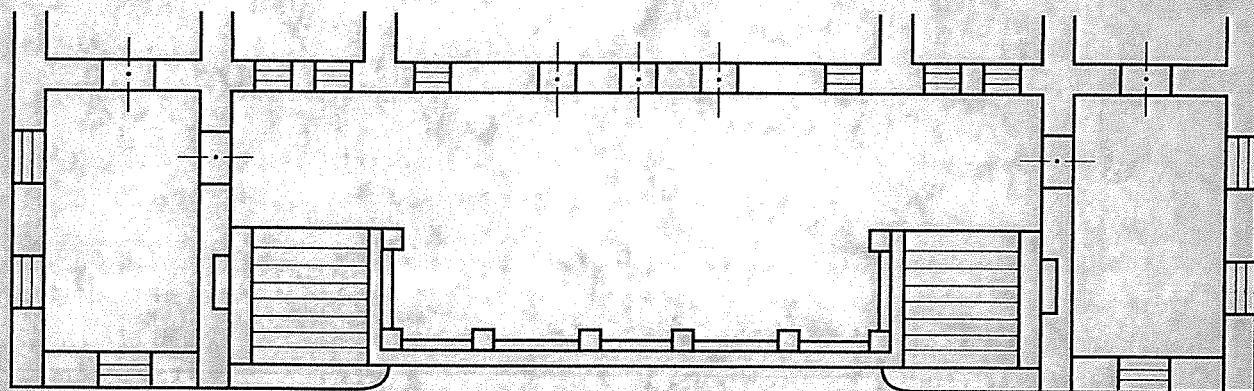
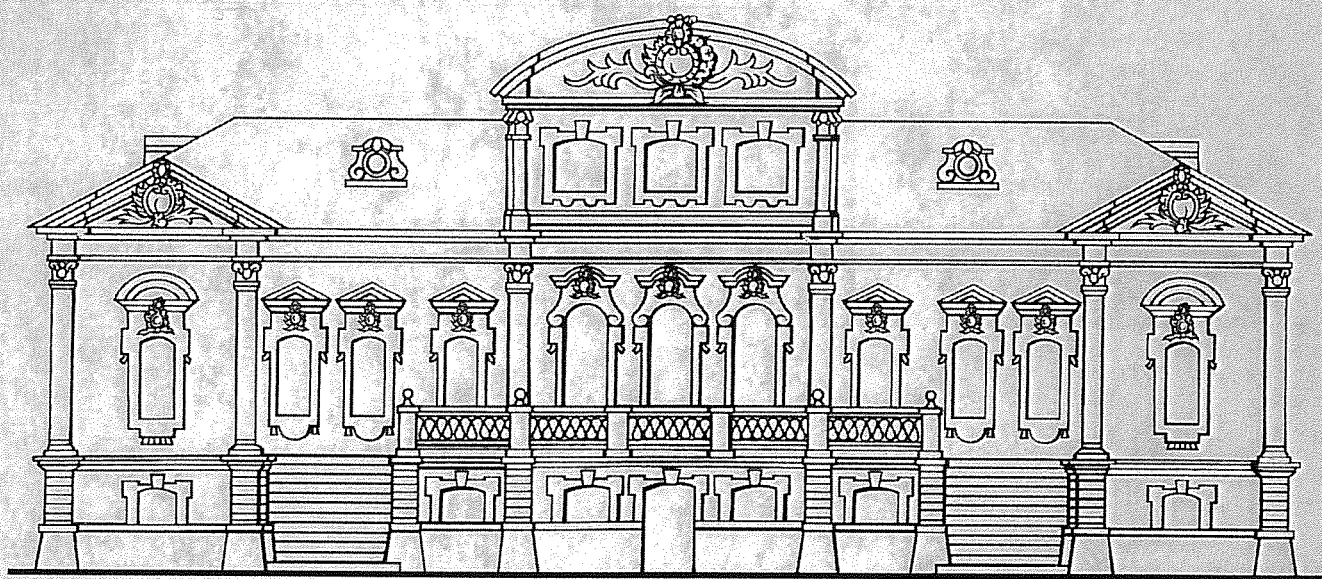


А. А. Кедринский

ОСНОВЫ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ



А.А.Кедринский

ОСНОВЫ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

**ОБОБЩЕНИЕ ОПЫТА
ШКОЛЫ ЛЕНИНГРАДСКИХ
РЕСТАВРАТОРОВ**

Президиум Российской Академии Художеств
рекомендует в качестве учебного пособия

Москва
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ББК 85.11
К 33

Федеральная программа книгоиздания России

Рецензенты:

Ю. С. Ушаков, доктор архитектуры;

Б. И. Кахно, кандидат архитектуры;

Л. В. Андреев, кандидат архитектуры;

С. С. Подъяпольский, кандидат архитектуры;

А. С. Щенков, доктор архитектуры;

О. П. Щенкова, кандидат архитектуры.

ISBN 5-85200-119-8

© Кедринский А. А., 1999

© Свердлов А. Г., макет и оформление, 1999.

Предисловие

Когда в душный июльский полдень 1945 года я стоял в Большом зале Царскосельского дворца и сквозь обгоревшие стропила перекрытий смотрел, как по небу бегут клочья облаков, когда вдыхал запах гари и тлена, прочно поселившегося в этом некогда блистательном зале, с горечью думалось, что все это великолепие погибло безвозвратно. Казалось, просто невозможно вернуть былую красоту этому уникальному памятнику: ведь все помещения дворца сильно пострадали, многие были разрушены и почти полностью сгорели, разграблены во время оккупации, а затем продолжали разрушаться природными стихиями.

Тогда, в первые месяцы долгожданного мира, под свежим впечатлением увиденного я написал об этом в газете «Советское искусство» (от 17 августа 1945 года) и в заключение выразил надежду, что придет время, и этот замечательный памятник русской культуры будет восстановлен.

Потребовались многие десятилетия кропотливого труда и огромные средства, помноженные на героические усилия и самоотверженность коллектива архитекторов, строителей, столяров, позолотчиков, резчиков по дереву, лепщиков, живописцев, паркетчиков и других специалистов, чтобы совершить чудо возрождения. Тем, кто приступал к реставрации Большого Царскосельского дворца, необходимо было не только обучить, воспитать и сплотить большой коллектив специалистов, но и найти единственно правильный, научно обоснованный путь восстановления уникального памятника архитектуры. Решение этой сложнейшей задачи было поручено архитектору А. А. Кедринскому.

Для того чтобы читатели этой книги смогли ближе познакомиться с ее автором, расскажу вкратце о жизненном пути и делах Александра Александровича Кедринского, заслуженного архитектора России, лауреата Ленинской премии, награжденного за восстановление дворцово-парковых ансамблей пригородов Ленинграда.

Он коренной питерец, родился в мае 1917 года. Еще учась в средней школе, работал художником-оформителем, писал декорации для школьных спектаклей, время от времени публиковал свои рисунки и карикатуры в газете «Ленинские искры». Одновременно посещал вечерние курсы по подготовке техников-архитекторов и занимался в художественных студиях у профессоров живописи А. Эберлинга и С. Зейденберга. В 1937 году поступил на инженерно-строительный факультет ленинградского Института инженеров коммунального строительства и во время производственной практики работал мастером и прорабом на стройках Запорожья и Уралтяжстроя, что позволило ему освоить технологию строительства и навыки организатора работ. С сентября 1941 года занимался ликвидацией последствий пожаров и бомбардировок, участвовал в строительстве укреплений в городе, а с ноября 1941 года — в действующей армии служил рядовым на Ленинградском, потом на Волховском фронтах, позднее работал фронтowym художником 8-й армии, занимался организацией и участвовал в выставках военных художников Волховского и Ленинградского фронтов и на выставке в только что освобожденном Таллине.

