

ИСТОКИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НЕКОММЕРЧЕСКОЙ РЕСТАВРАЦИИ И АКЦЕПЦИЯ ЕЕ ПРИНЦИПОВ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Основные принципы научной отечественной реставрации – минимизация реставрационного вмешательства, выявление авторского замысла и сохранение оригинальных материалов – уходят корнями в начало XX в. Эти принципы, впервые провозглашенные на Всероссийском съезде художников, прошедшем в конце 1911 – начале 1912 г. в Петербурге, развивались на всем протяжении XX в. и полностью акцептированы современной практикой реставрации станковой масляной живописи.

Ключевые слова: реставрация; станковая масляная живопись; методология.

Начало XX в. в России было насыщено самыми разнообразными художественными событиями, среди которых важное место занимала проблема сохранения исторического и художественного наследия. Реставрационная практика предшествующего времени, ориентированная, главным образом, на придание памятникам архитектуры и предметам искусства наиболее экспозиционного вида, создала ситуацию, когда памятники во имя реализации этой цели подвергались тотальным искажениям самого разного толка. Это вызывало обоснованное возмущение в среде русской интеллигенции и художников. Н. Рерих с сарказмом отзывался о реставрационной практике того времени, называя ее «приготовлением мумии-чучела» [1. С. 156].

В борьбе против эпидемии непрофессионализма и поновительства, захватившей реставрацию станковой масляной живописи, достойное место занял Всероссийский съезд художников, прошедший в декабре 1911 – январе 1912 г. в Петербурге. В начале XX в. в России в этой области реставрации господствовала радикальная точка зрения, уходящая корнями в предшествующие столетия. Краеугольным камнем ее было придание произведению безупречного экспозиционного вида любой ценой. В реестре способов достижения этой цели значились переводы на новое основание, тотальная расчистка с удалением разновременных записей, часто представляющих самостоятельную художественную ценность, тотальное живописное поновление, включающее не только обширные тонировки, но и значительные записи, произвольно изменяющие сюжет или композицию. Технологическая часть реставрации была покрыта флером алхимической таинственности. Реставрация все еще находилась в эпохе тайных средств и абсурдных суеверий. Яркий пример тому доклад, сделанный на съезде А.А. Мутти [2. С. 26–31]. Следствием такой практики явилось огромное количество загубленных в процессе реставрации картин, примеры из которой приводятся в докладах и выступлениях участников съезда: А.Я. Боровского, Д.Ф. Богословского, Г.А. Магула, П.С. Афанасьева, И.Е. Вершинина. Так, А.Я. Боровский сообщает о следующих прискорбных фактах: «Из рассмотренных мною в Эрмитаже 208 картин 95 находятся в самом жалком состоянии – с вспузыренной, осыпающейся и поломанной краской и грунтовкой; 83 картины переписаны, и переписаны варварски, иначе говоря из 208 картин 178 или разрушены или разрушаются. Переписаны и записаны: Рафаэль Санти, Тициан, Джорджоне, Крахан, Рибера и многие, многие другие; гибнут или уже погибли: Леонардо да Винчи, Мурильо, Корреджо, Караччи, Рейсдаль,

Ф. Гальс, Сассофerratо, Верне, Пуссен, Иорданс и мн. другие, как разрушаются также в Русском музее Императора Александра III произведения прежних художников и современных, например Репина, Левитана, Сурикова и др.» [3. С. 176].

Согласно свидетельству участников съезда реставрация того времени была, прежде всего, доходной статьей [3. С. 176]. При выполнении реставрационных работ реставратор исходил из требований заказчика. Это требования были основаны на вполне понятном желании владельца картины, да и не только владельца, этому желанию были часто подвластны и хранители живописи в музеях – «вернуть произведения искусства их первоначальный вид» [3. С. 178]. Все участники съезда понимали, что сложившаяся реставрационная практика порочна, и необходимо радикально изменить существующее положение.

