре Самарканда. Программа реставрационных работ: укрепление и неприкосновенность всех остатков декора, возможность дополнения и воссоздания его только в местах полных утрат.

Работы в интерьере мавзолея Гури-Эмир основывались на научном подходе⁴¹⁾. Проведены химико-технологические исследования штукатурок, красителей, специально разработаны методики укрепления темперной росписи на ганчевом (алебастровом) грунте и бумаге, рецептура красок, которые в дальнейшем могут быть применены для среднеазиатских росписей.

При исследовании интерьера выявилось несовершенство некоторых технологических приемов мастеров XV в., которое привело к разрушению росписи уже через 20-30 лет после ее создания и вызвало частичные поновительские ремонты. Так, грунт под роспись делался в виде тонкого слоя ганчевой затирки, нанесенной на гладко затертую ганчевую же штукатурку, что не обеспечивало прочного сцепления между ними и приводило к осыпям тонкого грунта. Уже во время Удугбека он был в некоторых местах счищен, и роспись возобновлена по нижнему слою штукатурки. Подготовка под золото из оранжево-красной глины кизил-кессак повсеместно осыпалась: орнамент, выполненный ею, виден только потому, что глина в жидком виде глубоко пропитала ганчевый грунт. Поэтому при реставрации нельзя было скрупулезно следовать старым технологическим приемам, которые можно заменить более современными и совершенными. Основной целью ставилось восстановить художественные особенности, воспроизвести стиль росписи, манеру изображения.

Состояние подлинных папье-маше было очень тяжелым: бумага расслоилась, красочный слой утратил связующее, потемнел от копоти и пыли; ни на одном медальоне роспись не сохранилась полностью. Папье-маше консервировали пропиткой 5%-ным раствором пищевой желатины с антисептиком и затем просушивали. При этом одновременно происходило структурное укрепление бумаги и красочного слоя⁴²⁾.

Недостающие папье-маше были выклеены в 1953-1957 гг. и тогда же пропитаны раствором фтористого натрия для дезинсекции, а в 1966 г. проверены в лаборатории ВЦНИЛКР на прочность. Для защиты от плесневых

грибов тыльная сторона подлинных и новых папье-маше по рекомендации той же лаборатории обрабатывалась 6 %-ным раствором кремнийорганической смолы К-42 в ксилоле.

Материалы для укрепления красочного слоя на штукатурке и отслоившегося тонкого ганчевого грунта подбирались так, чтобы они были достаточно водостойкими, не меняли цвет и фактуру росписей. Основой для укрепляющих составов, как и связующего для красок, служит кремнийорганическая смола К-42. Укрепление выполнялось в два этапа: сначала поверхность грунта подвергалась гидрофобизации - обработке 6 %-ным раствором смолы К-42 в ксилоле, а затем 1 %-ной водной дисперсией ВА-2-ЭГА. Гидрофобизация проводилась и на всей ганчевой штукатурке⁴³⁾. В связи с тем, что влажность в куполе была ниже допустимой нормы, ВЦНИЛКР было разрешено роспись на папье-маше делать поливинилацетатной краской. Спираль на ганчевом грунте писались красками, состав которых был разработан ВЦНИЛКР: 12 %-ный раствор смолы К-42 в ксилоле с добавлением пластификатора - полибутилметакрилата - 10 % от веса смолы; соотношение пигмента и смолы 1:1,75⁴⁴⁾.

Набор красок в куполе невелик: главное место занимают натуральный ультрамарин и золото, для обводок использованы черная и красная краски типа кадмия, белый грунт на папье-маше делался на основе тонко тертого ганча. Все древние краски были определены химическим анализом. При реставрации пользовались для росписи папье-маше готовой поливинилацетатной темперой ленинградского завода. Для спиралей краска готовилась из сухих пигментов завода "Черная речка" - из-за отсутствия натурального ультрамарина в наши дни. Золото употреблялось листовое сусальное.

Дискуссионным стал вопрос об основном колере декора - синем, так как подлинная роспись потемнела от пропитавшей ее пыли и особенно копоти от светильников. Удалить это загрязнение невозможно, оно проникло в структуру красочного слоя. Предположения были различные - сделать новый синий колер одинаковым с потемневшей росписью; одного с ней цвета, но несколько ослабленного тона и, наконец, наше - восстановить в полную силу подлинный цвет, который обнаруживался при расчистках, на обратной стороне красочного слоя, а также в угловых частях элементов из папье-маше, прикрытых ниже или выше расположенными медальонами. Была сделана пробная роспись по папье-маше тремя предполагаемыми колерами. Две первые пробы производили впечатление неприятной загрязненности или разбеленности цвета, не характерных для среднеазиатских росписей, которые всегда выполнялись чистыми звонкими красками. При масштабах предстоящих работ такое нарочитое изменение колера давало ложное представление о первоначальном облике интерьера. Это особенно стало ясно после пробной монтировке в куполе трех вертикальных рядов элементов из папье-маше, расписанных в основном в полную силу тональности первоначального цвета, который и был принят Комиссией для реставрации.

Натуральные краски заменялись существующими по подбору цвета. Синий колер делался составным на основе пигмента синего кобальта, ближе всего подходящего по цвету к натуральному ультрамарину и светостойкого, с небольшими добавками титановых белил, кадмия красного; черная краска — жженая кость. Плоские части папье-маше под спирали грунтовались слоем титановых белил.

Для успешности реставрации росписи необходимо было не только правильно воспроизвести узоры, но и выдержать всю последовательность выполнения их старыми мастерами, так как от этого во многом зависели тонкость и изящество декора. Последовательность работы художников XV в. была установлена при исследовании подлинных папье-маше и поверхности купола. Расписывались папье-маше до укрепления их в куполе; это подтверждают все подлинные элементы, у которых сохранились верхние и нижние углы. При монтаже на поверхности купола один из этих углов или вырезался, или попадал под рядом расположенное папье-маше. Если бы роспись выполнялась после укрепления рельефов в куполе, эти уголки оставались бы чистыми. Работа в мастерской давала безусловные преимущества: легче было золотить и расписывать папье-маше. При реставрации в куполе также монтировались папье-маше с уже полностью восстановленной росписью.

Процесс выполнения росписи старыми мастерами складывался из грунтовки рельефов для позолоты, золочения, рисования черным контуром мелких растительных узоров по золотой поверхности, грунтования белым плоских частей папье-маше, написания спиралей на них и заливки синим фона вокруг оставляемых золотыми орнаментами, прокладки синих широких полос вокруг золотых рельефных стеблей и, наконец, тончайшей обводки красным всех золотых поверхностей в местах стыка их с синим цветом. Эта последовательность строго соблюдалась при выполнении росписей вновь, так как от очередности нанесения красок зависел художественный эффект. Старые мастера почти не допускали перекрытия одного цвета другим, очевидно во избежание потери чистоты тона.

Листовое золото в XV в. всегда накладывали на подготовку из местной красно-оранжевой глины кизил-кессак на растительном клее. Между кусочками золота оставались небольшие зазоры грунта, что придавало золоту мягкость и теплоту; с этой же целью выполнялись обводки красным по краю золотого орнамента.

При реставрации не стали воспроизводить технику золочения XV в., которая, в связи с употреблением быстро разлагающихся органических клеев, не гарантировала долговечность сохранения позолоты. Была применена техника золочения на лаке-мордане. При этом пришлось отказаться от подготовки из глины кизил-кессак, а заменить ее масляным суриком. Золото, как и в XV в., применялось сусальное листовое и укладывалось небольшими кусочками с просветами фона между ними.

Для восстановления росписи необходимо было определить орнаментику и понять манеру старых мастеров, чтобы новые части декора не нарушили целостности его, а наоборот, воспроизвели бы художественный облик интерьера.

Восстановить орнаменты с полной достоверностью помогла особенность убранства купола, симметричность в организации декора, многоповторяемость его деталей. Декор купола по характеру образующих его орнаментов состоит из двух отличающихся частей: верхняя розетка составлена из крупных различной конфигурации медальонов, выполненных из папье-маше с гладкой поверхностью; остальная часть купола украшена рельефными побегими. В розетку входят десять разновидностей медальонов, каждая из которых образует горизонтальный пояс. Папье-маше с рельефными побегими однотипны, за исключением элементов, завершающих вертикальный ряд, одинаковы по абрису и форме своих рельефных деталей — стилизованных листьев и трилистников — и отличаются лишь размерами, которые увеличиваются к низу купола.

При изучении всех подлинных папье-маше было установлено, что миниатюрные растительные узоры на вызолоченных рельефных частях писались старыми мастерами от руки, без припороха. Они пользовались целым набором однотипных орнаментов для трилистников, стеблей и круглых частей рельефа. При одинаковой схеме каждый рисунок уникален. Сочетание узоров на одном медальоне случайно. Очевидно, был определенный круг орнаментов-эталонов, которые художники ХУ в. интерпретировали. Для росписи вновь выклеенных папье-маше и восполнения ее в местах полной утраты на подлинных нужно было собрать все варианты орнаментальных схем. Был составлен своеобразный альбом их; скопированы на листах бумаги все встречающиеся узоры для разных частей рельефа. При выполнении узоров на папье-маше художники пользовались ими как образцами, рисуя от руки тонкой кистью черной краской по золоту. Затем фон вокруг орнаментов выбирался синим колером. Работа эта требовала большой аккуратности и внимания, проникновения в дух и стиль орнамента, манеру изображения (рис. 19, 20).

Сложнее было определить композицию росписи медальонов розетты. Здесь большая часть папье-маше была утрачена, очевидно, из-за влажности, а медальоны первого (от вершины купола), третьего и пятого горизонтальных рядов сохранились лишь в обрывках по контуру. По этим остаткам художник Г.Н.Никитин в 1957 г. восстановил их форму. Ключом к расшифровке колорита и орнаментики медальонов розетты послужили все, порой очень небольшие, кусочки росписи, а также отлипы краски — светлые следы ее на закопченной поверхности папье-маше, небольшие крупцы, по которым прослеживается рисунок. По ним была восстановлена общая композиция, распределение золота и цвета, некоторые узоры. Так как набор сохранившихся рисунков был невелик, схемы их оказались аналогичными орнамен-

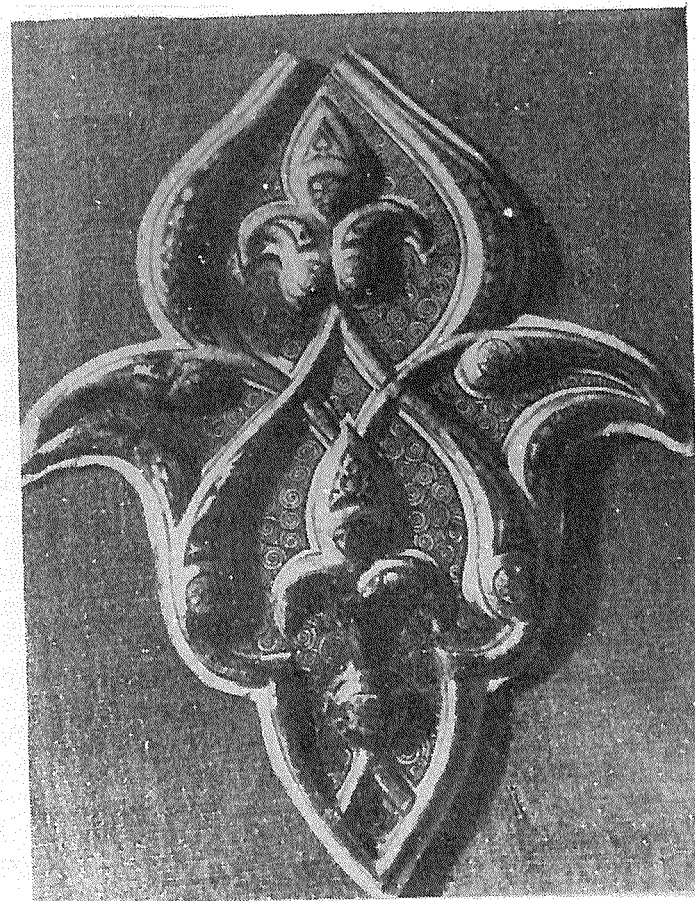
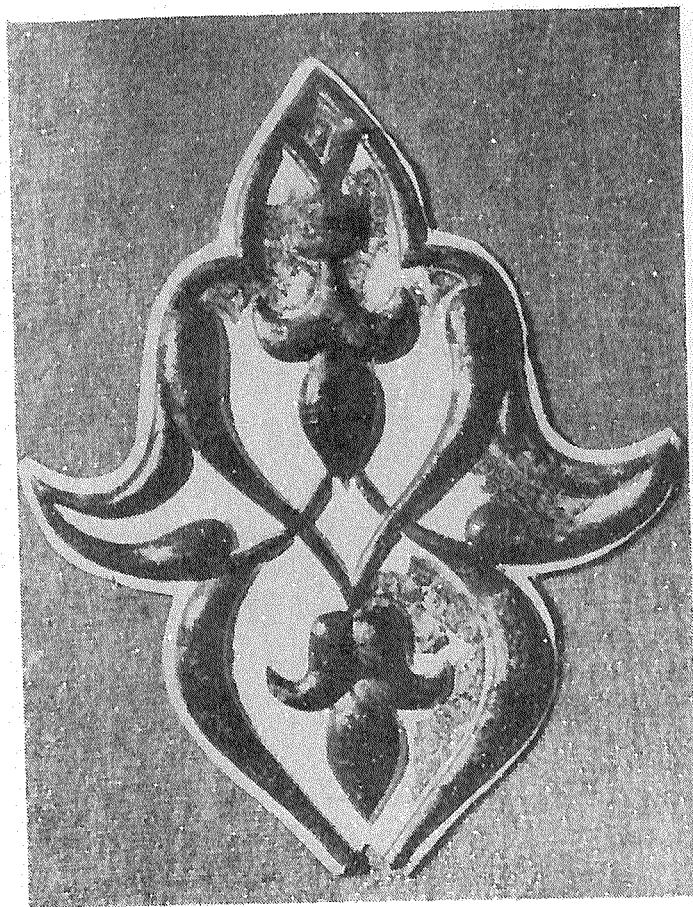
Рис. 19

Самарканд. Мавзолей Гური-Эмир. Подлинный медальон из папье-маше после консервации и подготовки для позолоты и росписи

Рис. 20

Самарканд. Мавзолей Гური-Эмир. Подлинный медальон из папье-маше после реставрации

там рельефных побегов, то при выполнении росписи на медальонах розет-
ты использовались идентичные рисунки из нижней части купола. Роспись
полностью утраченных медальонов третьего ряда была восстановлена по
анalogии с остальными медальонами розетты. Соотношение золотых поверх-
ностей и синего цвета в розетте несколько отличается от рельефных стеб-
лей: золото служит фоном для фигурных синих медальонов с золотым мел-
ким орнаментом внутри. Розетта, составленная из крупных отдельных ме-
дальонов, с большими золочеными плоскостями "держала", логически за-
вершала более ажурную и легкую расположенную ниже орнаментацию из
стеблей.



юлей Гу-
ный ме-
маше пос-
и подго-
оты и

юлей Гу-
ный ме-
ше-маше
и

Перед монтированием папье-маше была подготовлена поверхность купола: расшиты трещины в штукатурке; в местах, где не сохранились синие спирали, с купола была удалена ветхая ганчевая затирка, отставание которой во многом служило причиной гибели росписи. Участки с росписью были укреплены. Новой затирки не делалось, а декор крепился на прочную чистовую штукатурку. Папье-маше, как и в XV в., прибивались коваными гвоздями, для предохранения от ржавчины обработанными специальным составом из лака с суриком, предложенным инженером Н.П.Зворыкиным. Монтировка розетты велась от вершины купола, побегов — от низа его по старой вертикальной разметке. Мастера XV в. после прикрепления папье-маше выправляли края орнамента черной линией; так как папье-маше были обрезаны не все одинаково, то иногда кисть оставляла след и на грунте купола. Эти черные абрисы и участки сохранившихся синих спиралей или следов от них на куполе и служили контролем правильности расположения папье-маше при реставрации. После монтировки декора на всей поверхности купола папье-маше были прибиты гвоздями, места сопряжения с грунтом прошпаклеваны. Так как ганчевая штукатурка купола была закопчена, пестрела пятнами ремонтных вставок, перед написанием синих спиралей она была тонирована белым, слегка утепленным цветом. Спирали, самые крупные из которых не больше 3 см в диаметре, выполнялись легко, одним росчерком кисти, что потребовало от художников большой тренировки в написании их при реставрации. При этом соблюдался и основной принцип старых мастеров: белые просветы не должны заметно отличаться толщиной от краски спиралей. Этим достигался определенный художественный эффект: человеческий глаз снизу воспринимал то синие, то белые спирали — фон; иллюзорно создавалось впечатление мерцания, воздушности голубого фона. При выполнении спиралей их величина соотносилась со спиралями на папье-маше, поэтому снизу все читается единым фоном, по которому выются золотые стебли. На подлинных папье-маше даже очень малые остатки первоначальной росписи были только законсервированы, разрозненные частицы краски "собирались" тонировкой в орнамент, роспись дополнялась только в местах полной утраты ее. В нескольких случаях была применена дублировка сохранившегося узора с одного папье-маше на другое. На некоторых подлинных папье-маше роспись сохранилась лишь на одном участке элементов рельефа, тогда как бумага остальной части медальона сильно разрушилась. Тогда вырезанный участок росписи с несколькими слоями бумаги переносился на другое подлинное папье-маше, где роспись сохранилась достаточно хорошо, и закреплялся там. Сильное расслоение бумаги позволяло делать это безболезненно для красочного слоя, а последующее укрепление бумаги обеспечивало прочность прикрепления. Подлинные папье-маше были поставлены, соответственно маркировке их при съемке, на первоначальные места.