После демобилизации в октябре 1945 года сразу же приступил к работе в качестве архитектора-реставратора в проектной мастерской при Ленинградской Государственной инспекции по охране памятников: обследовал объекты, выполняя архитектурные обмеры и проекты восстановления памятников Ленинграда и его пригородов.

Наряду с этим преподавал: сначала в Ленинградском архитектурно-художественном училище и архитектурном техникуме, в 1950-х годах читал лекции по основам реставрации памятников архитектуры в ЛИСИ и научно-реставрационных мастерских, а с 1968 года вел курс «Основы научной реставрации» на архитектурном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

За время своей работы — более 50 лет! — А. А. Кедринский выполнил многочисленные проекты и руководил реставрацией многих памятников в Ленинграде и его пригородах. Основным полем его деятельности всегда оставался родной город, где он осуществил реставрацию Чернышева, Калинкина, Львиного и других мостов, участвовал в восстановлении пятиглавия Самсониевского собора,

реставрировал фасады бывшей усадьбы Юсупова на Фонтанке и Петропавловского собора, разработал проекты и восстанавливал Васильевские и Петровские ворота Петропавловской крепости; в доме Абабуровых-Лазаревых (Невский пр., 34) воссоздал в первоначальном виде центральный зал и плафон; раскрыл лоджии и реставрировал фасад здания Ассигнационного Банка, реконструировал здание школы на Площади искусств, введя его в композицию знаменитого ансамбля Карла Росси.

Другими объектами его проектно-реставрационных работ в Ленинграде были интерьеры Горного института и дворца Меншикова, а также Служебный корпус Мраморного дворца, здание Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, колокольня и Никольский собор. Он руководил также реставрацией и воссозданием живописи в Троицком соборе Александро-Невской лавры и т. д.

Кроме того, А. А. Кедринский составил проекты реставрации многих объектов Гатчинского парка, а в Павловске вел реставрацию мостов в парке, Колоннады Аполлона, Театральных ворот, а также составил проект реставрации пострадавшей во время войны Галереи Гонзага.

С 1957 года главным делом его жизни стало возрождение ансамбля дворцов и парков города Пушкина. А. А. Кедринский является автором проекта реставрации и неизменным руководителем работ по воссозданию мирового памятника архитектуры — Большого Царскосельского дворца. Он же проектировал и осуществил реставрацию ряда объектов — таких как Эрмитаж, концертный «Зал на острове», Чесменская колонна, интерьера здания Лицея, а также Орловские и Египетские ворота, ворота «Любезным моим сослуживцам» и другие. А. А. Кедринский руководил проектированием и восстановлением Янтарной и Агатовых комнат, Холодных бань, Антикамер и личных покоев Екатерины в Большом Царскосельском дворце, а также павильонов и сооружений в Екатерининском и Александровском парках города Пушкина.

Свой богатейший практический опыт, знание и понимание сложных проблем охраны и реставрации архитектурных памятников А. А. Кедринский передает в лекциях и докладах на отечественных и международных симпозиумах, а также в многочисленных публикациях у нас и за рубежом, в том числе в книгах «Летопись возрождения» и «Восстановление памятников Ленинграда».

Трудно даже перечислить все, что успел сделать за годы работы А. А. Кедринский, скромный человек, прошедший войну, видевший на своем веку много горя и разрушений. Может быть, именно поэтому целью и смыслом всей его жизни после войны стало созидание, желание возродить из небытия то, что принадлежит истории и будущему.

Предлагаемая вашему вниманию книга интересна во многих отношениях. В ней отражен огромный опыт отечественной реставрационной школы тех лет. Читатель найдет здесь систематическое изложение задач и методов реставрации архитектурных памятников. На основании большого практического опыта здесь впервые освещены все стадии реставрационных процессов, начиная с консервации и реставрации частично сохранившихся зданий, кончая методами воссоздания и реконструкции утраченных элементов ансамбля во всей их целостности и в контексте исторически сложившейся застройки.

Чрезвычайно важным, но почти не освещаемым в специальной литературе аспектом комплексной реставрации архитектурных памятников является подход к ним как сложным и целостным произведениям синтеза искусств — архитектуры, скульптуры, живописи, садово-паркового и прикладного искусства. Такой подход особенно важен в отношении памятников русской дворцовой и усадебной архитектуры XVIII — XIX веков, представляющих собой, как правило, прекрасные примеры единства всех пространственных искусств. В книге проводится четкое разграничение задач и методов реставрации произведений станкового искусства и памятников монументального зодчества, представляющих собой содружество искусств, развивающихся во времени.

После войны судьба петербургских дворцово-парковых ансамблей была довольно проблематичной. Нужно было решить, какой путь выбрать: либо смириться с невосполнимыми утратами и на освобожденной территории вести новое строительство; либо произвести консервацию руин, сохранив их как памятник прошедшей войны; или решиться на небывалую по масштабам и трудностям работу по возрождению памятников мирового значения. Был принят последний вариант.

Но решить эту задачу невозможно было апробированными методами консервации и реставрации, так как они применимы лишь к памятникам, где утраты не столь велики. Вся сложность вопроса состояла в том, **что и как** понимать под восстановлением утраченного. Где предел допустимого при таком восполнении утрат?

Надо признать, что любой вид реставрации — начиная с простого закрепления и фиксации существующего состояния памятника, кончая его полным восстановлением — означает то или иное вторжение в структуру подлинника. Это неизбежная и вынужденная мера, необходимая для того, чтобы сохранить для грядущих поколений этот памятник не просто как физическую данность, а как произведение искусства, обладающее определенной художественной цельностью. И притом возродить его роль в общем ансамбле.

Всякое реставрационно-консервационное действие влечет за собой как частичные утраты, так и добавления к его первоначальному состоянию. Но законом и первой заповедью научной реставрации является принцип минимального вмешательства в первоначальную ткань художественного произведения и сохранение подлинных его фрагментов.

В результате научной реставрации в памятнике нередко выявляются доселе скрытые и неизвестные его стороны, открываются новые исторические и художественные ценности. Так, например, при недавней реставрации знаменитого здания Эрмитажного театра в Петербурге, претерпевшего за два века ряд перестроек, в его подвальных этажах, засыпанных щебенкой, были открыты и реставрированы фрагменты первого, еще очень скромного Зимнего дворца с личными покоями Петра Первого и великолепной аркадой — галерей.

Если говорить об ансамбле Царского Села, то для его возрождения нужно было выработать свою методику восстановления утраченного: нельзя было ограничиться поверхностными аналогиями, а тем более необоснованными домыслами и гипотезами. Это неизбежно привело бы к утрате подлинности памятника и превращению его в «новодел».

Компенсировать гибель многих важных частей архитектурного памятника можно было только нахождением связанных с ним подлинных документов — авторских чертежей, архивных материалов, документальных фотографий и других историографических материалов, а также надежных аналогов планировки, конструкций и декора в сохранившихся постройках того же автора или его круга. Для этого была проделана огромная предварительная изыскательская работа, давшая солидное научное обоснование для воссоздания того, что, казалось, было безвозвратно утрачено. Исследование подлинных произведений живописцев, скульпторов и других мастеров, участвовавших в декоративном убранстве интерьеров, помогло современным мастерам досконально изучить и освоить их приемы и технологию ручного ремесла, с тем чтобы максимально приблизиться к воспроизведению утраченных фрагментов подлинника.