Участник съезда и автор наиболее концептуального и передового по взглядам на реставрацию доклада А.Я. Боровский внес чрезвычайно интересные и актуальные предложения, касающиеся методологии и терминологии реставрации. Реставрацию он понимал как минимальное физическое воздействие искусственными средствами на произведение искусства [1. С. 175]. На основании этого Боровский высказал мнение о необходимости минимизации реставрационных вмешательств, которое продолжает оставаться актуальным для современной реставрации: «Область применения реставрационных приемов должна быть сужена, а некоторые из них совсем заброшены» [1. С. 175]. Но даже избранные, проверенные и наиболее щадящие методы и способы реставрации требуют, согласно его взглядам, гласности и неусыпного контроля. Для наилучшего проведения в жизнь озвученных методологических требований Боровский предложил, чтобы каждый реставрационный процесс документировался бы от начала до конца в виде подробного и поэтапно иллюстрированного описания всего того, что было сделано в процессе реставрации: «Каждое произведение искусств в музеях, дворцах и храмах должно быть рассмотрено до реставрации и должна быть снята фотография, 2-й фотографический снимок должен быть сделан во время реставрации и третий – после окончания ее. Результаты этих осмотров должны быть внесены в специальную книгу реставрации (курсив мой. – А.Н.) вместе с тремя указанными фотографиями, с описанием всего процесса исполненной работы, свойств материала данного произведения и указаниями для будущих реставраторов» [1. С. 175]. В предложении Боровского совершенно очевидно прослеживается исток одной из непре-

ложных истин современной методологии – научное документирование, прочно вошедшее в практику современной реставрации. Такая постановка реставрационного дела, по его мнению, позволяет избежать фатальных реставрационных ошибок, которыми была так богата реставрационная практика конца XIX – начала XX в. [1. С. 176].

Одним из главных принципов практической некоммерческой реставрации нашего времени является принцип аутентичности материалов произведения, прошедшего реставрацию, оригинальным материалам. Реставраторы второй половины XX в. всегда старались в своей практике придерживаться его, делая исключение только в особых случаях, когда состояние произведения не предоставляло другой возможности. Этот принцип также зародился на Всероссийском съезде художников в Петербурге в 1911–1912 гг. и был озвучен Боровским. Он, несомненно, был передовым для практики реставрации того времени. Цель некоммерческой реставрации состоит и поныне не в том, «... чтобы “вернуть” произведениям искусства их первоначальный вид, а в том, чтобы они действительно были произведениями данного художника» [1. С. 178].

Анализ всех материалов съезда, тем не менее, показывает, что новый взгляд на реставрацию как на деятельность, направленную на максимальное сохранение авторского замысла и авторских материалов, еще был слабо осмыслен в установочных понятиях, о чем свидетельствует терминологическая путаница и расплывчатость, отраженная местами в материалах съезда. Так, например, понятие «художественная реставрация» было столь неопределенно, что использовалось как в положительном смысле для обозначения профессионально-этической реставрации, так и для обозначения поновительской реставрационной практики. Более того, дискредитировалось понятие научной реставрации, которая представлялось как нехудожественная [4. С. 121]. Естественно, что при такой неоднозначности базовых понятий была необходима работа по их ревизии и уточнению. Прежде всего, требовало уточнения само понятие «реставрация». Действия, которые обозначал этот термин, были столь неоднозначны, что «не раз уже возникала мысль о воспрещении каких бы то ни было реставраций вообще» [5. С. 121]. К сожалению, съезду так и не удалось выработать комплекс терминов, которые однозначно определяли усилия специалистов, направленные на сохранение памятников прошлого. Тем не менее съезд все же дал определение научной реставрации как части более общего понятия сохранения художественного наследия. В целом на съезде впервые была сделана попытка всесторонне осмыслить положение русской реставрации и выработать рекомендации по ее развитию в направлении наиболее щадящего вмешательства в памятник, что и поныне является базовым постулатом музейной реставрации.

В период после съезда в реставрационной практике все более усиливаются тенденции, направленные против необоснованной реставрации. В печати появляются статьи, в которых авторы делают попытки обобщить опыт практической реставрации, развить разработанные съездом теоретические положения, уточняя и дополняя их. Свидетельство тому – публикации, появив-

шиеся в широкой печати. П.П. Покрышкин в статье «Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства» рекомендует избегать «...реставрирования и ограничиваться лишь простым осторожным ремонтом» [5. С. 3], предохраняющим памятник от разрушения, сохраняя все прочное и заменяя ветхое, не изменяя первоначального вида. Собственно, реставрация, по мнению П.П. Покрышкина, заключается лишь в расчистке памятника от позднейших наслоений, производить которую следует в редких случаях, когда «все данные налицо, или же когда ею ничего интересного не уничтожается» [5. С. 4].