Реставрация декора купола мавзолея Гури-Эмир была окончена осенью

1968 г., после чего стал возможен обзор его посетителями. Нас беспокоило, как будут выглядеть более темные от копоти и времени подлинные элементы папье-маше в новом окружении, не распадется ли от этого композиция декора, как будет смотреться весь купол, будут ли видны мелкие, золотые растительные орнаменты на папье-маше, исполнение которых было столь кропотливым и трудоемким. Оказалось, что соседство подлинных и новых участков не мешало целостности восприятия декора и купола, выявляло фрагменты первоначальной росписи. К нашему удивлению, миниатюрные золотые узоры — цветы, листья — прекрасно видны снизу, с расстояния 20 м. Стало понятно, почему художники XV в. уделяли тщательности их выполнения столько внимания.

Роспись купола, как и весь архитектурный декор того времени, была рассчитана на многостадийное восприятие: сначала воспринимается контрастная гамма, колорит — золото и ультрамарин, потом — основная композиция декора, а затем — мелкие узоры, все разные, которые лишают роспись купола штампа, сухости, их не надоедает рассматривать. Восстановить этот замысел старых мастеров помогло кропотливое соблюдение при реставрации всех художественных приемов, последовательности процесса росписи, манеры XV в. и тщательность выполнения орнаментики.

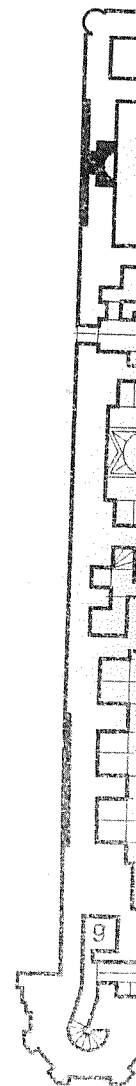
РЕМОНТЫ И РЕСТАВРАЦИИ
МАВЗОЛЕЯ ХОДЖА АХМАДА
ЯСАВИ В ГОРОДЕ ТУРКЕ -
СТАНЕ (Казахская ССР)

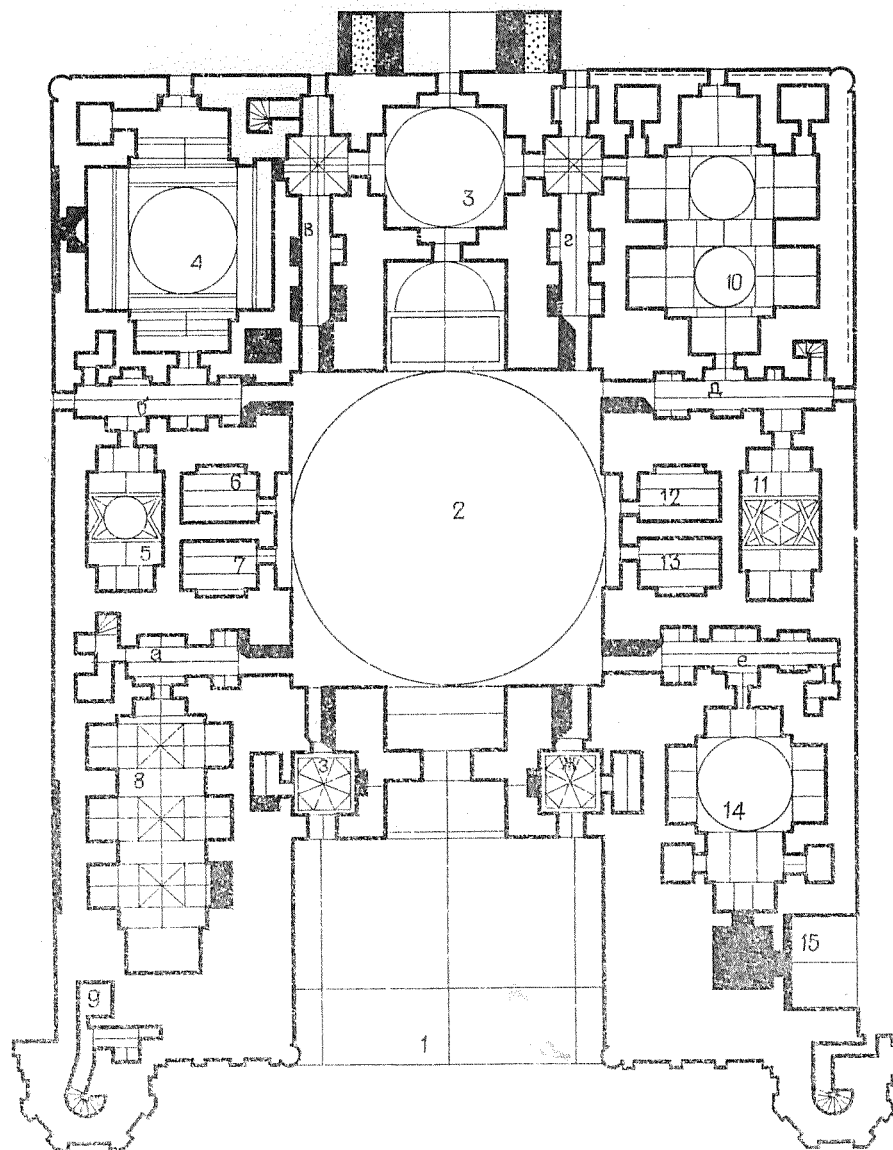
Город Туркестан (до ХУ в. - Ясы) расположен на среднем течении реки Сыр-Дарья - в густонаселенном оазисе, лежащем на древних караванных путях, связывавших Азию с Европой. Мавзолеем Ахмада Ясави соединяет в себе черты многокамерного продольно-осевого мавзолея-комплекса, развившегося в Средней Азии в ХІУ в. (когда и был заложен мавзолей), и центрального раннесредневекового замка-кёшка с квадратным залом в середине, от углов которого отходят восемь коридоров (рис. 21).

При комплексном архитектурно-археологическом изучении памятника в ходе реставрации оказалось, что считавшийся единовременным объект возник на месте разуршенных сооружений ХП - начала ХІУ вв. Кирпич от их разборки использован для строительства первого яруса мавзолея. Основной корпус здания высотой 14-15 м - до уровня крыши второго этажа - возведен в 1391-1395 гг. Второй этап строительства - 1397-1399 гг., судя по датам строительных надписей на дверных кольцах, в облицовках, на котле и подсвечниках. Перерыв в строительстве сопровождался сменой строительных материалов (укрупненный однородный кирпич). Новые мастера, изменившие архитектурный замысел (что повлекло ряд переделок внутри здания), увеличили высоту мавзолея до 37,5 м и выполнили декор; главный портал остался недостроенным. В конце ХУ в. в честь правнучки Тимура, Рабии Султан Бегим был построен восьмигранный мавзолей к югу от комплекса. 1591 г. - дата первого ремонта памятника, когда выстроили "абдуллахановскую" нишу (Абдуллахан II - правитель Бухары, посетивший Туркестан) взамен разрушившейся арки ХІУ в. на шипцовой стене пештака, произвели ремонт облицовок и, возможно, свели замок порталной арки. После 1819 г. памятник вошел в кокандскую крепость, застроенную казармами, в мавзолее разместились продовольственные и военные склады, в мавзолее Рабии - арсенал. В июне 1864 г. Туркестан был взят русскими. Участники осады свидетельствуют, что в первые дни было приказано шадить

Рис. 21

Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. План 1-го этажа





памятник при обстреле крепости. Однако узнав, что невредимость мечети приписывается "чуду Азрет Султана", начальник отряда приказал дать по ней 12 пушечных выстрелов. Ядра пробили стены и своды помещения трапеzной халим-ханы. Состояние памятника было плачевным.

Основанием большей части его стен служил слоистый грунт, прослеженный нами на глубину 0,5-1,5 м. Это древний способ устройства оснований в Средней Азии - заливка траншей фундаментом слоями жидкой глины толщиной 1,2 см. Каменные фундаменты (булыга с трамбованной землей) имелись только под минаретами и пилонами портала и в виде подбутки - под пилонами казанлыка, кудук-ханы и халим-ханы - помещений, смежных с порталом. Смешанный кирпично-булыжный фундамент сделан под западной стеной халим-ханы, из кирпичного боя на глиняном растворе - под обстройкой пилонов северного портала, сделанной на втором этапе строительства. Стены, арочно-сводчатые перекрытия сложены изжженного плиточного кирпича, квадратного, со сторонами 24-25 см при толщине 4-5 см - на первом этапе строительства, 26-28 x 6-7 см - на втором этапе. Строительные растворы насчитывают несколько групп: у подошвы стен - глина и кыр, выше - разновидности ганчхака (глиногипс) - на первом этапе и гилсоцемяночных растворов - на втором этапе строительства. Древнее кровельное покрытие сводов и куполов утрачено. Большие купола - казанлыка, усыпальницы-гурханы - были в древности покрыты цветными глазурованными изразцами. Малые купола и кровля были выстланы плиточным кирпичом с земляной засыпкой назух сводов.

Сплошную керамическую многоцветную облицовку кирпичной мозаикой имели и фасадные стены здания, кроме главного фасада и недостроенного пештака, оставшегося в черной кладке.

Сравнительное благополучие Туркестана в сейсмическом отношении во многом объясняет причину устойчивости памятника, сохранившего до наших дней и неразрушенный огромный портал-пештак, и самый большой в Средней Азии купол главного зала – казанлык, в то время как его ближайшие современники и аналоги в Самарканде и Шахрисябзе утратили эти конструкции. Но наиболее тяжелые части здания – пештак и казанлык – осели намного больше, чем относительно легкие периметральные помещения. Разрезки здания осадочными швами, как показали многочисленные зондажи, не было сделано. Все здание до уровня перекрытий сложено вперевязку. Портал осел, как казанлык, на 40 см больше, чем боковые помещения, потянув за собой примыкающие к ним стены, в результате чего здание буквально лопнуло, образовав две группы трещин. По-соседству с порталом оно разорвалось поперек, по проемам и нишам, оказавшимся на одной линии, от халим-ханы на западе до кудук-ханы на востоке. Своды всех помещений между ними расколоты по той же плоскости. В районе портала треснули в разных участках фасадные стены (коридоров А и Е, Малого Ак-Сарая и китоб-ханы), а вместе с ними – и облицовки, вышедшие также из горизонтальности и получившие уклон к югу. Вторая группа трещин появилась в выходящих в казанлык коридорах и смежных с ним помещениях по участкам стен, ослабленным проемами и нишами.

К деформациям локального порядка надо отнести разрушения шипцовой стены и тыловых конструкций пештака. Трещины – вертикальные, сквозные, до 5 см в свету и до 1 м в радиусе по расслоению кладок – рвали шипцовую стену ниши пештака с обеих сторон по проемам, сходились к "абдуллахановской" нише, прорезали забутку над ее сводом, старую арку и встречались треугольником у верхнего окна. Центральная часть шипцовой стены, вырезанная трещинами, осела вниз до 5 см и отклонилась к югу до 3–5 см. Еще две трещины образовались на тыловых конструкциях портала, кверху от уровня перекрытий третьего этажа помещений Ж и З. Западная тыловая трещина выходила насквозь в угол между шипцовой стеной и западным пилоном, повторяя контур кривой шипцовой стены. Восточная трещина терялась в глубине пилона, она была тупиковая, глубиной до 1 м. Обе трещины шли в здоровой кладке и не сопровождалась ответвлениями и разрушениями соседних частей, как на шипцовой стене.

Трещины шипцовой стены ниши пештака и тыловых конструкций возникли по разным причинам. Под шипцовой стеной нет каменной опоры, как под соседними пилонами, стоящими на суживающихся книзу булыжных фундаментах глубиной 2,5–3 м. Основанием шипцовой стены служат глиняные заливки, среди которых кое-где встречалась галечная подбутка. Углубление фундаментов под боковыми частями здания – пилонами портала, минаретами

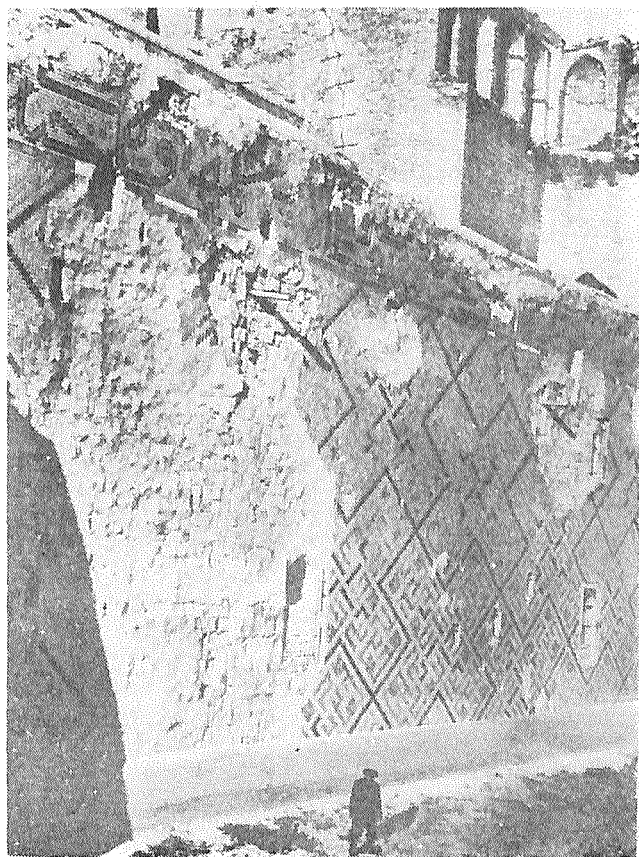


Рис. 22

Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. Утраты облицовки на западном фасаде. 1952 г. Фото Е.Н. Юдицкого

и прилегающими к ним стенами смежных помещений может означать, что под ними оказались при строительстве склоны естественного холма. Непосредственным же поводом к разрушению трещинами пештака и стен вокруг казанлыка служило затопление памятника в 1846 г. Во время замочки основания просела, не встречая сопротивления снизу, шипцовая стена, на стыке ее с пилонами возникли растягивающие усилия от распора огромного ненагруженного свода, что в совокупности и привело к расколу тыловых конструкций.

Соседство со смежными стенами играет роль, если существует непогашаемый распор перекрытий. В этом смысле оказались необеспеченными северные углы здания, что и выразилось в их отрыве от него по проемам и нишам, уклон наружу до полуметра северо-западного и северо-восточного пилонов мечети и Большого Ак-Сарая.

Из-за отсутствия гидроизоляции и неисправности водоотвода с кровли памятник утратил большинство сводов и облицовок. Крышу по периметру ограждает высокий парапет, назначением которого было зрительно увеличить высоту, он несет на себе облицовку венчающего фриза с коранической надписью. Парапет задерживает атмосферные осадки на крыше, ненаправленные потоки воды стекали через проломы в парапете на стены прямо на облицовку. Осенью и зимой это увлажнение сопровождалось суточными циклами замораживания и оттаивания, что усугубляло процесс

разрушения, особенно на западной стороне, сильно нагревавшейся днем. Увлажненный выравнивающий слой кирпича и раствора за облицовкой ("рубашка") сползал вниз, образуя щели между стеной и облицовкой вверху и выпучивание – внизу, незаметные при наружном осмотре и обнаруживаемые при вскрытии отпучившихся частей. Вверху облицовочный слой, отходя от стены, выгибался наружу. При попадании воды в швы, раствор постепенно выкрашивался, образуя "лысины" с незащищенными краями, отчего разрушения расширялись уже механически, раскрывая огромные, на всю высоту фасада, поверхности (рис. 22).

Большую роль играло ослабление глиняного основания стен многочисленными поздними захоронениями под ними. Основание стен ослаблялось также из-за отсутствия гидроизоляции и водоотвода от памятника. Интенсивная торговая, политическая и религиозная жизнь вокруг здания в ХУІ – ХУІІІ вв. отложила культурные слои толщиной 2,5–3 м на дневной поверх-

ности конца XIУ в. Стены кокандской крепости давали ежегодные оплывы, в результате чего памятник оказался как бы в котловине, вода текла к нему.

Сведения о ремонтах конца XIУ– начала XX вв. в печати отрывочны, мы кратко коснемся состава и методов работ. Ремонт военных инженеров 1884–1886 гг. носил характер аварийных мер: гидроизоляция подошвы стен с помощью гравийно–булыжной отмостки на уровне слоев XIУ в. и облицовки цоколя, сложенного европейским прямоугольным кирпичом цепной кладкой на известково–цементном растворе; частичная расчистка кровли от завалов земли и мусора; строительство четырех контрфорсов у северо–западного угла мечети. В интерьерах "в косметических" целях забелили древние росписи, сбили остатки древних панелей и повысили новой выстилкой уровень полов в казанлыке, гурхане и мечети. Своды не были починены. "Недавно мальчик–туземец, играя на крыше, провалился в свод над ошханой и убится насмерть", – писал инженер В.С.Гейнцельман, командированный в 1905 г. в Туркестан. В 1910 г. на средства мусульман, при надзоре морского техника Н.А.Козловского, были разобраны простреленные своды и стены халим–ханы, затем все конструкции аккуратно восстановили прямоугольным кирпичом; над крестовыми сводами устроили плоское балочное перекрытие.