Так постепенно, в многолетней практике формировался метод реставрации дворцово-парковых ансамблей. В этой книге А. А. Кедринский четко формулирует его основные принципы: прежде всего — скрупулезная консервация сохранившегося в натуре; затем возвращение на свои места и реставрация всех элементов конструкции и отделки, найденных при разборке завалов и, наконец, воссоздание утрат на основе исследования самого памятника, архивных документов, аналогов и иконографии. Конечная цель этой работы состоит в том, чтобы воссоздать законченный художественный образ памятника как неповторимого произведения синтеза искусств. Спасение даже мельчайших остатков, найденных при расчистке памятника — обломков изразцов, лепки, резьбы, кусков штукатурки и холста с остатками покраски или живописи, деталей кованых и литых решеток, а также возвращение в восстановленные интерьеры эвакуированного во время войны внутреннего убранства (мебели, люстр, картин, ваз, зеркал, гобеленов) — не только дополнило подлинный облик интерьеров, но и превратило эти предметы в неотъемлемую часть архитектурно-художественного целого.

Здесь, может быть впервые в отечественной практике, полностью восторжествовал принцип комплексного, ансамблевого подхода к возрождению памятников архитектуры. Принцип ансамблевости состоит в том, что каждый восстанавливаемый архитектурный объект мыслится не сам по себе, а как элемент окружающей среды в ее

естественной исторической изменчивости. Существует известное противоречие между задачей воссоздать памятник в его первоизданном виде и необходимостью запечатлеть его дальнейшие исторические изменения.

Каждое историческое время оставляет в памятнике свой, так сказать, культурно-исторический срез. Сочетание разновременных архитектурных форм и декора в конечном итоге составляет объективно существующую данность, с которой необходимо считаться при реставрации. Здесь дело обстоит совсем не так, как, например, при расчистке древних икон. Там, если исторические напластования имеют самостоятельную художественную ценность, прибегают к так называемому послойному раскрытию живописи, перенося на другую основу более поздние красочные слои, в результате икона предстает в своем первоизданном виде.

По-иному обстоит дело с разновременными наслоениями в архитектурном сооружении. Здесь приходится искать такие решения, которые позволили бы сохранить в нем все ценное, что оно приобрело за время своего существования. Причем напластования, отражающие историческую судьбу данного памятника, необходимо не просто сохранить, но и привести в художественное единство, способное рассказать о видоизменении объекта во времени. Для обоснования принимаемых реставрационных решений нужна предварительная скрупулезная научно-исследовательская работа, порой более глубокая и основательная, чем добротная диссертация.

В качестве наглядного примера возьмем то, что удалось сделать в процессе многолетней работы по реставрации Большого Царскосельского дворца автору этой книги. Были воссозданы важные элементы архитектуры XVIII века, утраченные при более поздних переделках фасадов дворца — парадное крыльцо, балюстрада, люкарны и фигурные трубы на флигелях, образующих парадный двор. В процессе осуществления реставрации под более поздними наслоениями были найдены и музеефицированы первоначальные элементы отделки дворцового фасада — ряд интересных барельефов по рисункам архитектора Квасова.

В интерьерах Большого Царскосельского дворца, оформленных по проекту Ч. Камерона, были возрождены на основании вновь найденных архивных документов и авторских чертежей еще в XIX веке утраченные живописные плафоны. Те же методы позволили впервые не только реставрировать, но и восполнить многие утраты керамического убранства интерьеров — декоративные фаянсовые колонки в опочивальне Марии Федоровны, изразцовые печи Картинного и других залов.

Находка в интерьерах Инженерного замка двух частей живописного плафона Д. Валериани для Большого зала Екатерининского дворца и воссоздание на основе сохранившихся документальных материалов всей остальной композиции этого огромного плафона, а также мастерское восполнение утрат золоченого резного декора и наборного паркета, позволили восстановить величественный и грандиозный Тронный зал во всем его первоначальном великолепии.

Другим замечательным делом реставраторов стала возможность воссоздания знаменитой Янтарной комнаты, убранство которой до сих пор не найдено. Многие годы тщательного изучения всего иконографического материала и освоения авторской технологии создания наборных янтарных панно и миниатюрных изобразительных вставок в технике флорентийской мозаики дают возможность авторам реставрации Янтарной комнаты воссоздать ее вполне аутентично.

Уверен, что книга А. А. Кедринского будет способствовать правильному пониманию того, какое значение имеет синтез искусств при формировании и сохранении наших городских и парковых ансамблей.

Сосредоточивая внимание читателей на примерах образцово проведенных реставрационно-восстановительных работ, автор тем самым активно борется против неправильных, неквалифицированных, а порой просто разрушительных действий в отношении ценнейших памятников отечественной культуры, примеров чего у нас, к сожалению, немало. Отрицательные последствия такой, с позволения сказать, реставрационно-строительной деятельности становятся все более очевидными в сопоставлении с положительными, оптимальными приемами и методами возрождения памятников архитектуры, которым посвящена эта интересная и чрезвычайно полезная книга.

В. ТОЛСТОЙ,

член-корреспондент Российской Академии Художеств,
доктор искусствоведения, профессор

Введение

Методика реставрации¹ памятников архитектуры — сравнительно новая, базирующаяся на обширном опыте область знаний. Она определяет последовательность, содержание и формы проведения исследований и практической деятельности. Умелое применение научной методики для каждого конкретного объекта исключает грубые ошибки, наносящие ущерб памятникам, позволяет организовать и оценить материалы предварительных изысканий, выбрать наилучший вариант восстановительных процессов и обеспечить их планомерное и правильное осуществление.

Век технического прогресса, небывалые темпы и размах строительства настойчиво диктуют необходимость разрешения проблемы сосуществования старого и нового, сохранения и активного включения в современную жизнь исторических и культурных ценностей.

За последние десятилетия значительно изменилось и наполнилось новым содержанием понятие *памятник архитектуры*. Сейчас оно не ограничивается только пределами реставрируемого объекта, включает в себя его взаимосвязь с окружающей средой и застройкой, рассматривается в комплексе исторически сложившихся градообразований, теснейшим образом связывается с решением вопросов экологии. На плечи главных архитекторов городов и проектировщиков нового строительства ложится огромная ответственность по учету особенностей каждого древнего города, умелому сохранению его неповторимого облика.

В решение проблем, связанных с охраной и реставрацией, включается все большее количество специалистов самого разного профиля, раньше стоявших в стороне от этих вопросов.

Охраной и проведением необходимого минимума консервационных работ в идеальном случае исчерпывается задача, стоящая перед инспекцией по охране памятников и реставраторами. Однако разрушающее влияние времени, перестройки, поновления, стихийные бедствия, войны, изменение условий окружающей среды вызывают необходимость более активного реставрационного вмешательства, без которого сохранение исторических ценностей просто невозможно.

Реставрация подразумевает восполнение каких-то утрат. Неизбежно происходит дополнение подлинного вновь привнесенными элементами, необходимыми для сохранения памятника в целом. Появление конструктивных или инженерных дополнений оправданно, если обеспечиваются условия для существования объектов при использовании их по новому назначению или в случае необходимости создать оптимальный режим их сохранения.

Любая реставрация — вынужденная мера и при самом бережном отношении сопровождается какими-то частичными утратами подлинного. Поэтому при всем многообразии индивидуальных особенностей объектов и стоящих перед реставраторами задач принцип минимального вмешательства, внедре-

ния в структуру объектов в наибольшей степени отвечает целям охраны культурного наследия.

Реставрационная деятельность призвана сохранять существующие исторические ценности и выявлять новые, ранее неизвестные. Это относится не только к памятникам, обнаруженным при археологических раскопках, но и к зданиям, прошедшим много этапов переделок и перестроек за весь период своего существования. Нет и не может быть никаких единых рецептов по реставрации памятников, но существует строгая система: подбора материалов, исследования памятников в натуре, обоснования принятых проектных решений и контроля в процессе восстановительных работ.