Несмотря на общие положительные веяния в области реставрации и новой реставрационной методологии, озвученные Всероссийским съездом художников, они были лишь тем, что желали бы видеть передовые художники, хранители, историки. Реальная картина в реставрации была много безрадостней. Музейная реставрация мало отличалась от коммерческой. Исправление укоренившейся ситуации требовало незамедлительного решения и вызывало беспокойство широкой общественности. Свидетельство тому полемика, развернувшаяся в 1915 г. на страницах широкой периодической печати вокруг постановки реставрационной работы в Эрмитаже [6. С. 48–54]. В статье «О наших музейных делах» А.Н. Бенуа пишет: «Дело в том, что мания реставрировать картины, которой одержаны наши хранители, все растет, и эта мания может привести, в конце концов, к тому, что ни единая картина не останется целой, и вместо шедевров великих гениев прошлого придется любоваться одними следами отмывки и ретуши» [7]. Бенуа понимал, что эта практика, отражающая вполне понятное желание общества увидеть картину в ее первоначальной свежести и ясности, представляла огромный соблазн и, в понимании людей непосвященных, являлась благой целью. Однако эти благие намерения чаще всего приводили к прямо противоположным результатам. В большинстве случаев попытка раскрыть все достоинства старой картины приводила не к ее восстановлению, а к порче и даже к гибели. Удачи на этом поприще были чрезвычайно редки и зависели от очень многих обстоятельств. Природный дар реставратора должен был сочетаться со знаниями как о техниках живописи, так и материалах, используемых при реставрации. И если такое сочетание достоинств реставратора было весьма редко для Эрмитажа, то тем реже оно встречалось в других музеях и еще реже в частной реставрационной практике [7]. Бенуа приводит скорбный список произведений, которые были загублены в результате тотального энтузиазма представить картину такой, какой она была при жизни автора: «Портрет кардинала Паллавичини», приписываемый Себастьяну дель Пьембо, «Положение во гроб» Джорджоне, «Ночь» Клода Лоррена и др. Он горестно замечает, что портрет кардинала Паллавичини настолько утратил свою индивидуальность благодаря усилиям отечественных реставраторов, что разумнее было бы его перенести в музей Александра III в раздел русской живописи. Дискуссия по вопросам реставрации, поднятая в прессе, дала положительные результаты. Было проведено заседание комиссии, организованной при Эрмитаже по вопросам практической реставрации [8. С. 39].

Трудно переоценить значение Всероссийского съезда художников, прошедшего в Петербурге в 1911–1912 гг., как в теоретическом плане, так и в практической реставрационной деятельности. Его методологические установки послужили краеугольным камнем всей отечественной музейной реставрации XX в. и востребованы в дополненном и переработанном виде в настоящее время. Принципы, провозглашенные на Всероссийском съезде художников, получили развитие во всей отечественной реставрационной практике XX в., в частности в деятельности двух головных отечественных организаций: Реставрационных мастерских им. И.Э. Грабаря и Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по реставрации и консервации, впоследствии – Государственном научно-исследовательском институте реставрации. На этом трудном пути были периоды развития и стагнации, но кардинальный принцип отечественной реставрации – максимальное сохранение и выявление авторских материалов при минимальной художественной реставрации – красной нитью проходит через всю отечественную музейную реставрационную практику XX в. Такая методическая и методологическая реставрационная позиция позволяет сохранить и донести до будущих поколений не только оригинальность замысла художника, но и оригинальность использованных материалов, позволяет проводить полноценные и достоверные искусствоведческие исследования после проведения реставрационных работ. Рассмотрим всего лишь два примера из обширнейшей реставрационной практики ГосНИИРеставрации.