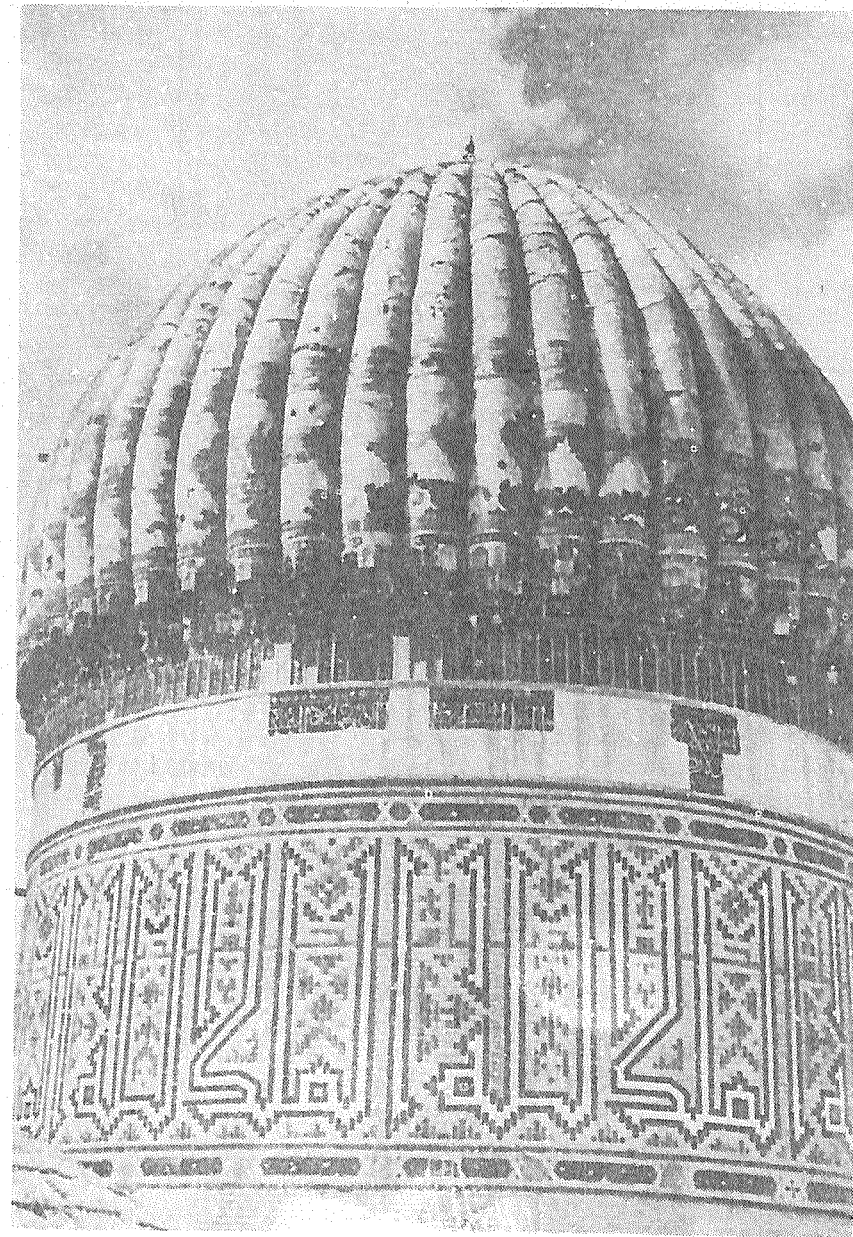
С первых же лет Советской власти памятник был объектом забот Туркомстариса, затем Средазкомстариса. В 1928 г. под руководством архитектора Н.М.Бачинского и археолога М.Е.Массона были проведены исследования фундаментов и ремонт. Работы 1928 г. коснулись пештака (кирпичная выстилка и штукатурка поверху, "защивка" металлическими скобами трещин тыловых конструкций), крыши (перекладка куполов кудук–ханы, коридоров В и Г и мечети), интерьеров (перекладка арок и ремонт трещин в Большом Ак–Сарае и кудук–хане). При этом употреблялся алебастровый раствор; большие работы на крыше не имели эффекта (рис. 23), памятник еще не был отремонтирован, но нужных средств уже не было. Скобки через 10 лет можно было снять руками.

Четвертый ремонт начался в 1930–1941 гг. с участием проф.Н.Б.Бакланова (Всероссийская академия художеств) и архитекторов Б.Н.Засыпкина и М.Ф.Мауэра (Узкомстарис). Н.Б.Бакланов предложил разбор и строительство заново уникальных частей здания – огромного пештака и северо–западного угла мечети. Б.Н.Засыпкин и М.Ф.Мауэр стояли на более реальных позициях – консервация и укрепление древних подлинных конструкций, и эта методика была положена в основу дальнейших работ. Внимание также было сосредоточено на аварийных конструкциях. Стены Большого Ак–Сарая стянули металлическими связями по второму этажу и крыше, разобрали и выложили заново его арочно–купольное перекрытие из того же плиточного кирпича. Свод пештака и ребра ребристого купола гурханы были оштукатурены; помещение мечети укреплено закладкой в стены и основание купола металли-

Туркестана
мада Яс
алебастр
1939 г. в
на. 1952
Юдицкого

Рис. 23

Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. Состояние алебастрового покрытия 1939 г. на ребрах гурхана. 1952 г. Фото Е.Н. Юдицкого



ческих связей, заменой сгнивших деревянных балочных парусов металлическими рельсами, подводкой фундаментов под стены, реконструкцией кровли и парапета. Большое значение имела еще одна основательная расчитка и планировка крыши, выстилка ее и малых куполов плиточным кирпичом, упорядочение водосброса, обкладка плиточным кирпичом и самого купола казанлыка. Однако использование в наружных покрытиях и надземных частях неводостойкого алебастра и на этот раз привело со временем к уничтожению результатов ремонта. Реставрацию облицовки успели провести только на западной грани четверика казанлыка с участием самаркандского мастера Кули Джаилова.

Генеральная реставрация этого объекта была начата только в 1951 г. Специальной научно-реставрационной производственной мастерской (СНРПМ) Госстроя Узбекской ССР и продолжалась до 1957 г. За это время были проделаны крупные работы: подводка фундаментов под все здание, кроме пилонов пештака, казанлыка, гурханы и мечети, сопровождавшаяся понижением уровня полов внутри и откопкой снаружи основания стен от культурных слоев и наносной земли, в которые врос памятник; при этом был снят повисший над уровнем земли XIV в. поколь, отремонтированный в XIX в., потерявший прочность и связь со стеной из-за несовместимости во влажных условиях цементного раствора с гипсовыми добавками (имеющимися в древних кладках). Проведена реставрация облицовок всех наружных стен, четверика и восьмерика купола казанлыка, сопровождавшаяся вскрытием и сквозной ремонтной перекладкой всех деформированных конструктивных кладок, переложены насквозь трещины щипцовой стены и тыловых конструкций пештака, восстановлена каменная облицовка панели фасадов, вскрытая фрагментами после откопки земли (рис. 24). Подготовлены проекты реставрации — к ремонту крыши с битумной гидроизоляцией, к реставрации цветного покрытия купола гурханы и восстановления мозаик северного портала и обрамлений проемов фасадов.

Реставрацию курировали ведущие архитекторы: в 1951–1952 гг. Б.Засыпкин, в 1952–1954 гг. — Т.Карумидзе, в 1955–1959 гг. — Л.Ратнер (Маньковская). С первых лет в реставрации участвовали прорабы В.Калинин, Б.Ташбаев, мастера Мусаев, Х.Шахапов, А.Вахидов, А.Тураханов.

К середине 1959 г. был завершен первый полный архитектурно-археоло-

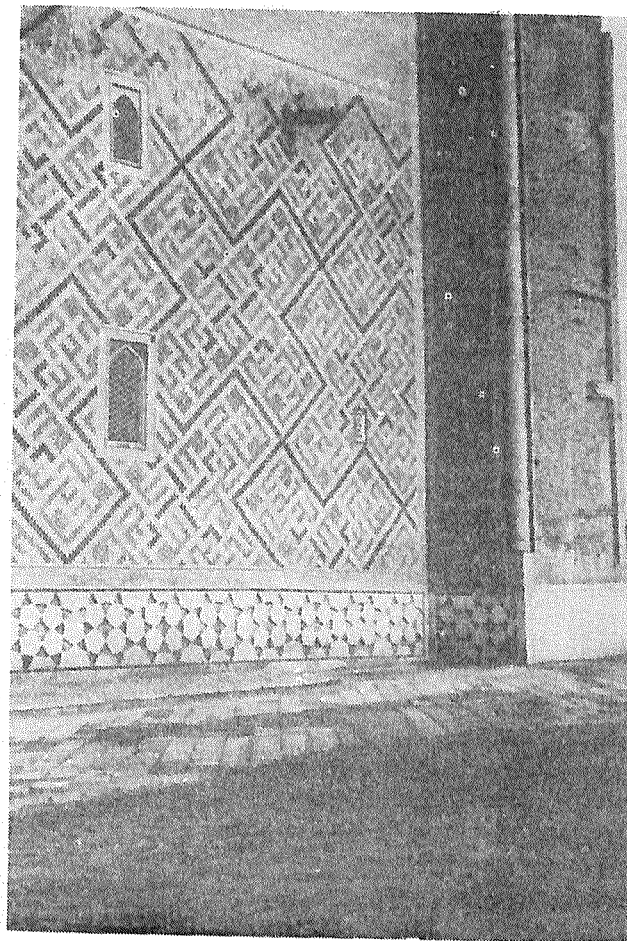


Рис. 24

Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. Участок западного фасада Халим-Ханы после реставрации. 1957 г. Фото Л.Ю. Маньковской

гический обмер памятника, включавший планы всех этажей и крыши (архитекторы В.Железняков, Е.Осипов, А.Хусаинов и Х.Абдуллаев), 24 продольных и поперечных разреза с фиксацией декора и деформаций (архитекторы В.Ловкачев, Л.Маньковская, С.Неумывакин, И.Усманходжаев), красочные обмеры разверток облицовок фасадов и деталей мозаики, майолики и резного дерева фасадов и интерьеров (Т.Карумидзе, В.Филимонов, И.Плетнев, С.Ходиева, Л.Маньковская, С.Неумывакин, В.Ловкачев); впервые построены пространственные гирихи сталакитовых систем куполов и сводов (С.Неумывакин); подготовлены проекты реставрации каменной панели фасадов на основании документальных фиксаций (Б.Н.Засыпкин); с капитальных лесов в интерьерах сделаны пробные расчистки документальной росписи в казанлыке, гурхане и мечети (Г.Н.Никитин); Систематически производились лабораторные анализы строительных материалов, отбираемых из разных частей конструкций по ходу ремонта (инж.Н.С.Гражданкина).

Археологическими раскопками 1952-1957 гг. был вскрыт рухнувший в 1896 г. и погребенный под оплывами крепостной стены мавзолей Рабии Султан Бегим (К.А.Шахурин) и ряд памятников ХУІ-ХУІІІ вв. на территории охранной зоны (археологи В.Булатова, Н.Немцева). В расчетах конструкций и проекте планировки охранной зоны приняли участие инженеры В. Рассказовский, Е.Батурлинский, В.Земляницын.

Научный руководитель реставрации Б.Н.Засыпкин учредил режим систематической фиксации работ до реставрации, в процессе и после нее (фотографии, дневники, дополнения обмеров на "аммиачках"), собранных в обширном архиве. В конце 1957 г. СНРПМ была ликвидирована.

В 1960-1963 гг. реставрацию продолжил Казгосстрой, но преемственности исследований при этом не было, и крупные работы прошли с недочетами. При благоустройстве охранной зоны (электроосвещение, ограда, отмостки) разобрали всю надземную часть археологических объектов. Кирпич от разборки пошел на достройку парапета пештака. Разобрана и заново выложена кирпичная кровля с битумной гидроизоляцией, но на непросушенных сводах. В интерьерах сбита древняя гипсоцемяночная штукатурка второго этажа строительства и заменена новой, известково-цементной. Естественно, что во влажных условиях (коколь, своды) она вскоре стала отслаиваться от древних кладок, содержащих гипсовые растворы. Забелены были еще раз росписи казанлыка и гурханы. Починены ганчевые ячейки декоративных сталакитов - без смены их деревянных креплений. Новые кирпичные полы устроены не на древних уровнях.

Многолетние реставрационные работы вывели памятник из аварийного состояния. Но капиллярные трещинки в штукатурках и облицовках на переложенных участках, "дыхание" памятника, говорит о наличии скрытых напряжений.

На новом этапе реставрации, силами первой в Казахстане Республиканской реставрационной мастерской Министерства культуры прежде всего

была обеспечена преемственность научных исследований и специальная подготовка реставраторов А.Проскурина и Б.Туякбаевой. Очерчен круг задач по завершению реставрации. Первая из них — профилактика осадки бесфундаментных частей. Наблюдения за режимом грунтовых вод, поднявшихся в связи с прорытием Арысь-Туркестанского канала, за маяками на капиллярных трещинах ведутся институтом Фундаментпроект (Москва). В Туркестане построен и введен в эксплуатацию керамический цех; это позволит реставрировать облицовку куполов и интерьеров, завершить декор фасадов и тех панелей, куда еще не вставлены майоликовые фигуры. В интерьерах предстоит вскрыть заплатами для экспозиции все известные стыки разновременных кладов, замурованных новой штукатуркой, провести корректировку уровней полов, восстановить мозаичные панели казанлыка, гурханы и мечети.

Использование памятника как музея повлекло бы нежелательное отопление и герметизацию проемов, что нарушит режим проветривания и поставит под угрозу своды. Поэтому предполагается построить музейный домик на территории охранной зоны, с историко-краеведческой экспозицией, а также законсервировать склеп мавзолея Рабии Султан Бегим и воссоздать по фиксациям контуры стен археологических объектов.

циональном своеобразии. Это своеобразие исходит в основном от композиции и отдельных строительных приемов, характерных для мастеров данной страны. Поэтому при самобытной композиции ансамбля, зафиксированной в исторических материалах, и при учете характерных для России строительных приемов можно абсолютно не опасаться, что мы получим "второй Версаль" или "второе Сан Суси".

Прежде чем описывать практические работы, следует проанализировать исторические сведения об ансамбле.

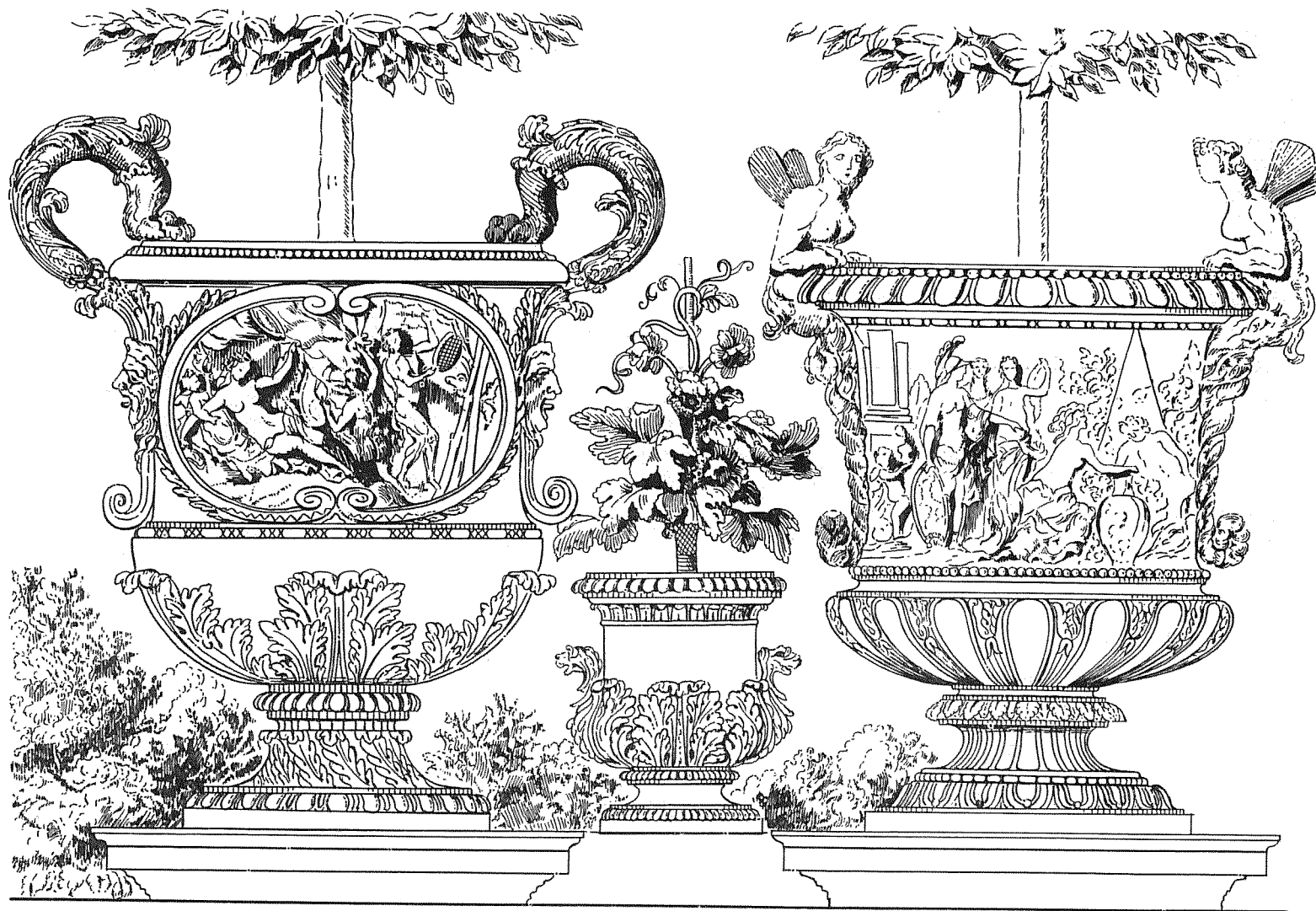
С резиденцией королей, разрушенной в годы Великой Французской революции, петергофское "Марли" связывает лишь название. Весь же характер этого ансамбля — чисто русский. Основой его, как и всякой усадьбы, были обширные рыбные пруды и плодоносящий сад.