Знание основ научной методики реставрации памятников архитектуры должно стать сегодня обязательным для всех соприкасающихся с созидательной деятельностью. Без этих знаний не может быть успешно решен комплекс вопросов охраны природы, исторических ценностей, создания условий для преемственности развития культуры, эстетического и патриотического воспитания.

Глава I

ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ

Выделение из общей массы предметов материальной культуры памятников архитектуры в особую группу вполне закономерно. Знание их специфических особенностей позволяет оценить возможности реставрации и решить дополнительные задачи, присущие только этим памятникам.

«Монументальные памятники»² теснейшим образом связаны с окружающей средой, застройкой или ландшафтом, играют в них активную роль, и вопросы их сохранения и восстановления нельзя решать локально, ограничиваясь только пределами реставрируемого объекта. Они оказывают непосредственное, постоянное воздействие на людей. Их восприятие и понимание должны быть доступны не только ограниченному кругу специалистов. Огромное количество памятников архитектуры включены в современную жизнь, используются по прямому или новому назначению, даже археологические раскопки и руины становятся экспонатами музейного показа, и, естественно должны, решаться задачи органичного включения их в современное окружение. Реставратор поставлен перед необходимостью не только сохранять и выявлять подлинные исторические ценности, но и решать градостроительные задачи, задачи совместимости окружающей среды с условиями сохранения памятника, стремиться, в конечном итоге, к удобочитаемости заключенной в памятнике исторической информации.

¹ Проведение любых видов работ по сохранению и восстановлению памятников архитектуры.

² Термин из Декрета СНК от 21 апреля 1918 г. наиболее точно определяет содержание того, что мы сейчас именуем памятниками архитектуры, т. е. он включает в себя архитектуру, градообразование, памятники инженерного искусства, монументальную живопись и скульптуру и четко отделяет их от станкового и камерного искусства.

Помимо того, что памятники архитектуры — это подлинные предметы материальной культуры прошлого, они отражают историю развития строительного искусства и зодчества, зачастую обладают исключительными художественными достоинствами, напоминают о событиях общественной жизни. И в настоящее время, и в будущем на них возлагаются дополнительные социальные, градостроительные и эстетические функции, без выполнения которых памятники выключаются из жизни, обречены на забвение и уничтожение.

Существует в корне неверная тенденция отождествлять отношение к монументальным памятникам с отношением к другим предметам материальной культуры прошлого: станковому искусству, рукописям и т. п. При этом автоматически исключается роль памятника в связи с окружающей средой, его постоянное, повседневное воздействие на формирование эстетических и нравственных устоев огромного числа людей, жизнь которых развивается в окружении архитектурного наследия. Ограничение только пределами самого памятника как изолированного предмета сужает задачи реставрации, как бы подразумевает постоянство и неизменность его окружения, исключает его активную роль в контактах с массами людей. К сожалению, такого рода тенденции иногда проскальзывают и в современной литературе, посвященной вопросам реставрации памятников архитектуры.

Другая, еще более опасная крайность — стремление отождествить реставрационные работы с современным проектированием и строительством, вписать в рамки нормативов и условий их осуществления. Это может привести к повсеместной гибели памятников.

Специфические особенности реставрации заключаются в следующем:

1. Процесс изучения, исследования, проектирования и корректировки проектных решений на памятниках архитектуры не завершается к началу реставрационных работ, а сопутствует им до конца, иногда продолжаясь и после их окончания.
2. Памятник архитектуры исключает типизацию и стандартизацию в конструктивных и декоративных решениях.
3. При осуществлении реставрации стоит задача сохранения максимума подлинных элементов памятника, их лечения, даже в тех случаях, когда эти элементы проще было бы выполнить заново.
4. В огромном большинстве случаев появляется необходимость возрождения и применения старых, давно вышедших из современного употребления технологий и материалов, что исключает возможность широкого внедрения в производство современной технологии и механизации. «Кустарность» и обилие ручного труда — характернейшая особенность работы над реставрируемым объектом.
5. При реставрации особое значение приобретают накопление, долговременная предварительная подготовка и обработка строительных материалов, от чего в конечном итоге зависит ее качество.

Многолетняя естественная сушка древесины, морение дуба, гашение извести, выдержка сроков затвердения целого ряда известняковых пород камня — вот далеко не полный перечень, иллюстрирующий данное положение.

В новом строительстве это категорически недопустимо — материалы при поступлении на строительную площадку должны без промедления употребляться в дело.

Планирование во времени и финансирование изыскательских, проектных и реставрационных работ ведется сейчас, как правило, порочными методами, предусматривающими ежегодное повышение производительности труда и снижение расценок за счет стандартизации и механизации, неприменимых в реставрации. Почти при каждой реставрации необходимо составлять и согласовывать новые единичные расценки на впервые встречающиеся в практике уникальные работы, что приводит к постоянным пересмотрам сборников норм и расценок.

Непрерывный процесс архивных и натурных изысканий приводит к открытию новых данных, вносящих существенные изменения в уже созданные и согласованные проекты. Необходимость возрождения и освоения старых, забытых методов и технологий требует проведения большого количества сопутствующих реставрации экспериментальных и исследовательских работ.

Уточнения и изменения, вносимые в ходе реставрации, при самых тщательных предпроектных изысканиях почти неизбежны, они позволяют максимально сохранить все подлинное, полнее раскрыть исторические ценности, заключенные в реставрируемом объекте.

Для определения целей и задач научной реставрации, ее методологии необходимо уяснение содержания того, что в дальнейшем нами будет рассматриваться как объект реставрации и исследований. На прямой вопрос — что такое памятник архитектуры? — нельзя дать краткий и однозначный ответ. Это понятие многогранно, оно изменяется в процессе развития культуры, научных знаний, философских воззрений, обогащается все новым и новым содержанием.

Полезно проследить историческое развитие критериев, определяющих ценность монументальных памятников и служащих основанием для их сохранения и восстановления.

С глубокой древности выдающиеся здания и ансамбли культовой архитектуры, крепости, дворцы, монументы ценились как олицетворение могущества и самобытности данного народа. Они стали неотъемлемой частью понятия Родины, играли выдающуюся роль в воспитании патриотизма. Сооружения эти поддерживались, постоянно поновлялись. Примером может служить Московский Кремль — символ становления национального Русского государства. Отношение к такого рода памятникам прекрасно выражено древними новгородцами, для которых «где София — тут Новгород» означало независимость и славу республики. Исчезли культуры и целые народы, но от них сохранились памятники: пирамиды Египта, афинский Акрополь, Форум Рима, и сегодня они повествуют о былом могуществе народов и их вкладе в сокровищницу мировой культуры. Общественное значение памятников архитектуры сохраняется в веках, не теряя актуальности и в новейшее время. Адмиралтейство в послевоенные годы — символ непокоренного Ленинграда, Старо Место в Варшаве — символ возрождения Польши, Собор Парижской Богоматери олицетворяет Париж — сердце Франции. Перечень этот мож-

но бесконечно продолжать, но и приведенные выше примеры убедительно показывают огромную роль памятников в жизни стран и народов.

Таким образом, выявляется древнейший критерий оценки памятников—их общественно-политическая, государственная значимость, их патриотическая миссия.

В дальнейшем появляется стремление сохранять выдающиеся здания из-за их исключительных художественных качеств, их эстетической ценности.

Понятие о красоте в значительной мере субъективно, кроме того, оно меняется с течением времени. То, что считалось прекрасным в одну эпоху, в другую лишалось признания и безжалостно реконструировалось согласно моде и духу новых веяний и воззрений.