В ГосНИИРеставрации из музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки поступило произведение неизвестного художника XIX в. «Портрет молодой девушки» [9. С. 191–194]. Было совершенно очевидно, что портрет неоднократно подвергался реставрационным вмешательствам, направленным на придание ему как интерьерной вещи наилучшего экспозиционного вида. Вызывала сомнение достоверность монограммы в левом нижнем углу полотна «Е.М. 24 поц. 66», которая указывала, что картина была написана в 1866 г. Чтобы это проверить, были проведены исследования пигментов красочного слоя. Исследования показали, что при написании картины использовался комплекс материалов, типичный для станковой русской живописи с 1865 г. Как уже говорилось выше, уже на уровне визуальных исследований было видно, что портрет неоднократно подвергался записям, но для более объективного взгляда было необходимо провести комплекс исследований в ультрафиолетовой области спектра. Они показали, как многочисленны записи и что они выполнены на невысоком профессиональном уровне. Также были обнаружены слои разнородного покровного лака. Естественно, что все обнаруженные реставрационные вмешательства искажали колористическую гамму и решение объемного пространства вокруг изображения портретируемой. Вызывала сомнение достоверность некоторых деталей изображения, особенно подлинность кулона в виде звезды на грубой цепи. Его форма и качество изображения не гармонировали с качеством остальной живописи. Основываясь на проведенных исследованиях, было решено провести дифференциро-

ванное, осторожное удаление записей, среди которых первым был удален кулон в виде звезды. На этапе работы с фоном удалось удалить грубый лак, смешанный с коричневым пигментом, под которым находился воздушный серо-сиреневый авторский красочный слой. Раскрытие авторского фона позволило по-иному взглянуть на платье девушки. Оно, как оказалось, было полностью прописано, поэтому материал платья выглядел плотно-тяжеловесным. Открытие вышеописанных особенностей позволило понять логику художника, проводившего реставрацию. Не справившись с реставрацией фона картины, он вынужден был записать его плотными темными лессировками, которые привели к необходимости поступить аналогичным образом с платьем. Удаление записей с платья выявило нежное воздушное одеяние, которое не могла носить женщина средних лет, лицо которой было изображено на портрете. Дополнительные исследования показали, что утемнение колорита было проведено и на лице портретируемой в области носа, губ, правой щеки, что, естественно, состарило лицо модели. После удаления этих теней стало очевидно, что это лицо молоденькой девушки, с которым хорошо сочеталось легкое, воздушное платье, которое полностью соответствовало моде 60-х гг. XIX столетия. В процессе поэтапной расчистки была выявлена еще одна замечательная деталь. Нежная рука девушки держала изящный кулон на тонкой золотой цепочке, который был сильно искажен примитивной трактовкой.

В результате проделанной комплексной реставрационной работы было полностью выявлено сохранившееся оригинальное изображение. При этом следует особо отметить, что часть прописей, под которыми авторский красочный слой отсутствовал, была оставлена. Оценивая методические принципы, воплощенные в проведенной реставрации, можно с большой долей уверенности сказать, что при ее выполнении были реализованы принципы минимального и научно обоснованного вторжения в авторский красочный слой.

Если опыт реставрации картины «Портрет молодой девушки» демонстрировал принципы дифференцированной и научно обоснованной реставрационной работы на базе основополагающих принципов некоммерческой реставрации, перманентно эволюционирующих на протяжении всего XX в., то опыт реставрации картины «Портрет неизвестного участника отечественной войны 1812 года с орденом Св. Анны на шее» являет собой пример объективной атрибуции, основанной на результатах, полученных в процессе проведения реставрации. «Портрет неизвестного участника отечественной войны 1812 года с орденом Св. Анны на шее» принадлежит Государственному историческому музею и, предположительно, приписывался Джорджу Доу [10. С. 130–135]. На рубеже XIX–XX вв. картина прошла типичную для того времени коммерческую реставрацию: дублирована на новое основание, тонирована и прописана. Все это в значительной мере искажило авторскую живописную манеру и вызвало обоснованное сомнение в авторстве Доу. Для начала следовало убедиться, аутентичны ли пигменты красочного слоя пигментам, используемым в станковой масляной живописи первой половины XIX в. Исследования показали,