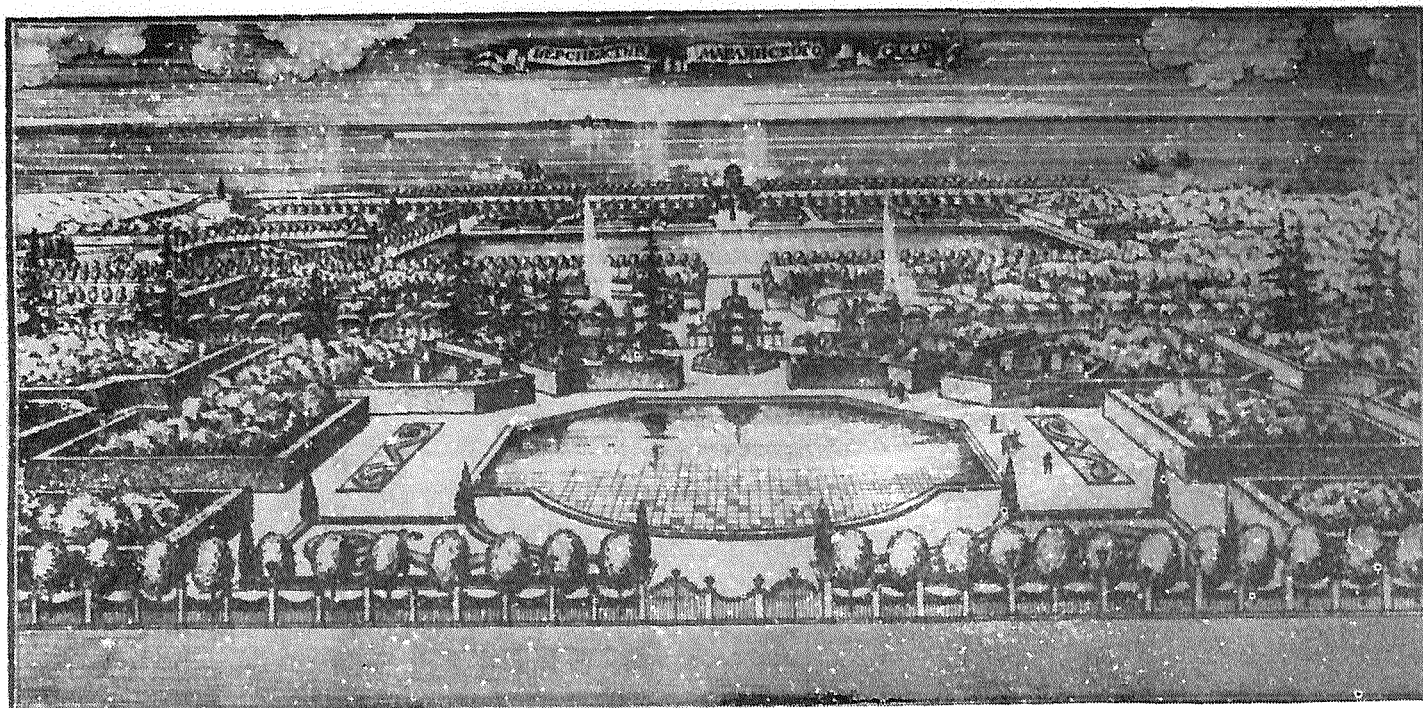
Разработка проекта началась в 1719 г. после посещения Петром Франции, а строительные работы развернулись в 1720 г. В этот период петергофским строительством руководит Н.Микетти⁴⁷⁾. Он разработал генеральную композицию района и проекты отдельных сооружений. Некоторые объекты проектировал Н.Браунштейн⁴⁸⁾, который вел все строительные работы.

С 1723 г. в создании ансамбля начинает принимать участие М.Земцов⁴⁹⁾, которому принадлежит ведущая роль во второй период формирования ансамбля. Земцов, архитекторы Давыдов и Бланк, скульптор Растрелли и главный садовый мастер Гарнихфельд стремились воплотить утвержденные Петром проекты, обогащая их художественными формами, свойственными русскому искусству этого периода. Именно в начале 30-х годов (до 1732 г.) был составлен генеральный план Петергофа, скопированный в 1733 г. Рендалем⁵⁰⁾. 1740–1755 гг. — время относительного сохранения планировки и антуража, свойственных паркам регулярного стиля, но с середины 60-х годов снимаются ветхие деревянные беседки, перголы, трельяжи. Аксонометрические планы Сент-Илера⁵¹⁾ очень наглядно передают композицию и состояние участка на 1775 г. Они свидетельствуют, что даже такой шедевр регулярного стиля, как Нижний Сад, освященный именем Петра, явственно утрачивает многие важные элементы, несмотря на ежегодные "починки", а порой и серьезные ремонты.

Что же представляет собой ансамбль Марли?

Композиция ансамбля строилась по двум осям — юг-север и восток-запад. Ось юг-север пронизывает всю композицию и несет основную идейную нагрузку, характерную для Нижнего парка в целом, олицетворяя выход России к морю. Ось восток-запад вводит ансамбль в комплекс всего парка, раскрывает его репрезентативный характер. Относительно осей композиция развивается по принципу равновесия движущихся, нарастающих масс, свойственному барокко. Весь ансамбль делится на три основные части: Сад Бахуса у склона Еловой горы с марлинским каскадом "Золотая гора" и Менажерными фонтанами; водный партер Большого марлинского и Секторальных прудов и, наконец, Сад Венеры, огражденный со стороны залива марлинским валом с подпорной стеной.





архитекторы и, в частности, создатели Петергофа. В результате сравнительного анализа и сопоставления этих материалов с графическими материалами, относящимися непосредственно к Петергофу, это положение было полностью подтверждено.

Вот характерный пример; сравнивая гравюру из альбома английского архитектора конца ХУП – начала ХУШ вв. Даниеля Моро⁴⁵⁾ рисунок автора композиции Марлинского ансамбля Николо Микетти⁴⁶⁾, легко заметить, что форму и рельеф Микетти позаимствовал у правой вазы Моро, а ручки – у левой (рис. 26). Таких находок было немало, и они вводили в творческую лабораторию мастеров прошлого, давая в руки метод воссоздания их творений.

Кроме того, возможно привлечение и более поздних трудов – 30–40 годов, которые носят обобщающий характер и подводят итоги развития зрелого барокко первой трети ХУШ в., имеющего более или менее интернациональную форму.

Мы также пришли к выводу о возможности использования в качестве аналогий и четвертой группы материалов. Сравнивая детали французской, немецкой, голландской архитектуры этого времени – профилей, балюстрад, ваз и т.п. – можно увидеть полное совпадение их характера при безусловно на-

Рис. 25

Петродворец. Общий вид ансамбля "Марли". Гравюра

Рис. 26

Д.Моро. Проект садовых ваз из альбома

ВОССОЗДАНИЕ МАЛЫХ
АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ
В АНСАМБЛЕ МАРЛИ
НИЖНЕГО САДА ПЕТРО-
ДВОРЦА

Пригородные парки Ленинграда не только составляют такую же славу России, как Версаль – Франции, или Сан Суси – Германии, но являются достоянием общечеловеческой культуры благодаря совершенной художественной форме, выражающей высокие идеалы своей эпохи. Поэтому сохранение и реставрация ленинградских парков – дело не только всесоюзного, но и всемирного значения.

При разработке проекта воссоздания ансамбля Марли в Нижнем саду Петродворца особое внимание было уделено восстановлению утраченных малых форм – лестниц, беседок, трельяжей, пергол, фонарей, скамеек, ваз и проч.

К сожалению, в результате воздействия различных факторов малые архитектурные формы, выполнявшиеся зачастую из недолговечных материалов, почти полностью разрушились.

В таких условиях основой для проектирования должны были служить в основном исторические материалы и аналогии.

Нами были привлечены обширные текстовые материалы: описи, накладные, письма, свидетельства современников и т.д., изучены графические и изобразительные материалы, которые можно условно разделить на четыре группы:

1. Генеральные планы, проекты, проектные наброски, обмеры и зарисовки сооружений данного участка, относящиеся к ХУШ в. (рис. 25).
2. Современные и предшествовавшие строительству парка архитектурные увражи и трактаты.
3. Проекты, рисунки, а также обмеры аналогичных сооружений в отечественных парках.
4. Фотографии и прочие изображения аналогичных сооружений в зарубежных садах и парках.

Привлечение в качестве аналогий иностранных изданий указанного времени в данном случае вполне правомерно, так как ими широко пользовались

На плане Сент-Илера хорошо видно не только планировку садов Бахуса и Венеры, но также характер стрижки растительности и сохранившиеся еще в значительном количестве парковые сооружения. На плане Баженова 1799 г. уже исчезли почти все трельяжи, берсо и беседки. Тем не менее, на протяжении дальнейших лет ансамбль поддерживается в относительно благополучном состоянии благодаря периодическим капитальным ремонтам и постоянному уходу. И все-таки к 1925 г. первоначальная планировка в значительной степени утрачивается.

В годы фашистской оккупации основные сооружения ансамбля были уничтожены или сильно пострадали. Дворец был взорван, каскад разрушен, разбиты мостики прудов, похищены свинцовые фигуры Тритонов, дорожки, газоны и партеры заросли.

С 1945 г. начались обширные реставрационные и консервационные работы. Были воссозданы фонтаны и реставрирован каскад, законсервирован дворец, расчищены основные аллеи.

1970 г. — начало нового этапа — полной реставрации ансамбля. В 1970–1971 гг. в Ленинградском филиале института Гипротест по реставрационному заданию ГИОП Ленгсрисполкома, группа реставраторов, возглавляемая В.С.Баниге, разработала детальный проект реставрации участка с воссозданием всех малых форм, утвержденный и одобренный научно-экспертным советом ГИОП. В группу вошли архитекторы К.Д.Агапова, Э.В.Гарагашьян, Г.Н.Онисифорова, М.Н.Микишатов, И.Е.Павлова, конструкторы И.Н.Кауфман, А.Ф.Тихая, С.К.Шрамской. За ходом работ следила рабочая комиссия, в том числе такие видные реставраторы, как А.А.Кедринский и В.М.Савков. Постоянные консультации давал большой знаток Петродворца А.Г.Раскин. Одновременно в институте ГИПРОИНЖПРОЕКТ под руководством инженера Соколова был разработан проект реконструкции водных сооружений, берегоукрепления и гидроизоляции дворца "Марли".

Большинство малых форм сосредоточено в садах Бахуса и Венеры и на примыкающих к ним сооружениях.

Несколько слов о саде Бахуса. Несмотря на большую площадь, он очень богат боскетами, залами и кабинетами, образованными двухметровыми шпалерами из стриженной зелени, в которых неотъемлемыми элементами являются беседки, трельяжи, скульптура и фонтаны.

Ядро композиции сада Бахуса составляет каскад "Золотая гора" с Менажорными фонтанами. Поскольку они в общих чертах сохранились, то речь шла лишь об их реставрации. Нужно отметить, что в связи с устройством входа для публики в западной части парка (через Елевогорский сад) деревянные лестницы и балюстрады заменяются на каменные, что предусматривалось проектом, но из-за смерти Петра не было осуществлено. Стенки каскада облицовываются мрамором.

Интересной была работа по воссозданию беседки над каскадом и пергол по сторонам его. О том, что беседка некогда существовала, говорят не

только документы, но и остатки фундаментов, обнаруженные в шурфах. Остатки пергол зафиксированы на плане Сент-Илера. Местоположение их хорошо читается в рельефе. Внешний вид этих сооружений не зафиксирован ни в каких документах. Поэтому за основу принимается блестяще исполненный рисунок Микетти⁵²). На основании этого изображения Г.Н.Онисифорова разработала проект воссоздания беседок и пергол.

По-разному складывалась работа над двумя беседками (западной и восточной) в саду Бахуса. Было решено, что в соответствии с основным принципом ансамбля – равновесие в асимметрии – они должны быть равны по массе, но различны по оформлению. Для западной беседки нашлась очень удачная аналогия – проект не существующей ныне беседки в Летнем саду архитектора Земцова. Он был использован с минимальными изменениями. Беседка для соответствия восточной из шестигранной была сделана восьмигранной. Единственное затруднение архитекторы испытали при разработке рисунка кронштейнов. В поисках аналогии пришлось проштудировать труды Моро, Ле Клерка, Ле Потра⁵³), изучить кронштейны Карло Растрелли и Микетти в Монплезире.

За основу проекта восточной беседки были приняты обмер из петергофского альбома Баженова и чертеж Обухова середины ХУШ в., опубликованный в книге О.Евангуловой "Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины ХУШ века" ⁵⁴). В конце концов беседка приблизилась к петергофскому образцу, но московский образец позволил уточнить ее пропорции.

Интересным является Елевогорский сад – на верхней террасе ансамбля. Он когда-то был запроектирован Микетти⁵⁵), но так и не был закончен. Сейчас там имеется небольшой участок, беспорядочно заросший деревьями. В связи с устройством здесь одного из главных входов в парк намечено реализовать парадную композицию Микетти с центральным прудом, питающим водой марлинский каскад, что характерно для построения петергофских водных комплексов. Боскеты дорабатывались на основе изучения обширной литературы, имеющейся в библиотеке Государственного Эрмитажа.

Сад Венеры всегда был плодоносящим фруктовым садом. От морских северных ветров его защищает земляной вал, укрепленный кирпичной подпорной стеной. Это трехсотметровое сооружение с полукруглыми нишами в качестве горизонтальных арок, опертых на контрфорсы, являвшееся своеобразным украшением сада, сейчас совершенно скрыто в зарослях зелени. Стена давно не ремонтировалась и нуждается в реставрации. Когда-то по верху шла балюстрада и в центре стояла беседка-люстгауз. Туда вели деревянные лестницы, огражденные также балюстрадой. В связи с многочисленными ремонтами сохранилось много чертежей стены в основном XIX в., так что ее реставрация не вызвала особых затруднений у автора проекта Э.В. Гарагашьян.

Рис. 27

Петродворец. Беседка на Марлинском валу. Проект воссоздания

Большую сложность представляло проектирование лестницы в центре стены. Понять принципы ее композиции помогло тщательное исследование фиксационных планов разных лет и натуральных остатков в шурфах. Детали разрабатывались на основании большого количества проектов, в том числе Земцова, Бланка, а также и существующих в натуре лестниц (в Цвингере, Нимфенбурге, лейпцигском Гевандхаузе и т.п.). Для балюстрады использована распространенная в Петергофе классическая форма балясины и столбы со свойственным барокко сочным рисунком профилей. Приметой стиля являются также крепованные столбы.

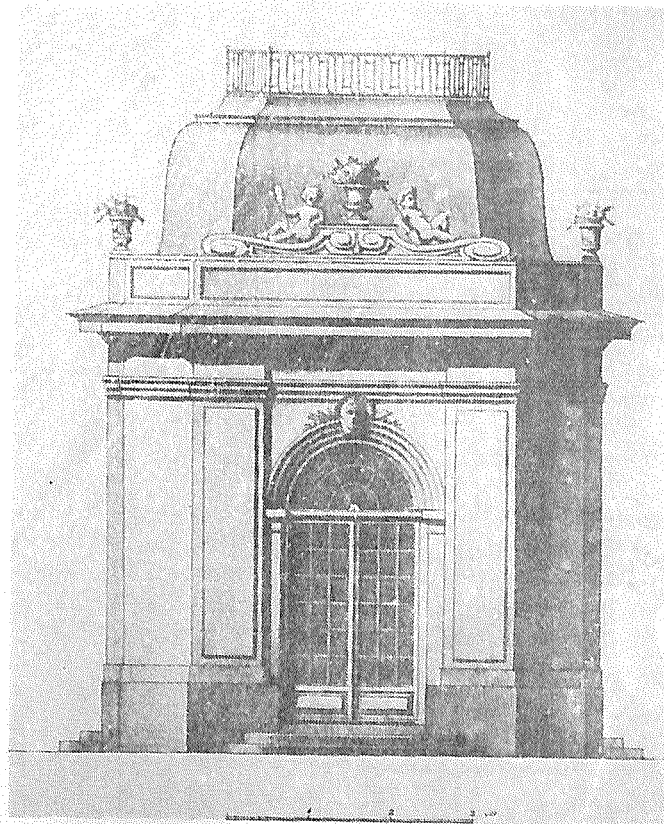
В нишах на трельяжных решетках, согласно описанию в исторических документах, будут расплетены вишневые деревья⁵⁶⁾.