С развитием культуры, познанием ее истории расширяется и диапазон представлений разных эпох и народов. Кроме того, есть памятники, имеющие вневременные достоинства, которые воздействуют на любого человека, не могут оставить его равнодушным, покоряя величием или неповторимой тонкостью исполнения¹. Таким образом, выявляется следующий критерий оценки памятников—по их художественным достоинствам.

С начала XIX столетия усиление интереса к истории, многочисленные археологические раскопки и находки выдвинули на первый план познавательную ценность остатков материальной культуры прошлого. Чрезвычайно расширился круг подохранных объектов, появилась новая категория руинированных памятников, требовавших только раскрытия и консервации. Подлинность сохранившихся свидетельств истории развития материальной культуры стала важнейшим и обязательным критерием при оценке значения памятников. Появление этого критерия знаменует начало создания основ современной научной методики охраны и реставрации памятников.

Памятник, в прямом значении,—это напоминание о выдающемся событии или человеке. Во все времена стремились воздвигать памятники, обладающие художественными достоинствами и рассчитанные на долговечность, но основной признак, по которому они отличаются от других сооружений,—их мемориальное значение (своего рода память народа, выраженная в архитектурной, скульптурной или живописной форме).

Мемориальная ценность—еще один критерий при определении значимости монументальных памятников прошлого.

В некоторых случаях, особенно это касается древних памятников, произошла утрата их первоначального мемориального значения. Памятник стал предметом, представляющим интерес как древнее произведение строительного искусства, и для следующих поколений непонятен смысл, заложенный в основу его создателями. О его изначальном содер-

жании знают только специалисты-историки, а зачастую и они могут строить об этом лишь предположения. Бывает и обратное явление: здание или сооружение воздвигалось совершенно для других целей, но события, связанные с ним или с деятельностью выдающихся людей, сделали их в сознании народа общенациональным мемориалом. Примерами могут служить Казанский собор, который воспринимается как памятник героизма русского народа в Отечественной войне 1812 года, или Лицей в городе Пушкине—учебное заведение, ставшее памятником-мемориалом великого русского поэта.

Многие памятные места, дома и квартиры, имеющие только функции напоминания о событиях и людях и не имеющие свойств безусловной подлинности, не могут считаться памятниками архитектуры и относятся к категории мемориальных памятников культуры, играющих большую общественную и научно-познавательную роль.

Отнести исследуемый объект к категории памятников позволяет своеобразие и неповторимость архитектурного и конструктивного решения, отсутствие каких-либо аналогов в мировой строительной и художественной практике. Таким образом, признак уникальности становится критерием оценки архитектурного наследия.

Заложенное в идею создания сооружения, конструкция, планировка и художественном решении новаторство, определяющее дальнейшие пути развития искусства,—признак, по которому объекты причисляются к категориям памятников. Памятник как носитель прогрессивных тенденций—общепринятая формулировка этого критерия.

Необходимость сохранения для истории всех звеньев процесса развития зодчества и угрозы утраты в недавнем прошлом считавшихся малоценными сравнительно близких нам по времени сооружений выдвинули еще один критерий для отбора памятников—типичность, характерность для данного периода. Этот критерий позволяет планомерно сохранить лучшее и характернейшее из того, что создано во второй половине XIX и начале XX века, и здания типичной застройки более ранних периодов.

В современном понимании термина «памятники архитектуры» огромна их роль в ансамбле и ландшафте, их градостроительное значение. Этот критерий позволяет причислить к памятникам архитектуры не только отдельные здания и сооружения, но и целые ансамбли, комплексы, исторически сложившиеся на протяжении столетий градообразования.

Задача подлинно научной охраны и реставрации включает в себя сохранение всего лучшего из созданного на всех этапах развития зодчества, от глубокой древности до наших дней, сохранение традиций и преемственности. Критерии оценки и отбора памятников с учетом их древности и значения в окружающей среде позволяют правильно ориентироваться в градостроительных, художественных и общественно-исторических ценностях, которые необходимо сохранить для грядущих поколений.

Для древних памятников, количество которых в сохранном виде или вновь раскрытых при археологических раскопках весьма ограничено, основные критерии оценки: подлинность остатков материальной культуры прошлого, историко-познавательная ценность и уникальность каждого такого свидетеля давно минувших лет.

¹ Иногда через много столетий после создания произведения искусства происходит вторичное открытие его художественных достоинств—памятники далекого прошлого становятся плодотворной основой для поступательного развития художественного творчества. Пример—антики, послужившие истоками искусства эпохи Возрождения, или огромный интерес к искусству Востока, оказавшему сильное влияние на искусство конца XIX—начала XX века.

Для памятников, более приближенных к нам по времени, все большую роль играют оценки их в качестве законченных произведений искусства, роль в формировании градостроительных образований и значение в качестве мемориалов.

Перечисленные выше аспекты отбора памятников из архитектурно-художественного наследия позволяют сделать вывод о том, что к памятникам архитектуры в современном понимании может быть отнесено произведение зодчества, монументальной скульптуры, живописи, отвечающее всем или нескольким из критериев. Для каждого конкретного памятника один или группа их являются доминирующими. Обязательным остается во всех случаях лишь подлинность историко-познавательной ценности материальной культуры прошлого.

Монументальные памятники — это синтез зодчества, скульптуры и живописи. Неотъемлемая их часть — предметы прикладного искусства: мебель, печи, картины, посуда, утварь, осветительные приборы, зеркала, входящие в состав интерьеров. Они также включаются в круг подохранных объектов и составляют группу так называемых вещевых памятников.

Переход от понятия «памятник в себе», заключавшегося в охране замкнутого пространства самого здания и минимума прилегающей к нему территории, к понятию «раскрытого памятника» в его взаимосвязях с окружающим городским и природным ландшафтом ставит на повестку дня вопросы охраны структуры исторических городов и районов, вопросы экологии.

В «Венецианской хартии» подчеркивается необходимость всемерного сохранения исторически сложившихся градообразований, упорядочения процессов их реконструкции.

В ряде стран Западной Европы, в отдельных городах и районах предприняты попытки законодательного утверждения особого подхода к реконструкции исторически ценных памятников градостроения. Есть и удачные примеры сосуществования старого и нового, приспособления отдельных памятников и ансамблей к новым функциям, разгрузки старинных площадей и улиц от потоков современного транспорта, но сама система зависимости авторов проектов реконструкции от частных заказчиков и их интересов не дает возможности решения проблемы в целом и не всегда обеспечивает осуществление крупных перспективных градостроительных мероприятий.

На территории нашей родины, несмотря на наличие целого ряда законодательных документов, проблема сохранения неповторимого облика исторически сложившихся городов далека от успешного разрешения и потребует в дальнейшем огромных усилий как по линии ее научных обоснований, так и в направлении повышения общей градостроительной культуры.

При составлении генеральных планов развития и реконструкции старых городов новое строительство и преобразование их центров должны быть подчинены общегосударственной задаче охраны памятников. Законодательно закрепляются границы и статусы охранных зон и зон регулирования застройки. В свете происходящих в деле охраны и реставрации процессов, направленных на комплексное решение стоящих перед ними задач, возникает настоятельная

необходимость вооружения градостроителей знаниями основ методики реставрации памятников. Особую важность приобретают усиление роли государственных органов по их охране, их теснейший контакт с архитектурно-планировочными управлениями, главными архитекторами городов и привлечение широкой общественности к заботам о судьбах исторического наследия.

Глава II

КЛАССИФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

Огромное количество памятников архитектуры, получивших право государственной охраны, непрерывно пополняется новыми, выявленными в результате обследования в натуре и архивных изысканий. Составляются списки памятников и производится их классификация.