что найденные пигменты не противоречили предполагаемой дате создания произведения. Комплекс технико-технологических исследований, включающих рентген и исследования в ультрафиолетовой области спектра, показали, что изменения, внесенные в авторский красочный слой, незначительны. После удаления реставрационных вмешательств можно было проводить абсолютно достоверную историко-предметную атрибуцию. Изображение униформы, наградных знаков, покрой мундира, рисунок шитья, хотя и не были тщательно изображены, могли быть приняты для атрибуции. Исследование выявленных особенностей униформы и сравнение их с литературными данными и другими достоверными изображениями мундиров этого времени позволили сделать вывод о принадлежности мундира чиновнику конюшенной конторы придворного ведомства [11. С. 439]. Награды портретируемого, к сожалению, изображенные несколько эскизно, идентифицировались гораздо сложнее. Тем не менее удалось узнать орден Святой Анны 2-й степени и орден Св. Владимира 4-й степени, серебряную медаль с надписью «1812» на голубой Андреевской ленте. А также медаль, которую можно определить как бронзовую медаль «1812 год» на Владимирской черно-красной ленте [12. С. 103–104]. Таким образом, все выявленные обстоятельства с достаточной степенью достоверности позволили утверждать, что на портрете изображен чиновник конюшенной конторы придворного ведомства с орденом Св. Анны на шее и орденом Св. Владимира

4-й степени без банта. Серебряная медаль за участие в кампании 1812–1814 гг. говорит о личном участии нашего героя в военных действиях. Бронзовая медаль «1812 год» свидетельствует о том, что на момент написания портрета он являлся старшим в роду. Сопоставив данные о времени работы Д. Доу в России и отмеченные особенности мундира, с большой долей достоверности можно было утверждать, что портрет был выполнен именно Доу или в мастерской Доу в период с 1826 по 1829 г. Работа с этим портретом наглядно демонстрирует результат плодотворного органического слияния принципов музейной реставрации и атрибуционных исследований, основанных на тщательном выявлении оригинальных особенностей изображения и техники живописи. Работа реставратора наглядно показывает, как бережное отношение к оригиналу при минимальных реставрационных вмешательствах, которые волею сложившихся обстоятельств были возможны, позволили максимально достоверно донести до нашего времени авторскую манеру письма и исторические атрибуты, идентифицирующие, пусть не в полной мере, историю участника войны 1812 г. Данный пример показывает, как бережное отношение к реставрируемому объекту позволяет сохранить аутентичность произведения во всех его проявлениях, что и должно быть неукоснительной нормой и принципом современной реставрации, глубоко уходящими своими корнями в начало XX в., а именно в работу Всероссийского съезда художников 1911–1912 гг. в Петербурге.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рерих Н.К. Записные листки Н.К. Рериха. XXV. Восстановления // Золотое руно. 1906. № 7–9.
2. Мутти А.А. Консервация живописи // Труды Всероссийского съезда художников в Петербурге 1911–1912 гг. СПб., 1915. Т. 2.
3. Боровский А.Я. Охрана произведений искусства // Труды Всероссийского съезда художников в Петербурге 1911–1912 гг. СПб., 1915. Т. 2.
4. Ростиславов А.А. О правительственном законопроекте об охране древностей // Труды Всероссийского съезда художников 1911–1912 гг. СПб., 1912. Т. 2.
5. Покрышкин П.П. Краткие советы по вопросам старины и ремонта памятников старины и искусства. Псков, 1916.
6. Щавинский В.А. По поводу реставрации эрмитажных картин // Старые годы. 1915. № 11.
7. Бенуа А. О наших музейных делах // Речь. 1915. 20 октября.
8. Хроника // Аполлон. 1916. № 2.
9. Николашкина А.Б. Опыт реставрации картины «Портрет молодой девушки» // Исследования в консервации культурного наследия: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. М., 2005.
10. Николашкина А.Б., Мартыанова С.А. Исследование «Портрета неизвестного участника Отечественной войны 1812 года с орденом Св. Анны на шее» // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы XI науч. конф. М., 2007.
11. Шепелев Л.Е. Чиновный мир России XVIII – начала XX в. М., 2004.
12. Дуров В.А. Русские награды XVIII – начала XX в. М.: Просвещение, 2003.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 9 апреля 2010 г.