Очень интересной была работа по проектированию беседки на марлинском валу. О ее существовании мы знаем только из документов. Неоднократные наводнения, вымывавшие землю вала до основания подпорной стены, не оставили и следов этого деревянного сооружения. Известно лишь, что она была досчатой. Не оставалось ничего другого, как пересмотреть все

проекты беседок ХУШ в., нашедшиеся в Ленинграде. Для "примерок" был вычерчен центральный фрагмент подпорной стены с лестницей и балюстрадой в масштабе 1:25, к которому прикладывались клапаны с изображенными на них беседками из "Кунштов Садов"⁵⁷⁾, из образцовых проектов Трезини; результаты фиксировались на кальке. Кроме этого, строились перспективы. В конце концов были выстроены две беседки из трактата Жака-Франсуа Блонделя "О размещении загородных домов"⁵⁸⁾. Первоначально выбор пал на трельяжный кабинет, но в проект вошла каменная беседка-бельведер, как соответствующая возвышенному характеру места, открытого к тому же всем ветрам, и монументальному решению лестницы (рис. 27).

Очень удачно сложилась работа над другим интереснейшим сооружением стены — голубятней, некогда построенной. Земцовым по утвержденному Петром проекту. В одном из архивов Ленинграда⁵⁹⁾ был обнаружен чертеж Алексея, который воспроизводит эту постройку. Точно следуя размерам исторического чертежа, И.Е.Павлова лишь проработала детали и шаблоны, причем особенно удачно получились изящные ограждения лестниц, образцом для которых послужили листы Даниеля Моро, оказавшего, несомненно, значительное влияние на современников⁶⁰⁾.

Продольную ось сада Венеры замыкает на востоке трельяжная беседка, окруженная трельяжными же ширмами; очень отчетливо показанная на плане Сент-Илера. Выполняя проект этой ажурной беседки, Э.В.Гарагашьян исполь-



дка на
Проект

зовала хорошо изученные образцы трельяжей и композиций из них и, в частности, сходную беседку Версаля, ныне не существующую и известную по старинным гравюрам, очень распространенным в то время в России (они были и в Петергофской библиотеке, где хранятся до сих пор) 61).

Не менее ответственна работа, проделанная по воссозданию ваз, скамеек и проектированию фонарей. Она потребовала отдельного подбора и систематизации аналогий. Все исторические чертежи и гравюры, имеющие для нас интерес, фотографировались и печатались в нескольких экземплярах. Затем фотографии раскладывались в конверты по источникам, а позднее переплетались в альбомы с аннотациями. Но по одному экземпляру мы откладывали и группировали их в папках по предметным признакам — Цветники, Фонари, Трельяжи, Ворота и т.д. Предметная классификация очень удобная для подобных работ.

Фонарь для перголы спроектирован на основе изображения в старинной эрмитажной книге ХУП в. "Слесарное искусство" 62).

Богатая коллекция фонарей разбросана на страницах альбома Махаева "План Столичного города Санкт-Петербурга" — 1753 г. Среди них имеются и относящиеся к интересующему нас времени. Судовые фонари были использованы для разработки фонарей на балюстрадах и у водоемов. Парковый фонарь был разработан на основе изображенных у Аничкова моста явно старинных фонарей.

Фонари для беседок были скопированы с фонаря, хранящегося до сих пор в Сампсониевском соборе, с чиппендейлевского фонаря, по мотиву французского фонаря-люстры начала ХУШ в. из энциклопедии мебели Анри Ава-ра 63).

Аналогично строилась работа над скамейками и вазами. Мы исходили из того, что удачно подобранная и правильно примененная аналогия вернее отразит характер эпохи, чем самая талантливая, но произвольная стилизация.

Как обязательное условие предусматривалось изготовление моделей с установкой их на месте. Эта работа уже началась.

Комплексное осуществление проекта — основное и неременное условие успешного завершения любой работы по реставрации регулярного сада. Создание законченного и цельного архитектурного образа не только не выходит за рамки научной реставрации, но напротив, является главной ее целью. А успех реставрации может обеспечить только применение научной методики при обязательном руководстве опытных мастеров.

МЕТОДИКА НАТУРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ АРХИ-
ТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИ-
КОВ В ЛИТОВСКОЙ ССР

Каменное строительство в городах Литвы получило широкое развитие в XIУ-XУ вв. Многочисленные реконструкции являются характерной чертой этих архитектурных памятников. На протяжении веков, вследствие войн и многочисленных пожаров, облик и плановая структура старых зданий много раз менялись. Последняя волна переделок прошла в XIX - начале XX вв. В это время большая часть архитектурных памятников была покрыта толстым слоем штукатурки, скрывающей истинный архитектурно-художественный облик зданий. При подготовке проектов реставрации требуется их глубокое, всестороннее изучение и установление исторической и художественной ценности, а также выявление стилистической структуры сложившейся кладки стен.

В условиях Литвы, когда большая часть архивов погибла или разбросана по всей Европе, поиски историко-иконографического материала чрезвычайно сложны, поэтому приобрели особое значение натурные исследования. Нередко при их помощи устанавливается ряд переделок, не упомянутых в архивах, а также уточняется время постройки. Таким образом, значение натурных исследований возрастает, помимо основной роли - выявления бывшего архитектурного облика здания, - они приобретают роль исторического источника. Это в свою очередь требует дальнейшего развития разработанной методики исследований и аргументации выводов, как и датировки. В настоящее время такая методика, соответствующая возникшим задачам и местным условиям, находится в стадии создания.

По характеру сведений, натурные исследования можно разделить на археологические и архитектурные.

Археологические исследования часто становятся основным источником при изучении деталей разрушенных памятников архитектуры, установлении контуров снесенных частей зданий, при определении первоначального уровня поверхности земли и решении множества других проблем.



Виль
84. Ст
грам
жа

Виль
84. С
грам

В Вильнюсе в последнее время проводились раскопки для выяснения, какая застройка находилась ранее в старой части города на предназначенных для строительства участках.

После второй мировой войны на месте многих снесенных, сгоревших и полуразрушенных домов были разбиты скверы или остались пустыри. Однако под землей сохранились неповрежденные мощные фундаменты и даже подвалы, исследование и использование которых поможет при будущей застройке. Работающие вместе археолог и архитектор определяют не только основные инженерные характеристики фундаментов, их контуров, но также систему и эволюцию застройки участка. Эти сведения с соответствующими рекомендациями помогут проектировщикам органично вписать новые здания в структуру и общий силуэт старой части города и по возможности восстановить исторически сложившуюся застройку участков.

Наиболее распространенный способ получения информации об архитектуре зданий — зондажи стен. Это очень ответственный этап исследований. Чтобы избежать повреждений монументальной живописи, возможно находящейся в здании, и декора фасадов, зондажи начинают с разведывательных

Рис. 28

Вильнюс, ул. Горького, д. 84. Бывшее хозяйственное здание XV в., в начале XIX в. перестроенное в жилой дом. Проект реставрации главного фасада. Автор проекта Э. Пурлис

Рис. 29

Вильнюс, ул. Горького, д.
84. Стилистическая карто-
грамма подвального эта-
жа

Рис. 30

Вильнюс, ул. Горького, д.
84. Стилистическая карто-
грамма 1-го этажа

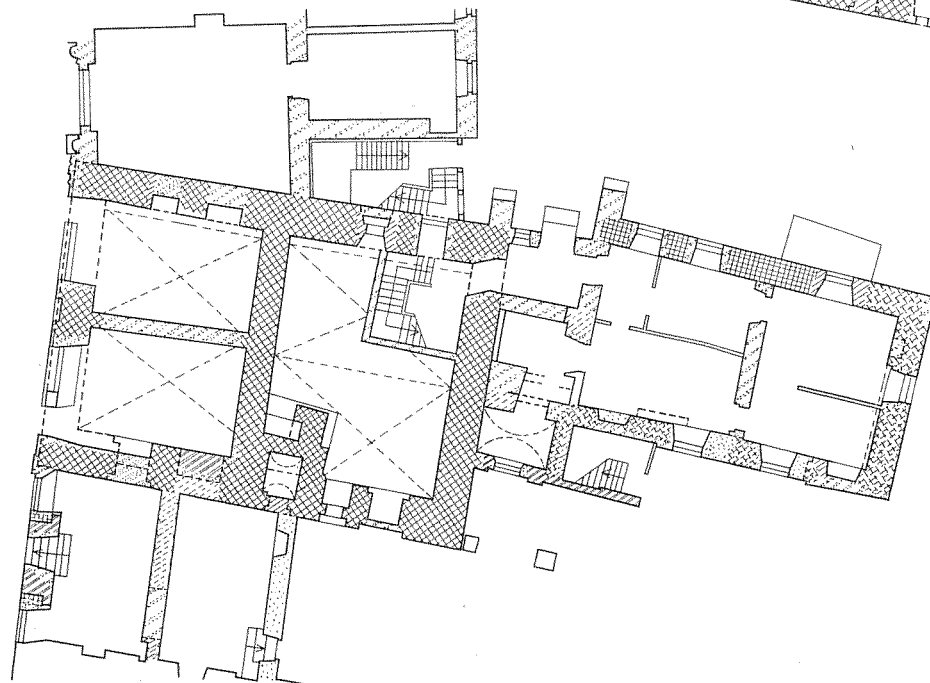
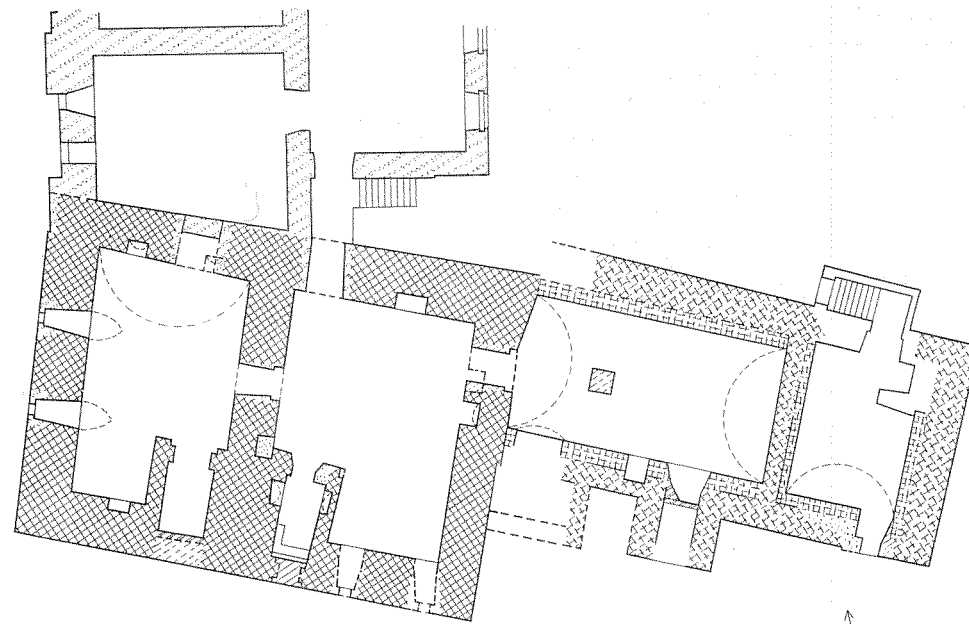


рис 30

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

	готика
	ренесанс
	барокко
	классицизм
	эkleктика

исследований поверхностных слоев покраски. Снимая верхние слои краски, а также штукатурки, открывают штукатурку или первоначальную кладку. При обнаружении элементов декора дальнейший зондаж кладки прекращается. Все наслоения в порядке очередности должны фиксироваться и экспонироваться. Такая фиксация позволяет проверить выводы, лучше подготовить зондаж для экспозиции.

Карточка зондажа – основной документ фиксации проделанных исследований, на основании которого делаются выводы. Методом зондажа могут быть решены следующие задачи:

1. Фиксация остатков обнаруженного архитектурного элемента, чем обосновывается его восстановление.

2. Детальная реконструкция изучаемого элемента. Практически во время зондажей не всегда удается детально восстановить прежний вид обнаруженного элемента. Однако и частичное изучение элемента целесообразно для подготовки документации. Конечная цель – детальная реконструкция обнаруженного архитектурного элемента и ее обоснование откладываются на время реставрационных работ.

3. Определение времени переделки, когда появился изучаемый элемент, с указанием данных, на основе которых он относится именно к этой реконструкции.

Также должны быть охарактеризованы поверхностные наслоения, с подтверждением выводов фактическими данными.

4. Характеристика стройматериалов, анализ свойств кладки, т.е. описание способа вязки, заделки швов, состава раствора, размеров, цвета кирпича и т.д. Уточняется эпоха на основании датированной кладки. Накапливание сведений в этой области служит для дальнейшего изучения истории развития строительных материалов и строительной техники.

С целью уточнения датировки в особо важных, спорных случаях в последнее время стали применять в основном радиоуглеродный метод. Однако широкого применения он не находит, так как не в каждом здании удается обнаружить деревянные детали одного возраста с постройкой.

В зависимости от характера получаемой информации употребляются разные способы ее фиксации. В случае обнаружения архитектурных элементов основным является чертеж в масштабе с соответствующим описанием и фотоснимками, указанием места зондажа и т.д. (карточка зондажа). При их отсутствии применяется карточка кладки, описание или фотография с описанием.

При обобщении полученных сведений устанавливается стилистическая структура кладки здания в настоящее время, фиксируется информация об изменении планов и фасадов на каждом этапе их эволюции. Для этого служат стилистические картограммы планов и фасадов (рис. 28, 29, 30) ретроспективные чертежи и отчет. На основании фактического материала, а также исторической справки определяется направление реставрации, составляется проект.

Основная цель изложенной методики исследования – получение максимума данных от каждого зондажа или археологического шурфа. Цель методической фиксации материала – наибольшая достоверность, наглядность, убедительность выводов.

ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕС-
ТАВРАЦИЯ СИЛЬНО ИС-
КАЖЕННОГО ПАМЯТНИКА
АРХИТЕКТУРЫ
(Богоявленский собор в
Ростове)

Богоявленский собор был заложен в 1545 г. Иваном Грозным над гробом ростовского миссионера Авраамия в благодарность "за отъятую от гроба трость, на победу и одоление Казанского царства" ⁶⁴⁾. В 1553 г. в присутствии царя собор был освящен ⁶⁵⁾.

Сооружение состоит из самостоятельных и разнохарактерных объемов, сгруппированных в живописную асимметричную композицию вокруг ядра, — четырехстолпного, пятиглавого храма. К его юго-восточному углу примыкает шатровый придел, с юго-запада — "столп под колоколы" и с северо-запада — столп, увенчанный ярусами кокошников.

Будучи расположен на окраине города, собор со стороны Ярославля фланкирует въезд в город, а со стороны озера Неро предстает как завершающий аккорд в ансамбле Ростова.

Письменные источники о строительстве собора скупы. Подлинники монастырских документов сгорели в 1730 г. в ростовском пожаре. Часть цитат из списков с описей ХУП в. опубликована в книге А.Титова. Самая ранняя опись — 1629–1631 гг. ⁶⁶⁾ Сохранились рапорты настоятелей монастыря в Синод ⁶⁷⁾. В рапорте от января 1779 г. приводятся сведения о покрытиях глав собора: "...главы обиты: на соборной церкви по дереву черепицей; над приделом Авраамия — по кирпичу черепицей; над колокольней, что над приделом Иоанна Богослова, — чешуею деревянной..." ⁶⁸⁾ В Ростовском историко-художественном музее хранятся фиксационные чертежи и проекты губернского архитектора П.Я.Панькова, касающиеся переделок 1830–1850 гг. ⁶⁹⁾

Архивные исследования велись и в плане изучения аналогий (с зарисовками), что помогло глубже понять изучаемый объект, облегчило поиски скрытых частей здания под наслоениями и реконструкцию исчезнувших частей.

Катастрофическое состояние собора, большое количество спонтанных зондажей и отсутствие на его фасадах штукатурки свело натурное исследо-

Ростов-
ского
монаст
ХУП в
А.Мил

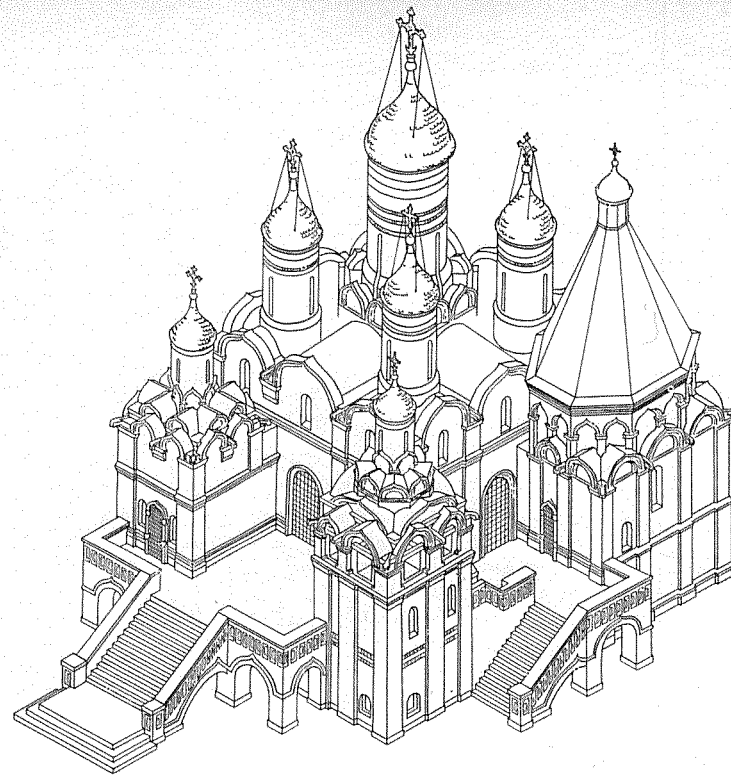


Рис. 31

Ростов. Вид Богоявленского собора Авраамиева монастыря 1553 г. (XV – XVI вв.). Реконструкция А.Милорадовича

вание в основном к визуальному наблюдению. Так, на западной стене собора обнаружены ряды гвоздей от всех существовавших покрытий паперти. Масштабные зарисовки с обмерами и подробной фотофиксацией наиболее сложных мест создали "жесткие рамки" для реконструкции утраченных деталей. Строительные материалы, приемы и техника кладки не всегда дают возможность определить разновременность отдельных частей здания. Так, если колокольня XIX в. над "приделом под колоколы" отличается материалом (маломерный кирпич 26x12,5x6 см и белокаменные блоки) от нижней части придела XV в., то отличить по материалу и технике кладки крыльцо к паперти XVI в. от частей сооружения XV в. практически не представляется возможным. В данном случае помогают да-

тированию конструктивные особенности, присущие строительству XV и XVI вв. Проемы XV в. – с полуциркульными перемычками в полкирпича, а проемы XVI в. имеют трехцентровые перемычки высотой в один кирпич. При исследованиях производилась расчистка швов кладки в углах примыканий отдельных частей собора и разборка завалов.