1. По хронологическому признаку. Памятники группируются по столетиям, определяющим время их постройки. Для древнейших археологических памятников иногда берут и более укрупненные по времени периоды. Если подохранный объект строился в течение долгого времени, выходящего за границы одного столетия, его относят к группе памятников по дате начала его возведения. В пределах столетия памятники в списках располагаются в последовательном хронологическом порядке — с указанием дат начала строительства и крупнейших перестроек, а также, если возможно, авторов сооружения, связанных с этапами развития памятника.

2. По территориальному признаку. Памятники группируются по странам и районам внутри них; у нас — по областям, городам и районам крупных городов. В результате вырисовывается общая картина истории возникновения и распространения тех или иных видов сооружений, взаимосвязи строительных и художественных школ, что чрезвычайно важно для определения места памятника в общей картине развития созидательной деятельности.

3. По историко-художественному значению. В нашей стране памятники подразделяются на объекты федерального и местного значения. Некоторые памятники федерального значения могут включаться в список всемирного культурного наследия, которое охраняется международными организациями и признается общечеловеческим культурным достоянием.

4. По масштабам. Города-заповедники, районы городов, городские ансамбли, дворцово-парковые комплексы, застройка улиц и набережных, отдельные здания и сооружения вплоть до малых форм (верстовые столбы, фонтаны, надгробия, беседки, скамьи). В отдельную группу выделяются так называемые вещевые памятники, связанные с развитием архитектуры интерьеров (картины, скульптуры, люстры, печи, мебель и т. п.), то есть предметы обстановки и прикладного искусства, определяющие

характер ансамбля интерьера и представляющие особую историческую и художественную ценность.

5. По стилистическим признакам: готика, Ренессанс, барокко, классицизм, модерн и т. д. Уточнение места памятника в общем ходе развития искусства позволяет проследить пути возникновения и развития его новых форм, а также взаимосвязи зодчества разных школ и народов. Определение стиля в значительной степени определяет методы восстановления, круг тех аналогов, которые глубже раскрывают характерные строительные приемы, функциональные и художественные качества данного объекта.

6. По первоначальному назначению памятников: крепостное зодчество, культовые сооружения, дворцы, зрелищные сооружения (театры, цирки), общественные здания, жилые дома, инженерные сооружения и т. п. Изучение и сравнение построек одной группы позволяет понять пути развития отдельных видов сооружений и определить специфику их реставрации.

7. По основному строительному материалу, из которого выполнено сооружение: камень, кирпич, дерево, металл, бетон и т. д. Эта классификация чрезвычайно важна для изучения истории строительного дела, приемов проектирования и расчетов, определения методов восстановления каждого материала.

8. По степени сохранности. Обычно определяется примерный процент разрушений, который берут в пределах: от 5 до 10%, от 10 до 25%, от 25 до 50%, от 50 до 80%, от 80% и выше.

Такие градации помогают установить ориентировочные стоимости проектных и восстановительных работ, дают самое общее представление о состоянии памятника и возможных пределах его реставрации.

На основе классификации создаются паспорта памятников и сводные списки. В настоящее время ведется подготовка к составлению свода памятников архитектуры, включающего краткие сведения обо всех памятниках на территории страны по республикам, краям и областям, то есть создание своеобразной энциклопедии, подводящей итог многолетней работе по выявлению, исследованию, паспортизации и восстановлению исторической сокровищницы отечественного зодчества и монументального искусства. Уже опубликованные справочные издания по памятникам Москвы и Ленинграда, ряда республик и областей — составная часть ведущейся в этом направлении работы.

Глава III

ЗАДАЧИ НАУЧНОЙ РЕСТАВРАЦИИ

При определении задач научной реставрации, к сожалению, еще бытует тенденция ограничить их только охраной и консервацией объекта, то есть оценивать памятники архитектуры и градостроения только как предметы материальной культуры про-

шлого. Такое отношение к реставрации сужает ее функции, отрывает ее от окружающей среды и исключает едва ли не самую актуальную на сегодняшний день задачу активного включения памятника в жизнь, раскрытия его исторических и художественных ценностей не только для узкого круга ученых, но и для людей, жизнь которых проходит в среде этих зданий.

В результате за пределами задач реставратора остается все, что связано с инженерной реконструкцией окружения и самого объекта, подразумевается, что все эти вопросы должны разрешаться сами собой силами других специалистов, что создает угрозу нанесения непоправимого вреда памятникам и даже их полной утраты.

Сделаем попытку сформулировать цели и задачи научной реставрации памятников архитектуры в современном понимании, основываясь на уже накопленном методическом и практическом опыте.

Реставрация памятников архитектуры, базируясь на глубоком изучении архивных изобразительных материалов, изучении памятника в натуре, ставит целью максимально сохранить, выявить и, если возможно, восстановить все ценное в историческом, конструктивном и художественном отношении, обеспечить долговечное существование сооружения.

В самом этом определении заключены внутренние противоречия.

Первое из них — между стремлением сохранить целостный облик и необходимостью выявить все исторически ценное, не создавая эклектического нагромождения разновременных наслоений. Разрешается оно определением оптимальных дат (то есть научно обоснованных данных по этапам существования памятника), их оценкой и выбором одной из них или нескольких. Одновременно определяется отношение к более ранним и более поздним, чем принятые за основу оптимальные даты, фрагментам и деталям. Если эти фрагменты представляют историческую ценность, их можно раскрыть на месте или изъять для музейного хранения и показа в виде отдельных экспонатов. Наслоение случайного, чуждого памятнику характера подлежит полному удалению.

Таким образом, решение общей задачи для памятников, претерпевших значительные изменения во времени, многозначно. Выбор лучшего варианта — творческий процесс — основное содержание предпроектного анализа и реставрационного проектирования.

Второе противоречие — между стремлением максимально сохранить объект и необходимостью обеспечить условия его существования в настоящем и будущем. Последнее требует привнесения в памятник современного инженерного оборудования, иногда изменения конструкций и планировки для приспособления его к использованию по новому назначению. Нахождение оптимального варианта использования памятника с учетом далекой временной перспективы должно предохранять его от повторных неоправданных реставрационных и реконструктивных вмешательств. Тактичное и продуманное разрешение данного противоречия с минимальным ущербом для подлинной структуры памятника — ответственной творческой задачей, стоящая перед реставраторами.

Помимо сохранения и выявления исторических и художественных качеств объекта, принятия мер,

обеспечивающих его долговечность, реставратор обязан решать задачи организации окружающей памятник среды, выявлять в ней его композиционное значение, давать рекомендации к реконструкции и упорядочению зоны его влияния.

Подземные инженерные коммуникации, организация транспортных потоков, загрязнение воздушного и водного бассейнов существенным образом влияют на сохранность памятника. Регламентация их с учетом наилучших условий для существования объектов входит в прямые обязанности архитектора-реставратора и должна разрабатываться им совместно с градостроителями и специалистами инженерного профиля в комплексе перспективных задач развития нового строительства и реконструкции старых городов.

Углубленное изучение объекта и всех связанных с его историей материалов позволяет обогащать и уточнять наши сведения по истории архитектуры, скульптуры, живописи и инженерного искусства. Итоги научной реставрации — вклад в историческую науку, открытие забытых имен мастеров прошлого, методов и технологии их работы.