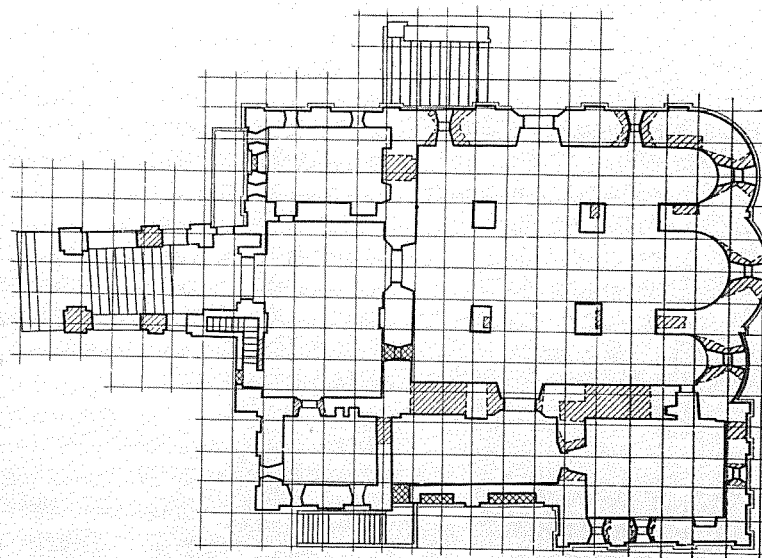
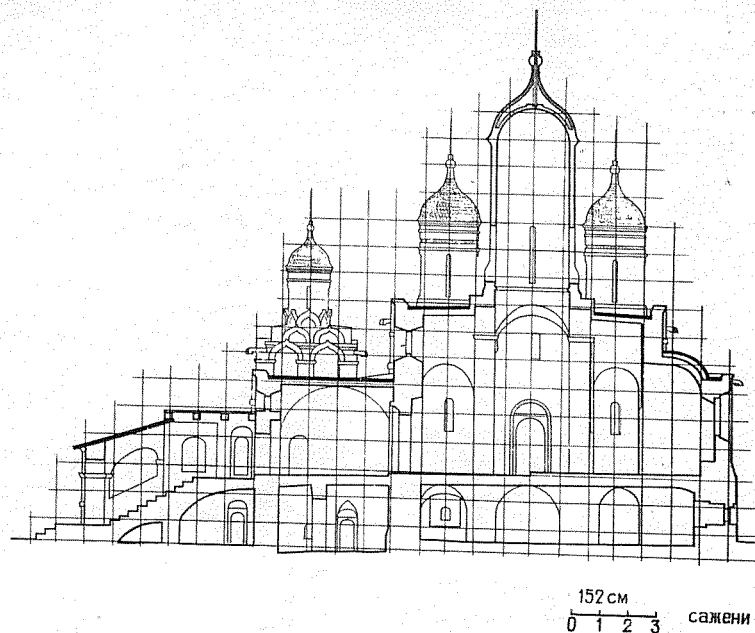
В результате натурных исследований Богоявленского собора архитектором В.С.Баниге⁷⁰⁾ были выявлены интересные конструктивные особенности сооружения. Толщина стен барабанов составляет один кирпич, а куполов – полкирпича. На центральном барабане были найдены куски муравленной черепицы с прилипшим к ним толстым слоем раствора. На куполе раствора не обнаружено, что заставило предполагать существование шлема – второго свода, по которому укладывалась на растворе черепица.

Примеры двойных сводов не единичны, а примером двойных куполов до сих пор являются лишь купола Архангельского собора в Московском кремле. Некоторые исследователи не исключают возможности существования

кружальной системы покрытия над каменными куполами⁷¹⁾, имеющими в щельгах камни с отверстиями для хвостовиков крестов. Подвышения куполов Богоявленского собора имеют скругленные края и не образуют площадок, что исключает установку белокаменных конусов, как это имеет место в Архангельском соборе, в церкви в Вяземах и др. Существование же кружальной системы на угловых главах собора доказывается натурными исследованиями и документируются приведенным выше "Рапортом" настоятеля Богоявленского Авраамиева монастыря от января 1779 г.

Совокупность письменных материалов и натурального исследования позволили графически восстановить первоначальный облик собора (рис. 31). Идея памятника исторической победы над Казанью была выражена в целостной композиции. Собор, соподчиненные ему приделы и открытые галереи построены были одновременно и конструктивно связаны. Северо-западный придел первоначально венчался тремя ярусами кокошников и глухим барабаном. Юго-западный придел нес на себе четыре яруса кокошников, окружавших небольшую главу. Верхние ярусы кокошников сохранились внутри надстроенной П.Я.Панковым колокольни. Шатровый придел был без люкарн⁷²⁾. На гранях шатра, на фоне темно-желтой с зеленоватым оттенком черепицы были вставки цветных изразцов-розеток и ромбов. Аналогичные розетки можно видеть на шатрах храма Василия Блаженного. Первоначально храм не был побелен.

Впервые здание подверглось переделкам в ХУП столетии. Первоначально очень ясная композиция потеряла пространственную выразительность. Но центричность и ритм повышения объемов сохранились при сохранении первоначального модуля – простой сажени.



Ростов.
собор А
тыря. Г
модулы

Ростов.
ского с
раамие

Каждая переделка связана с определенным этапом развития архитектуры, Первоначальный период ценен не сам по себе, а по исторической роли в развитии архитектуры. Но от первоначального периода осталось мало данных для полной реставрации памятника, в то время, как от второго этапа строительства остались все компоненты, требующие в основном только ремонта. Поэтому за реставрационную дату был принят конец ХУП в.

Несмотря на малые размеры, храм производит впечатление монументального сооружения. Это достигнуто четкими и ясными пропорциями (рис. 32 33). Все части выражены в целых числах простых саженей. Высота центрального барабана собора равна высоте четверика. Соотношение высот барабанов большого к средним и средних к малым (на приделах) составляют неизменные соотношения как 3:2, что создает четкий ритм частей и целого.

Анализ модульного построения был использован для реконструкции недостающих галерей – гульбищ, крыльца со звонницей и крытых папертей.

Асимметричная многопридельная композиция Богоявленского собора не имеет аналогий в ХУI в. В ХУП в. этот прием появился в Ярославле и достиг апогея в храме Ильи Пророка. В Богоявленском соборе, пожалуй, впервые возникают придел с каменным шатром и придел "столи под колоколы", которые ведут начало от одноименных церквей.

В ХУI в. развивается центрическая система храмов. Зарождение ее видно в Успенском соборе 1530 г. в Старице, а кульминации она достигает в соборе Покрова на Рву в Москве (1552–1555 гг.). В Покровском и Богоявленском соборах много родственных черт. Кроме композиционной связи существует и стилистическая – изразчатые ромбы и розетки на гранях шатров. И, наконец, оба собора построены по поводу взятия Казани и годы их постройки близко смыкаются. Это позволяет отнести их к одной группе памятников, а их создателей к одному кругу мастеров.

Рис. 32

Ростов. Богоявленский собор Авраамиева монастыря. Разрез. Пример модульного построения

Рис. 33

Ростов. План Богоявленского собора (1553 г.) Авраамиева монастыря

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬ

ICOMOS

INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES
CONSEJO INTERNACIONAL DE LOS MONUMENTOS Y DE LOS SITIOS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES
МЕЖДУНАРОДНЫЙ СОВЕТ ПО ВОПРОСАМ ПАМЯТНИКОВ И ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ

INTERNATIONAL CHARTER FOR THE
CONSERVATION AND RESTORATION OF MONUMENTS AND SITES

CARTA INTERNACIONAL SOBRE LA
CONSERVACION Y LA RESTAURACION DE LOS MONUMENTOS Y DE LOS SITIOS

CHARTRE INTERNATIONALE SUR LA
CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES MONUMENTS ET DES SITES

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС АРХИТЕКТОРОВ И ТЕХНИЧЕСКИХ
СПЕЦИАЛИСТОВ ПО ИСТОРИЧЕСКИМ ПАМЯТНИКАМ

Рис. 34

Фото обложки материалов
ИКОМОС. 1966 г.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ХАРТИЯ
ПО КОНСЕРВАЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ
ИСТОРИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ
И ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ

Будучи носителями духовного наследия прошлого, памятники старины каждого народа являются в настоящее время живым свидетельством давних традиций. Человечество, постоянно отдающее себе отчет в общечеловеческой ценности культурного наследия, принимает на себя также ответственность перед будущими поколениями за его сохранность, считая своей обязанностью передать им культурные ценности во всем их богатстве и подлинности.

Именно поэтому возникает необходимость совместного определения в международном плане принципов консервации и реставрации памятников, при одновременном предоставлении каждой стране свободы в их осуществлении в соответствии с культурой и традициями каждого народа.

Основные принципы, впервые сформулированные в Положении, принятом в Афинах в 1931 г. нашли широкий международный отклик, результатом которого являются национальные документы, деятельность МСМ (ИКОМ) и ЮНЕСКО, а также создание этой последней организацией Международного научного центра консервации и реставрации культурных ценностей. В связи с возникновением целого ряда сложных и разнообразных проблем появилась необходимость пересмотреть принципы упомянутого Положения, углубить их и подчеркнуть их значение в новом документе.

В связи с вышеупомянутым Второй Международным Конгрессом архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам, состоявшийся в Венеции 25-31 мая 1964 г. принял нижеследующий текст:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ

§ 1. Понятие исторического памятника подразумевает отдельное архитектурное сооружение, а также целые комплексы, городские либо сельские, связанные с определенной культурой, знаменательным фактом или историческим событием. Это понятие охватывает не только выдающиеся памятники, но и более скромные, приобретающие со временем значительную культурную ценность.

§ 2. Консервация и реставрация памятников являются дисциплиной, где необходима помощь всех отраслей науки и техники, которые могут способствовать изучению и сохранению исторических памятников.

ЦЕЛЬ

§ 3. Консервация и реставрация памятников преследует цель охраны как памятников искусства, так и исторических достопримечательностей.

КОНСЕРВАЦИЯ

§ 4. Консервация памятников ставит своей главной задачей их сохранность.

§ 5. Консервация памятников должна производиться в первую очередь в том случае, если памятник служит полезным общественным целям; использование памятника в таких целях желательно, однако, лишь в том случае, если при этом не наносится ущерб его общему решению и оформлению. Только в этих пределах можно предпринимать и соглашаться на переустройства зданий в соответствии с новыми современными требованиями современной цивилизации.

§ 6. При консервации памятника следует принимать во внимание и его окружение. Если это окружение традиционно связано с памятником, следует охранять его и препятствовать всяческим новым застройкам, сносам и т.п., могущим изменить его общее решение и пропорции.

§ 7. Памятник неразрывно связан с историей, а также со своим местоположением. Перемещение его в целом либо отдельных частей не должно допускаться. Исключение составляют перемещения, вызванные необходимостями его сохранения либо особо важными национальными или международными требованиями.

§ 8. Скульптурные, живописные и прочие элементы декора, являющиеся неразрывной частью памятника, не должны быть от него отделяемы, за исключением случаев, когда это последнее является единственной возможностью их сохранения.

РЕСТАВРАЦИЯ

§ 9. Реставрация должна производиться в исключительных случаях — если она продиктована необходимостью предохранения памятника, а также стремлением подчеркнуть его эстетическую и историческую ценность, причем, реставрационные работы не должны нарушать старых субстанций и должны опираться на подлинные документы. Реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза; всяческие новые, крайне необходимые детали должны зависеть от архитектурной композиции и носить характер нашей эпохи.

§ 10. Если традиционная техника окажется несоответствующей, реставрацию памятника необходимо производить на основе современной техники реставрации, достоинства которой следует проверить и подтвердить научными данными и опытом.

§ 11. Наслоения разных эпох следует сохранять, поскольку единство

стиля не является конечной задачей реставрации. Если памятник носит черты разных эпох, удаление одного из наслоений может быть оправдано только в том случае, если удаляемые детали не являются ценными, если архитектурная композиция после реставрации представляет собой значительную ценность с исторической, археологической либо эстетической точки зрения и если состояние памятника достаточно удовлетворительно. Оценка элементов, предназначенных для устранения, и решения вопроса о их удалении не могут зависеть только от автора проекта.

§ 12. Восстановленные части должны быть гармонически согласованы с памятником, отличаясь, однако, от подлинных так, чтобы реставрация не фальсифицировала художественный и исторический облик памятника.

§ 13. Восстановление отдельных частей может допускаться только в том случае, если оно не меняет наиболее интересных элементов здания, целого ансамбля, композиционной гармонии и его связи с ближайшим окружением.

КОМПЛЕКСЫ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

§ 14. Комплексы памятников архитектуры должны быть окружены особой опекой с целью сохранения их в целом, при обеспечении улучшения условий использования комплекса, ведения благоустройства при приведении к полному порядку. Работы по консервации и реставрации таких комплексов должны производиться по вышеупомянутым принципам.

РАСКОПКИ

§ 15. Археологические раскопки должны производиться согласно научным нормам и принципам, принятым ЮНЕСКО в 1956 г. (Указания, определяющие международные нормы, которыми следует руководствоваться в области археологических раскопок "Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques").

Должны быть обеспечены меры, направленные к обеспечению постоянной охраны руин, причем как элементов архитектуры, так и найденных предметов. Необходимо также принимать соответствующие меры с целью облегчить понимание значения открытого памятника, не искажая при этом его истинного характера.

Следует исключить, однако, всяческие работы по восстановлению, за исключением анастилов, т.е. установки на соответствующих им местах существующих, но разбросанных фрагментов. Новые элементы должны допускаться только в случае крайней необходимости, т.е. в том случае, если этого требует предохранение памятника, либо восстановление непрерывности его форм.

ДОКУМЕНТАЦИЯ И ПУБЛИКАЦИЯ

§ 16. Работы по консервации и реставрации, а также археологические должны всегда сопровождаться подробной документацией в форме аналитических и критических отчетов, иллюстрированных рисунками и фотограfi-

ями. Эта документация должна охватывать все фазы производимых работ, таких как удаление, укрепление, помещение на соответствующем месте либо прибавление каких-либо частей, а также элементы технического и формального характера, открытые во время этих работ. Такая документация должна помещаться в архивах какого-либо общественного учреждения и предоставляться в распоряжение исследователей. Публикация подобных материалов очень желательна.

Члены Редакционной комиссии Международного Положения о консервации и реставрации памятников:

Пьеро Гаццола (Италия) Председатель

Раймонд Лемер (Бельгия) Докладчик

М.Бассегода Нонель (Испания)

Луис Бенавенте (Португалия)

Джордже Боскович (Югославия)

Хироши Дайфуку (ЮНЕСКО)

П.Л.Де Вриз (Нидерланды)

Харальд Лангберг (Дания)

Марио Маттеуччи (Италия)

Жан Мерле (Франция)

Карлос Флорес Марини (Мексика)

Роберто Панэ (Италия)

Якуб Павель (Чехословакия)

Поль Филиппо (Международный научный центр консервации и реставрации культурных ценностей)

Виктор Пимэнтэль (Перу)

Харольд Плендерпит (Международный научный центр консервации и реставрации культурных ценностей)

Деоклецио Редиг де Кампос (Ватикан)

Жан Сонье (Франция)

Еустахос Стикас (Греция)

Гертруд Трипп (Австрия)

Ян Захватович (Польша)

Мустафа Збисс (Тунис)

Франсуа Сорлен (Франция)

Метод научной реставрации был в Италии впервые сформулирован еще в конце прошлого века известным теоретиком реставрации Камилло Бойто. Резолюция Афинского конгресса реставраторов 1931 г. и подготовленная Джованнони "Хартия реставрации" по существу закрепили положения, уже получившие практически почти всеобщее признание. Основными принципами реставрации, согласно этим документам, являются: отказ от стилистических дополнений, ограничение работ в основном укреплением памятника, уважение к наслоениям всех эпох, минимальный объем и легкая отличимость всех новых включений. Довоенная реставрационная практика Италии в целом соответствовала этим положениям.