Сохраняя и восстанавливая архитектурное наследие, реставраторы передают традиции и многовековой опыт отечественной строительной культуры. Именно этот путь дает возможность создания новой архитектуры, обладающей эмоциональной выразительностью, органично связанной с ландшафтом, масштабной к человеку, способной организовать высокохудожественную среду для его всестороннего развития, а также воспитания любви к неповторимой красоте Родины. Таким образом, реставрация — это сложный процесс, где на базе научного исследования, изучения исторических данных обосновывается и осуществляется сохранение всего подлинного, связанного с памятником, его восстановление, решается и обеспечивается возможность его активного включения в современную жизнь, определяется его судьба в будущем. На плечи реставраторов и градостроителей ложится ответственность за сохранение исторического и художественного наследия, утрату или искажение которого не простят им современники и следующие поколения.

Глава IV

ВИДЫ РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ

Остановимся на основных видах восстановительных работ, их содержании и разграничении¹.

I. Консервация — предохранение от дальнейшего разрушения без восстановления утрат и соединения расчлененных фрагментов. Основные методы ее осуществления: расчистки, укрепления конструкций и материалов памятника, укрытие его от разруша-

ющих воздействий. Вновь вводимые конструктивные элементы и покрытия должны по форме и материалам отличаться от подлинных. Консервация может быть постоянной и временной. В последнем случае — это предварительная работа перед проведением радикальных реставрационных процессов.

Как правило, консервация проводится на древних археологических памятниках, представляющих основную ценность в качестве подлинных остатков материальной культуры прошлого, но это всегда неотъемлемая часть любых других видов реставрации.

II. Реставрация (в узком смысле) — предохранение от дальнейшего разрушения, с соединением расчлененных фрагментов и восстановлением утрат, не требующих для своего возрождения сложных научных изысканий. Многие детали могут быть восстановлены методом повторов (по аналогиям, сохранившимся в натуре). Реставрация, как правило, использует материалы, близкие по свойствам к первоначальным, хотя для исправления мелких повреждений, соединения расчлененных элементов и укрепления материалов конструкций широко применяются современные клеи, пропитки, крепежные детали и т. п.

В простейших случаях при сравнительно небольшом разрушении объекта и очевидности форм утраченных деталей может быть поставлена задача полного возрождения его облика.

Помимо оценки памятника в качестве подлинного предмета материальной культуры прошлого, здесь уже выступают критерии определения его художественной, исторической и познавательной ценности как законченного целого.

III. Воссоздание — включает все задачи обычной реставрации, но конечной целью ставит полное восстановление сильно пострадавшего от времени, переделок и разрушения памятника. В данном случае утраты могут быть восполнены на основе больших вспомогательных научных изысканий и широкого применения метода аналогий². На первый план выступают критерии художественно-исторической ценности облика объекта в целом при бережном сохранении и реставрации всего подлинного. В конечном итоге результат — органичное соединение подлинного и достоверного.

На воссоздание можно решиться при наличии исчерпывающих архивных и иконографических материалов, после глубокого изучения подлинных остатков памятника по всем периодам его существования, а также привлечения научно обоснованных аналогий (современных ему и близких по школе и стилистическим признакам объектов).

Широкое распространение этот вид реставрации получил в послевоенном Ленинграде, что вызвано особенностями его архитектуры и специфическим характером ее разрушения в годы войны 1941—1945 годов.

IV. Реконструкция — термин употребляется в двух совершенно различных по смыслу значениях.

В первом случае имеется в виду возрождение облика полностью утраченного объекта или его

¹ В данном разделе используется терминология, бытующая в среде реставраторов Санкт-Петербурга.

² Любое механическое применение метода аналогий исключается. Необходимо не только убедительно доказать закономерность воссоздания той или иной утраченной детали, но и органично ввести ее в реставрируемое сооружение.

фрагмента по историческим материалам с докомпоновкой документально необоснованных деталей, исходя из гипотез и привлечения возможных аналогий¹.

Реконструкция, как правило, осуществляется в виде чертежей или макетов, в отдельных, совершенно исключительных случаях возводятся заново даже целые сооружения в натуре.

Реконструируемые сооружения не обладают качествами подлинности, представляя лишь историко-художественный познавательный интерес и замещают погибший памятник, утрата которого в ансамбле или исключительное мемориальное значение обуславливают допустимость их появления. Чаще всего реконструкции подвергаются отдельные фрагменты реставрируемого здания, когда ставится задача целостного возрождения его облика, что в каждом конкретном случае должно быть строжайшим образом аргументировано и оправданно. Иногда такого рода реконструкции — единственно возможный путь сохранения памятника и упрочения его значения в ансамбле. При этом всегда должен соблюдаться принцип обратимости — вновь привнесенные элементы делаются так, что они в дальнейшем могут быть удалены без ущерба для подлинных остатков сохранившегося сооружения. Обнаружение новых достоверных исторических документов или иконографических материалов позволяет при соблюдении этого условия вносить впоследствии коррективы, обеспечивающие большую достоверность вновь привнесенным деталям.

Реконструкции в виде чертежей, перспектив, рисунков и макетов — закономерная и необходимая часть исследовательской научной работы по истории памятника архитектуры. Гипотетические поиски такого рода позволяют лучше понять характер, методы и строительные приемы зодчих прошлого, проследить видоизменения памятника в разные периоды его существования.

Во втором значении реконструкция означает приспособление объектов к современным условиям или переделки, вызванные их использованием по новому назначению. Процесс этот идет непрерывно, и его упорядочение необходимо для сохранения не только отдельных памятников, но и облика исторически сложившихся городов в целом. Если на памятниках архитектуры реконструкция проводится под контролем государственных инспекций, то так называемые здания рядовой застройки — организованный фон выдающихся сооружений — подвергаются постепенному искажению, а иногда и уничтожению. Особенно большой урон наносят недостаточно продуманные модернизации планировки, решения транспортных проблем и инженерного оснащения.

Необходимость подведения научной и исторической базы для реконструкции как отдельных зданий, так и целых городов и их районов диктует перспективу все более тесного контактирования градостроителей и реставраторов, усиления роли государственных органов по охране памятников. Без выполнения этого условия дальнейшее развитие техники и современного строительства приведет к пол-

ному уничтожению архитектурного наследия. Проблема эта сегодня так же глобальна и важна, как проблема охраны окружающей среды.

При правильной организации процесс реконструкции может быть превращен из фактора разрушения в фактор раскрытия и выявления художественных и исторических ценностей, что возможно только при принятии перспективных проектных решений, совмещающих задачи современного использования и охраны памятников. Этой цели служит разработка режима и включения в перспективные планы развития городов охранных зон, зон регулирования застройки и систематически проводимые фрагментарные раскрытия исторических ценностей².

V. Реставрационные ремонты — регулярно, через определенные промежутки времени проводимые работы по поддержанию здания в том виде, в котором оно сохранилось до наших дней.

Здесь не предусматриваются предварительные исторические и натурные исследования, составление проектов, что как бы исключает их из общего комплекса видов научной реставрации. В практике бытует вульгарное название «косметические ремонты».

Снижение внимания к реставрационным работам наносит памятникам архитектуры еще больший вред, чем постоянно действующие факторы разрушения. При каждом ремонте, особенно если нет достаточного контроля, неизбежны элементы модернизации, реконструкции, а часто и просто искажения как следствие недостаточной компетентности работников.

Необходимо составить документ, подводящий итоги всем ранее произведенным исследованиям, дающий научно обоснованную программу объемов и характера мероприятий по поддержанию зданий в порядке. Методы проведения работ и применяемые материалы должны быть раз и навсегда строжайшим образом обусловлены. Ремонты могут проводиться только после выдачи такой программы исполнителям при повседневном научно-техническом наблюдении. Всякие отклонения от задания должны согласовываться с органами Инспекции по охране памятников.

Академик И. Э. Грабарь совершенно справедливо считал этот вид реставрации основным в деле сохранения памятников истории и культуры.