В развернувшейся в первые послевоенные годы полемике по поводу судьбы поврежденных древних городов отразились две противоположные тенденции: стремление к тотальному воссозданию всего утраченного и стремление воспользоваться удобным моментом для максимальной модернизации городской застройки. Большой интерес представляет выступление профессора Де Анджелиса д'Оссат на У конгрессе историков архитектуры в Перудже в 1948 г., в котором сделана попытка осмыслить сложившееся положение с теоретических позиций. Де Анджелис обращает внимание на многообразие случаев разрушения, которые не могут рассматриваться согласно единой схеме, но требуют конкретного анализа ситуации. Для памятников, серьезно поврежденных, он предусматривает два пути восстановления: приведение к состоянию, существовавшему до разрушения, или же, когда это возможно и желательно по эстетическим соображениям, восстановление лишь более ценных и древних элементов. Широко известный пример реставрации последнего рода - восстановление пострадавшей при бомбардировке церкви Санта Кьяра в Неаполе. Остатки внутреннего барочного убранства ее были удалены и выявлена структура здания, относящегося к готическому периоду. Реставрация церкви Санта Кьяра вызвала резкую критику со стороны не-

которых специалистов. Тем не менее опыт был продолжен при реставрации другой неаполитанской церкви — Сан Лоренцо Маджоре, где аналогичным образом была удалена барочная декорация, оставленная лишь на торцовой стене. Независимо от оценки обоснованности принятого в каждом отдельном случае реставрационного решения, само признание возможности коренного изменения архитектуры памятника при его восстановлении после повреждений, нанесенных войной, представляется существенно новым положением, по сравнению с рекомендациями "Хартии" и решениями Афинского конгресса.

Де Анджелис, как правило, исключает возможность восстановления памятников, полностью разрушенных во время войны. Однако и здесь он выделяет два особых случая. Один касается сооружений, сложенных из блоков естественного камня, которые при взрыве могут оказаться не разрушенными в полном смысле этого слова, а как бы рассыпанными. Их сборка, по существу, не имеет принципиального отличия от метода "анастилозиса", одобренного реставрационной теорией. Случаи такого рода воссоздания разрушенных войной памятников очень редки. К ним можно отнести чрезвычайно кропотливую и тщательную работу по восстановлению моста Понте Пьетра в Вероне (арх. Пьеро Гаддзола), относящегося в своей основе к античному периоду. Правда, и здесь речь идет не о чистом случае "анастилозиса", так как более поздняя верхняя часть моста, сложенная из кирпича, восстанавливалась уже из нового материала.

Другой особый случай возникает, когда существует очевидная общественная потребность в восстановлении утраченного памятника, как правило, имевшего первенствующее градостроительное значение, а иногда — значение своего рода символа города. Речь при этом идет не о стилистической докомпоновке, а о восстановлении еще недавно стоявшего здания, живого в памяти людей, запечатленного в фотографиях и точных обмерах. По этому случаю Де Анджелис вспоминает формулу "dov'era, com'era" (где было, как было), выдвинутую в свое время при восстановлении рухнувшей колокольни Сан Марко в Венеции. Такое воссоздание он считает возможным, если памятник не имел сложной декоративной обработки, которая принципиально не восстанавливаема.

Гораздо чаще в итальянской послевоенной практике встречаются примеры восстановления отдельных, хотя бы и больших, частей древних зданий, разрушенных во время военных действий (фасад лоджии Делла Мерканца в Болонье, одна из ветвей трансепта церкви Сан Чирьяко в Анконе, фасад церкви Сан Лоренцо Фуори ле муре в Риме). Для большинства таких реставраций характерен отказ от подчеркнутого выделения новых включений. Напротив, часто наблюдается стремление придать восстанавливаемым частям вид древних, создать ощущение целостности, единовременности сооружений. Подобная практика подверглась довольно суровой критике. Реставрированные таким образом памятники или части их были охарактеризованы некоторыми авторами как никому не нужные, холодные, бездушные

копии. Более того, восстановление разрушенных памятников изображается иногда как недопустимая фальсификация, аморальный акт, так как нельзя выдавать за существующее то, что однажды было утрачено. И все же по-казательно, что вопреки всем теоретизированиям почти все разрушенные па-мятники и их части были восстановлены в соответствии с принципом "dov'era, com'era".

Известная свобода по отношению к провозглашенным принципам рес-таврации, проявленная при восстановлении разрушенных войной памятников, не могла не отразиться на общих тенденциях послевоенной реставрационной практики. Стремление к возрождению художественной ценности, вырази-тельности, ценности реставрированного памятника, при "обычной" реставрации, подчас толкает архитектора на отступление от строгого следования букве принятых в 1931 г. программных документов. Как "Хартия реставрации", так и решения афинского конгресса содержали определенные оговорки относи-тельно необходимости индивидуального подхода к каждому случаю рестав-рации. В 50-е и 60-е годы наблюдаются случаи явно расширенной трактов-ки специфичности каждой реставрации и границ допустимых отступлений.

Эта тенденция почти не коснулась известных памятников, находящихся в больших городах. Наибольший простор деятельности представился рестав-раторам при работе над мало известными провинциальными постройками, час-то сильно искаженными в позднейшее время. Так, например, у раннерома-нской церкви Сан Касьяно а Каваллино около Урбино возведена заново боко-вая апсида, план который вскрыт раскопками. У церкви Санто Стефано в Ангьяри (провинция Ареццо) восстановлена по найденным остаткам древ-нейшая часть — триконховый храм V в., построена заново одна из стен с конхой и сделаны большие дополнения кладки у других стен. Оба примера сравнительно далеко отходят от норм реставрации, определенных "Хартией".

Реставрационные работы в больших городах также отражают тенден-цию к восстановлению художественной цельности памятника. Однако здесь они носят преимущественно характер раскрытия подлинника с ограниченны-ми дополнениями новой кладки. Немало работ такого рода проведено во Флоренции и в ее провинции. Раскрыты входная лестница Чертозы в Галуц-цо, аркада позднероманского двора церкви Сант'Агата в Арфоли, одна из галерей церкви Санти Якопо э Филиппо в Чертальдо. В последнем случае дополнен ряд колонн второго яруса галереи, с капителями нарочито упро-щенной формы. В самой Флоренции раскрыты галерея двора Деи Сальвест-рини церкви Сан Марко и колоннада одного из крыльев двора церкви Сан-та Мариа Мадалена деи Пацци, принадлежащая Джулиано да Сангалло.

При всем том основным, абсолютно преобладающим видом реставраци-онных работ остается укрепление, с минимальными добавлениями кладки, проводящееся с большой тщательностью и скрупулезностью. Очень большое распространение имеет крепление каменных конструкций путем введения каркаса из арматурной стали в просверленные в стенах отверстия, с по-

следующей инъекцией цементного раствора (колокольня церкви Санта Мариа ин Космеди в Риме, герцогский дворец в Урбино), Безусловно строго применяются принципы "Хартии" при реставрации памятников античной древности.

Другим важным новым фактором явилось изменение отношения к вопросам приспособления зданий памятников. Если в принятых ранее программных документах провозглашалась необходимость использовать памятники по их первоначальному назначению, то сейчас нереальность такого требования стала достаточно очевидной. Большие социальные и демографические сдвиги придают исключительную остроту вопросам возвращения к жизни не только отдельных сооружений, но и целых больших комплексов. Всеобщую известность приобрела полемика о судьбах Венеции, вышедшая за национальные рамки. Признано, что за исключением относительно небольшого числа памятников, имеющих общепризнанное значение, сохранность подавляющего большинства древних сооружений находится в прямой зависимости от возможностей включения их в современную жизнь. Отсюда — особое внимание проблеме приспособления, которая понимается отнюдь не в одном лишь утилитарном аспекте, но с учетом всего комплекса вопросов.

Одним из положительных примеров приспособления является оборудование палаццо Лаббиа в Венеции для размещения в нем телевизионного ателье. Барочный дворец со стенописями Тьеполо находился в состоянии полного запустения. Кладка стен из-за подсоса грунтовых вод была сильно засолена, и сохранность живописи подвергалась серьезной опасности. Привлечение средств телевизионной компании позволило выполнить огромный объем работ. Кирпичная кладка нижних двух этажей была полностью заменена, сохранились лишь архитектурные детали из естественного камня — оконные и дверные обрамления, карнизы. Поскольку стены дворца всегда были оштукатурены, в них применен кирпич современного типа. Деревянные перекрытия заменены железобетонными и металлическими, плафоны подвешены к новой конструкции. Во избежание повреждения живописи, покрывающей все потолки второго этажа, в нижней и верхней частях здания устроены две автономные системы кондиционирования. Все росписи реставрированы.

В Сиене проведены большие работы по реставрации одного из лучших средневековых дворцов — палаццо Толомеи. В нем размещается банковская контора. При переоборудовании дворца раскрыто застроенное в поздний период помещение нижнего этажа со сводами, опирающимися на кирпичные столбы. Раскрытие интерьера достигнуто путем перепланировки с перенесением лестницы из центральной части холла в глубину здания. Архитектор пошел при этом на пробивку отверстия для лестницы и шахты лифта в сохранившемся первоначальном своде и на воссоздание свода заново в средней части холла. Архитектурно-художественная задача (раскрытие пространства) сознательно поставлена здесь выше, чем забота о физическом сохранении всей дошедшей до нашего времени древней кладки,



Взгляд на скрупулезное сохранение каждого куса "рядовой" кладки памятника как на ненужную фетишизацию проявляется и в некоторых других случаях. Например, , стены церкви Мадонна дель Орто в Венеции при устройстве гидроизоляции были участками переложены на высоту более двух метров, так как на их поверхности имелись трудно удалимые высолы.

Наибольший интерес представляют те случаи приспособления памятников, когда архитектор пошел на сочетание древних элементов и новых архитектурных форм, стремясь добиться при этом создания художественного целого. Особо следует остановиться на реставрации остатков перистильного дворика перед церковью Сан Бенедетто в Салерно, приспособленных для создания археологического музея (рис. 35). В здании, представлявшем собой конгломерат разновременных кладок, наиболее интересны были остатки стен лонгобардского периода, часть замурованной в позднюю стенку колоннады перистильного дворика и лоджия верхнего этажа, возникшая несколько позднее (рис. 36). Древние части сохранились настолько фрагментарно, что

Рис. 35

Салерно. Внешний вид аббатства Сан Бенедетто после реставрации

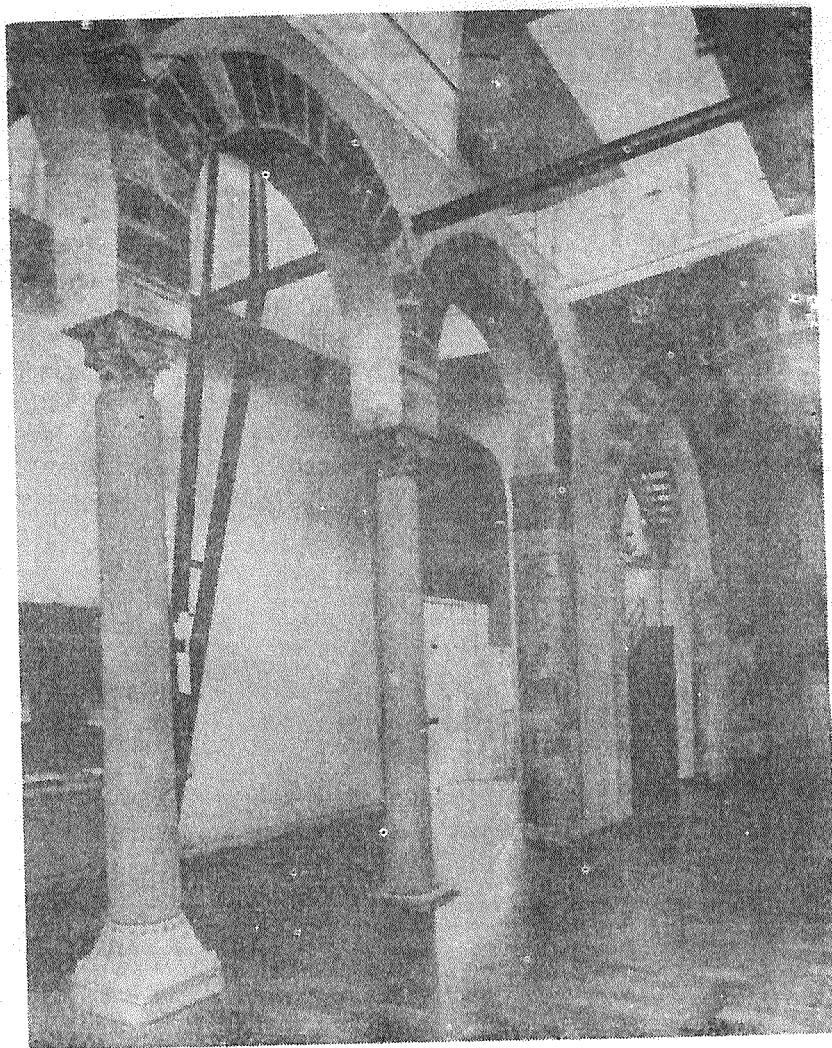


Рис. 36

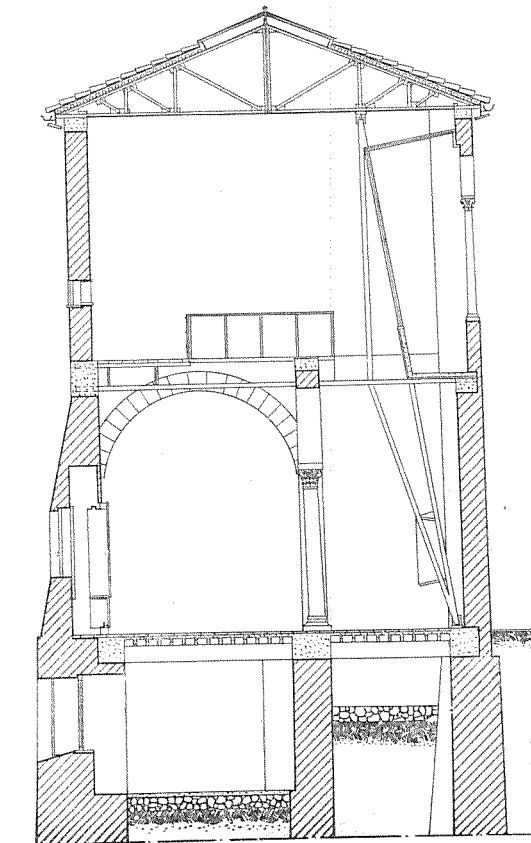
Салерно. Интерьер аббатства Сан Бенедетто после реставрации

Рис. 37

Салерно. Проект реставрации аббатства Сан Бенедетто. Разрез. Арх. Эцио де Феличе

удалить искажающие памятник поздние кладки было невозможно без нарушения статической устойчивости здания.

Архитектор Де Феличе, проводивший реставрационные работы, предложил ввести в памятник новую конструктивную сетку, оставив ее открытой для взгляда. Основу ее составляют наклонно поставленные треугольные стальные фермы, несущие перекрытия обоих этажей (рис. 37). Легкая новая конструкция выполняет организующую композиционную роль, зрительно объединяя разновременные и мало связанные между собой части памятника. Острое чувство современной архитектуры позволило Де Феличе создать действительно



цельное произведение, выразительность которого основана на художественном контрасте между пластикой включенных в здание архитектурных фрагментов средневекового периода и четким геометризмом новой конструкции. Работа была признана настолько удачной, что в 1966 г. ей была присуждена национальная премия.

Краткий обзор состояния реставрации памятников в послевоенной Италии с точки зрения общеметодических вопросов позволяет сделать некоторые сопоставления с состоянием дела в нашей стране. Разрушения, причиненные памятникам войной, вызвали в обеих странах до известной степени сходную ситуацию, хотя масштабы ущерба, как и масштабы проводившихся военных операций, конечно, несопоставимы. Вследствие общности ситуации возникли общие тенденции восстановления разрушенного, не зависящие от предписанных прежней теорией ригористических рамок. Одним из важнейших последствий явилось подчеркнутое внимание к восстановлению художественной цельности памятника, побуждающее реставратора не ограничиваться сохранением подлинника.

Восстановление разрушенных памятников древнерусского зодчества не в том виде, который они имели в последнее время, а в первоначальных формах, у нас получило гораздо более широкое развитие (церковь Пятницы и Борисоглебский собор в Чернигове, Новгородский кремль, церковь Петра и Павла в Смоленске, многие храмы Новгорода и Пскова).

Еще более разительный отход от метода консервации можно обнаружить в реставрационной практике, не связанной с ликвидацией военных разрушений. В Италии целостная реставрация в этих случаях применяется скорее в виде исключения и почти всегда базируется лишь на исчерпывающе полных данных, полученных при исследовании. Отступления от педагогического следования требованиям "Хартии" никогда не носят характера полного разрыва с провозглашенными принципами. Общие нормы научной реставрации, как правило, остаются в силе. В итальянской практике мы не найдем ничего сколько-нибудь сходного по своим масштабам со строительством заново кремлевских стен и башен, возведением над башнями "по аналогиям" шатров, равных по высоте сохранившейся каменной части, докомпоновкой утраченных завершений церквей, колоколен, крылец и многого другого, что стало обычным для некоторой части наших реставраций. Значительно свободнее проявляется у нас и отношение к позднейшим наслоениям, которые нередко удаляются с неоправданной поспешностью.

В итальянской реставрационной практике хотелось бы отметить настоячивые и порой успешные поиски сочетания старого и нового в архитектуре памятника, подход к решению вопросов приспособления и реставрации как к единой не только лишь технической, но и художественной задаче. Реставрация перистильного дворика церкви Сан Бенедетто в Салерно — один из лучших примеров такой комплексной реставрации.

И, наконец следует отметить еще одно обстоятельство. Вопросы реставрационной методики в послевоенной Италии постоянно были объектом

самой живой дискуссии, вылившейся на страницы газет, специальных журналов, отдельных изданий. Обстановка открытого обсуждения, постоянный обмен мнениями в значительной степени способствовали выработке оптимальных решений и удерживали реставраторов от грубых методологических ошибок.

1. Главное управление охраны памятников архитектуры Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР, Инструкция о порядке учета, регистрации, содержания и реставрации памятников архитектуры. Государственное архитектурное издательство. М., 1949, с.12.
2. Беккер А., Шенков А. Вопросы преемственности при реконструкции исторического центра Москвы. В кн.: "В помощь проектировщику-градостроителю". Киев, 1971, вып. 6.
3. Тимчасова інструкція по організації охоронних зон та зон регулювання забудови для пам'яток культури УРСР. Київ, 1969.
4. Географические проблемы организации отдыха и туризма (тезисы докладов к рабочему совещанию), М., 1969.
5. Рекомендации по составлению проектов планировки городов УССР с историко-архитектурными заповедниками и комплексами памятников архитектуры. Киев, 1971.
6. Характеристика используемых в практике реставрационных методов дана здесь в соответствии с ранее предложенной классификацией: Михайловский Е.В. Реставрация памятников архитектуры (развитие теоретических концепций). М., 1971.
7. Грабарь И. Реставрация. Энциклопедический словарь Гранат. 2-е издание, т. 36, ч. 1, М., 1932, с.559-561.
8. См. п. 1.
9. Академия строительства и архитектуры СССР. Институт теории и истории архитектуры и строительной техники и Центральные научно-реставрационные мастерские. "Методика реставрации памятников архитектуры". Пособие для архитекторов-реставраторов. М., 1961.

10. Pane, R. Architettura e arti figurative. Venezia, 1948.
11. Bonelli, Renato. Architettura e restauro. Venezia, 1959.
12. Например: Frodl. W. Pojecia i kryteria wartosciowania zabytkow ich oddzialywanie na praktyke konserwatorska. Warszawa, 1966.
13. Министерство культуры СССР. Научно-методический совет по охране памятников культуры. Совещание реставраторов и научных работников. 1964. "Вопросы консервации каменной кладки". М., 1965.
14. "Инструкция...", с.28, § 86 (восстановление и воссоздание) и т.п.
15. Министерство культуры СССР. Научно-методический совет по охране памятников культуры. Пленум 1966. Доклады. М., 1967. См. также: П.Н. Максимов, А.Г. Чиняков, В.В. Орельский. Сообщение постоянной комиссии по охране и реставрации памятников архитектуры. М., 1967.
16. Михайловский Е.В. Общественное значение памятников архитектуры. "Теория и практика реставрационных работ", № 3, М., 1972.
17. "Инструкция...", с.28, § 83.
18. "Методика реставрации...", с. 23.
19. Голицын И. "Петровское", М., 1912.
20. Михайловский Е.В. "Реставрация памятников архитектуры (развитие теоретических концепций)". М., 1971.
21. Кожин И.А. К генезису русской ложной готики. "Академия архитектуры", 1934, № 2.
22. Примером восстановления древнего рельефа ансамбля (когда позднейшие напластования грунта не представляют историко-художественной ценности) являются реставрационные работы, выполненные по проектам ЦНИ мастерских Академии архитектуры СССР в Саввино-Сторожевском монастыре в 1951-1955 гг. (автор арх. В.Федоров).
23. Максимов П.Н. Основные положения научной методики реставрации памятников архитектуры в сб. "Практика реставрационных работ". М., 1958.
24. "Древности" МАО. М., 1909, т.ХУП, с. 318.
25. ЦГАДА, ф.1184, оп. 3, № 132, с.20.
26. На известной панораме Китай-города работы Кваренги (около 1800 г.) и гравюре Бронина с видом южной стороны Театральной площади (1839 г.) печатный двор показан лишь частично - не как целостный ансамбль.
27. Ковалев А. Историческое описание Заиконоспасского монастыря. М., 1887.

28. ЦГИАЛ, ф. 835, оп. 1, конец XIX в., № 432. Законодательные торговые ряды в Москве (фасады, разрезы, планы). М.Т.Преображенский. Путеводитель по Москве под редакцией И.Машкова. М., 1913, с. 167.
29. ЦГАДА, ф. 1183, оп. 1, № 46, с. 1-33.
30. Тверской Л.М. "Методические указания по реконструкции городов с исторически ценной застройкой. 1970. Рукопись. Архив ЦНИИТИА. Москва.
31. "Троице-Сергиева лавра", под. ред. Н.Н.Воронина и В.В.Косточкина, М., 1968.
32. Демина Н. "Троица" Андрея Рублева". М., 1963.
33. К сожалению, последующие поновления без такого наблюдения несколько снизили качество первой реставрационной покраски.
34. Совершенно очевидно, что ХУП в. - время наивысшего развития композиции Соборной площади, и ее облик в это время - главный критерий для реставрации всех сооружений ансамбля.
35. Прежде всего подтверждается наименование собора Троицким посвящением центрального восточного алтаря Троице. По христианской традиции именно по главному восточному алтарю должен наименоваться весь храм. Летописи также подтверждают это название: ПСРЛ, т. XX, Львовская летопись, с. 559: "прежде сего за два году заложена бысть едина Троица"; ПСРЛ, т. XIII, Никоновская летопись, с. 251: "прежде сего за два годы заложена бысть едина Троица и государь велел прибавити к той же церкви Покров пречистой и приделы". "Русский летописец...", 1-я четверть ХУП в. Отд. рук. Госбиблиотеки им. В.И. Ленина: "Того же году повелением царя и государя и великого князя Ивана зачата делати церковь обетная, еже обещался в взятие Казанского Троицу и Покров и есмь приделов еже именуется на рву". В дошедших до нас аксонометрических планах ХУI-ХУП вв. в экспликациях собор именуется троицким. В двух случаях к этому названию добавлено название "Иерусалим". И.Е. Забелин в неопубликованном II томе "Истории города Москвы" (ГНИМ, ОПИ, фонд И.Е. Забелина, № 440) везде называет собор Троицким.
36. Андрей Кесарийский. "Апокалипсис", Троице-Сергиев Посад, 1909.
37. Капитохин А.А., Яковлев И.В. Покровский собор, М., 1970.
38. Там же.
39. Реставраторы Ильенко И.В., Михайловский Е.В., Г.В. Алферова и др.
40. Сенатов Г.Ф. Реставрация колокольни Троице-Сергиевой лавры в Загорске. В кн.: "Практика реставрационных работ". Сб. 2, М., 1958, с. 103-126.

41. Реставрация купола выполнялась в 1966-1968 гг. художниками Всесоюзного научно-реставрационного производственного комбината Министерства культуры СССР (бригадир В.В.Романова); Всесоюзной Центральной научно-исследовательской лабораторией Министерства культуры СССР разработана методика укрепления элементов папье-маше (Ю.А.Рузавин), грунта, красочного слоя и изготовления красок (А.В.Иванова, В.В.Филатов); научное руководство осуществлял НИИ теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры (И.Ф.Бородина), контроль за работой проводила Комиссия методического совета Министерства культуры СССР.
42. Рузавин Ю.А. Консервация папье-маше из архитектурных памятников Средней Азии. Сообщения ВЦНИЛКР, 21, М., 1968.
43. Иванова А.В., Лелекова О.В., Филатов В.В. Подбор материалов и разработка методов укрепления росписи стен мавзолея Гури-Эмир. Сообщения ВЦНИЛКР, 21, М., 1968.
44. Спектральный анализ красок выполняла сотрудница ВЦНИЛКР Т.И.Берлин.
45. "Oeuvres du Sr. D.Marot, Architecte de Guillaume III, Roy de la Grande Bretagne ... A Amsterdam M, DCC. XII".
46. Государственный Эрмитаж, отдел архитектурной графики, инв. № 8437.
47. Русская архитектура первой половины ХУШ в., сборник под ред. академика И.Э.Грабаря, М., 1954, с. 159; Архипов И.Н. Справка к проекту реставрации Нижнего Сада, рукопись, ГИОП^х, с. 9.
48. ЦГИА СССР^х, ф. 467, оп. 4, д. 810, л. 2; там же, ф. 467, оп. 73/187, д. 20, л. 252.
49. ЦГИА СССР, ф. 470, оп. 76-183, д. 16, л. 63.
50. Из коллекции Вильгельма фон Берхгольца, Стокгольмский музей.
51. Архив ДДП^х Петродворца, инв. № 461816.
52. Государственный Эрмитаж, отдел архитектурной графики, инв. № 8465.
53. Marot D.- op. cit.
"Traité d'Architecture avec des remarques et des observations tres utiles ..., par Seb. Le Clerk, Chevalier Romain, D. et G.O. du C. du Roy, A Paris ... DCC XIV".

х) ГИОП - Государственная инспекция охраны памятников Ленинграда.
ЦГИА СССР - Центральный Государственный исторический архив СССР.
ДДП - Дирекция Дворцов-музеев и парков.

Сборник образцовых чертежей Ле Потра и др. 1700-1714 гг.

54. Евангулова О. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины ХУШ в., М., 1969, с. 87.
55. Государственный Эрмитаж, отдел архитектурной графики, инв. № 8465 и 4732.
56. "По всей той каменной стене в падинах или нишелях убрать пристойными столярными решетками для развязывания в них дерев..." (ЦГИА СССР, ф. 470, оп. 76/188, д. 182, л. 24).
57. "Куншты Садов", альбом, Петербург, 1718.
58. "De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Decoration des edifices en general. Par Jaques François Blondel. A Paris M. DCC XXXVIII".
59. ЦГИА СССР, ф. 485, оп. 3, ед.хр. № 24Е.
60. Marot D. - op. cit.
61. Labirinte de Versailles, a Paris M. DC. XXXVII.
62. La fidelle ouverture de L'art De Serrurier ... par Mathurin lousse de la Fleche, A la Fleche, 1627.
63. "The Gentleman and Cabinet - Maker's Director ... By Thomas Chippendale, the Third Edition, London, M.DCC.L II" = Henry Havard, "Dictionnaire de L'Ameublement et de la Decoration", A Paris, 1890.
64. Эдинг Б. Ростов Великий. Углич. М., 1913, с. 64.
65. Титов А. Ростовский Богоявленский монастырь. Сергиев посад, 1894, с. 14 и ЛПБ. Отдел рукописей, собрание Титова № 4580, л. 187.
66. ЛПБ. Отдел рукописей. Собрание Титова № 4450, с. 26-27.
67. Титов А. Указ.соч., с.35.
68. Титов А. Указ.соч., с.36. Там же в сноске: "... по рапорту настоятеля монастыря от января 1779 г. В книге "Указов 1776-1781 гг."
69. Арх. № 157: "Фасад соборной церкви Ростовского Богоявленского монастыря"; арх.№ 150: "План и фасад ... Авраамиева монастыря соборной церкви ... в настоящем ее виде с южной стороны"; арх. № 245: Проект колокольни. 1850 г.
70. Отчет о натурных исследованиях Богоявленского собора 1960-1965 гг. хранится в ЯСНРПМ и Ленинградский филиал Гипротеатра.
71. Власюк А. Первоначальная форма купола церкви Покрова на Нерли. Ар-

хитектурное наследство, вып. 2, 2, М., 1952, с. 67-68; там же, А.Чиняков. Архитектурный памятник времени Юрия Долгорукова (Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском), с. 58-59; Балдин В. Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры. Архитектурное наследство, вып. 6, 1956, с. 41, 43.

72. Придел реставрирован в 1960-х годах по проекту В.С.Баниге Ярославскими СНРПМ
73. Изложение общих теоретических концепций реставрации см. в работах: Carlo Perogalli. Monumenti e metodi di valorizzazione. Milano, 1954 - Id. La progettazione del restauro monumentale. Milano, 1955 - Renato Bonelli. Architettura e restauro. Venezia, 1959 - Aldo Giuliani. Monumenti, centri storici, ambienti. Sviluppo del concetto di restauro. Acquisizione del concetto di ambiente. Teoria ed attuazione in Italia. Milano, 1966 (Обширная библиография).
74. Guglielmo de Angelis d'Ossat. Danni di guerra e restauro dei monumenti. - "Atti del V Congresso Nazionale di storia dell'architettura (Perugia, 1948)", Roma, 1952.
75. Guido Morozzi. In tema di conservazione dei monumenti Estratto da: "Difesa di Firenze e dei beni artistico-culturali di Giuseppe Vedovato". Firenze, 1968.
76. Ezio Bruno De Felice. Un Moderno restauro e il museo provinciale di Salerno. Salerno, 1964 - Id. Il museo provinciale di Salerno nell'abbazia di San Benedetto. "Architettura" N 129, I Luglio, 1966 - Id. S. Francesco di Benevento e il restauro monumentale. Estratto dal volume "Benevento cerniera di sviluppo interregionale". Napoli. s/d.

1. Москва. План Нескучного сада в середине XIX в.
2. Рига. Гравюра 1518 г.
3. Рига. Исторически сложившийся центр города.
4. Ансамбль подмосковной усадьбы "Петрово-Дальнее" в ХУП-XIX вв. Реконструкция.
5. Москва. Схема Кремля конца XI в.
6. Москва. Схема Кремля, 1156 г.
7. Московский Кремль. Успенский собор. План шурфов № 7, 8, 9, 12. Обмер 1966, 1967, 1969 гг.
8. Московский Кремль. Проект защиты помещений 1-го этажа звонницы Ивана Великого от повышенной влажности.
9. Варианты целесообразного использования электроосмоса в памятниках архитектуры.
10. Москва. Б.Зайконоспасский монастырь. Вариант реконструкции комплекса зданий. Рисунок А.Гусева.
11. Москва. План-схема территории Зайконоспасского монастыря. Рисунок автора.
12. Москва. Проект реконструкции б. Учительского корпуса Славяно-греко-латинской Академии (мастерская № 7 Моспроекта-3, 1967 г.)
13. Москва. Церковь Николы на Берсеневке. ХУП в. Вид памятника после побелки.
14. Москва. Крутицкий митрополичий дворец ХУ-ХУП вв. Реставрация П.Д.Барановского.
15. Москва. Храм Воскресения в Кадашах. Реконструкция.
16. Москва. Деталь белокаменного декора храма Воскресения в Кадашах.
17. Москва. Схема реставрации колонки наличника храма Воскресения в Кадашах.
18. Самарканд. Мавзолей Гури-Эмир. Фрагмент декора купола ниже центральной розетты после реставрации.
19. Самарканд. Мавзолей Гури-Эмир. Подлинный медальон из папье-маше после консервации и подготовки для позолоты и росписи.
20. Самарканд. Мавзолей Гури-Эмир. Подлинный медальон из папье-маше после реставрации.

21. Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. План 1-го этажа.
22. Туркестан. Мавзолей Ахмада-Ясави. Утраты облицовки на западном фасаде. 1952 г. Фото Е.Н.Юдицкого.
23. Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. Состояние алебастрового покрытия 1939 г. на ребрах гурхана. 1952 г. Фото Е. Н.Юдицкого.
24. Туркестан. Мавзолей Ахмада Ясави. Участок западного фасада Халим-Ханы после реставрации. 1957 г. Фото Л.Ю.Маньковской.
25. Петродворец. Общий вид ансамбля "Марли". Гравюра.
26. Д.Моро. Проект садовых ваз из альбома.
27. Петродворец. Беседка на Марлинском валу. Проект воссоздания.
28. Вильнюс, ул.Горького, д.84. Бывшее хозяйственное здание ХУ в., в начале ХУП в. перестроенное в жилой дом. Проект реставрации главного фасада. Автор проекта Э.Пурлис.
29. Вильнюс, ул.Горького, д.84. Стилистическая картограмма подвального этажа.
30. Вильнюс, ул.Горького, д.84. Стилистическая картограмма 1-го этажа.
31. Ростов. Вид Богоявленского собора Авраамиева монастыря. 1553 г. (ХУ1 - ХУП вв.). Реконструкция А.Милорадовича.
32. Ростов. Богоявленский собор Авраамиева монастыря. Разрез. Пример модульного построения.
33. Ростов. План Богоявленского собора (1553 г.) Авраамиева монастыря.
34. Фото обложки материалов ИКОМОС. 1966 г.
35. Салерно. Внешний вид аббатства Сан Бенедетто после реставрации.
36. Салерно. Интерьер аббатства Сан Бенедетто после реставрации.
37. Салерно. Проект реставрации аббатства Сан Бенедетто. Разрез. Арх.Эцио де Феличе.

МЕТОДИКА И ПРАКТИКА
СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ

Авторы: Алферова Г.В., Балдин В.И., Бородин И.Ф.,
Гуляницкий Н.Ф., Заварова Е.Э., Зандберг Р.Я.,
Ильин М.А., Клименко А.А., Кудрявцев М.П.,
Либсон В.Я., Максимок Т.М., Маньковская Л.Ю.,
Микишатев М.Н., Милорадович А.Н., Михайлов-
ский Е.В., Подьяпольский С.С., Пурлис Э.В.,
Федоров В.И., Шенков А.С., Щукина Е.П., Яра-
лов Ю.С.

Изд. № XX-4936

Редактор: Глезарова И.Л., Воронина Т.В.

В составлении участвовали: Годлевская А.Т., Негодяева О.П.

Иллюстрации подобраны и выполнены под руководством
Н.В.Фирсовой

Макет книги: Годлевская А.Т.

Подписано к печати 20/1У-74 г. Формат 70х90/8 Т-08026

Печ. л - 9,0 Уч. изд. л. - 10,44 Тираж - 1000 экз.

Цена - 1 руб. 04 коп.