В практической реставрационной деятельности разные виды реставрационно-восстановительных работ взаимосвязаны, и задача сводится к нахождению и обоснованию их границ, их допустимости и необходимости для каждого конкретного случая.

Исходя из принципа охраны подлинного памятника материальной культуры прошлого нужно стремиться к определению минимума жизненно важных работ. Всякие дополнения и поновления постепенно приводят к невозместимым утратам. В случаях обоснования воссоздания или реконструкции особое внимание должно уделяться сохранению даже ничтожных по отношению к общему объему подлинных фрагментов, так как именно они придают реставрируемому сооружению основную историческую ценность.

¹ Возможно, признать целесообразным первое значение этого понятия заменить термином *рекомпозиция*, который все чаще встречается в работах многих искусствоведов и реставраторов.

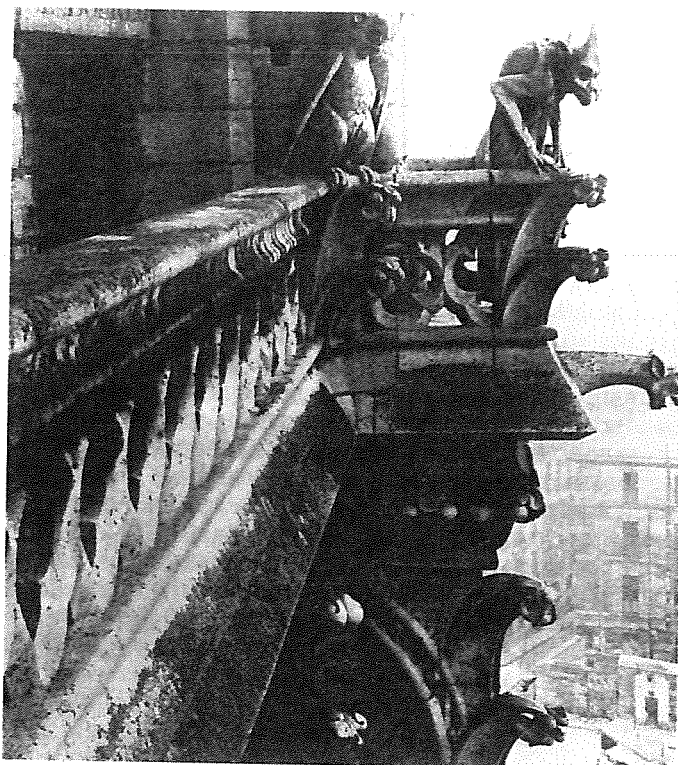
² Метод фрагментарных раскрытий более ранних декоративных и конструктивных деталей на фасадах и в интерьерах зданий — один из самых эффективных в выявлении подлинных свидетельств развития архитектуры.

Рассмотрим несколько примеров восстановления памятников архитектуры (сочетание различных видов реставрационных работ и реконструкций, сопутствующих изучению истории объектов).

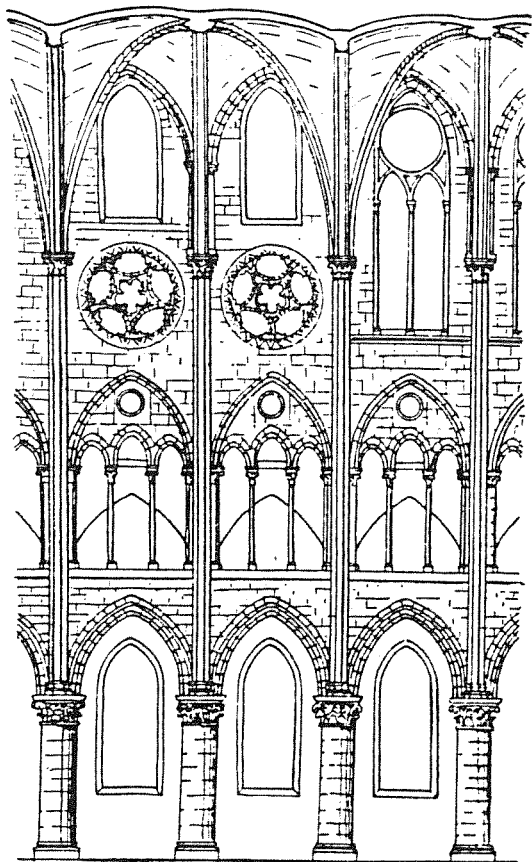
СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ

В процессе строительства с начала XII века и до его завершения в середине XIV века собор непрерывно видоизменялся, совершенствовался и расширялся. И позднее, даже в XVII и XVIII веках, в его архитектуру привносились новые элементы и производились частичные переделки: резной иконостас, изменение композиции обрамления портала западного фасада. Постепенное развитие стилистических, конструктивных и декоративных мотивов на разных этапах строительства памятника блестяще описано в романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери».

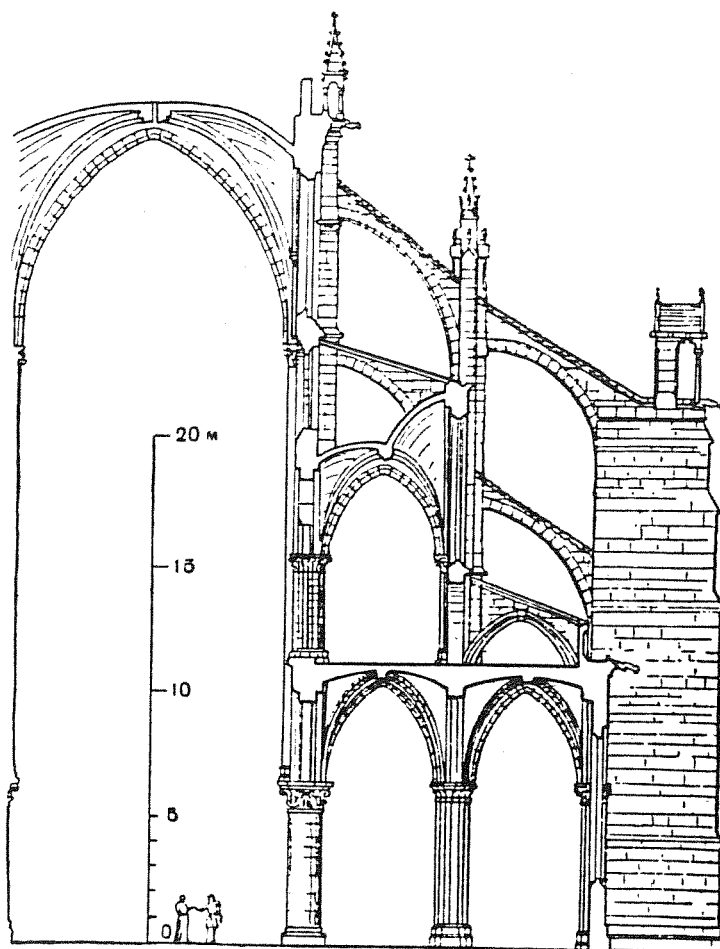
В первые дни Великой французской революции, одновременно с разрушением Бастилии, здание храма было буквально изуродовано. Были разбиты скульптура и орнамента фасадов, повреждены витражи, отделка интерьеров, обрушился шпиль над центром собора. Красивейшее здание Парижа — его кафедральный собор превратился в «угрюмый и мрачный осколок варварского средневековья». Видимо, такова закономерность крупных революционных взрывов, что политические страсти обрушиваются на ни в чем не повинные памятники истории и культуры. Безжизненная, угрюмая громада здания на многие годы была заброшена — время и климат продолжали его дальнейшее разрушение. Только в связи с созданием в 1830 году первого действенного государственного органа по охране памятников Франции встал вопрос о ре-



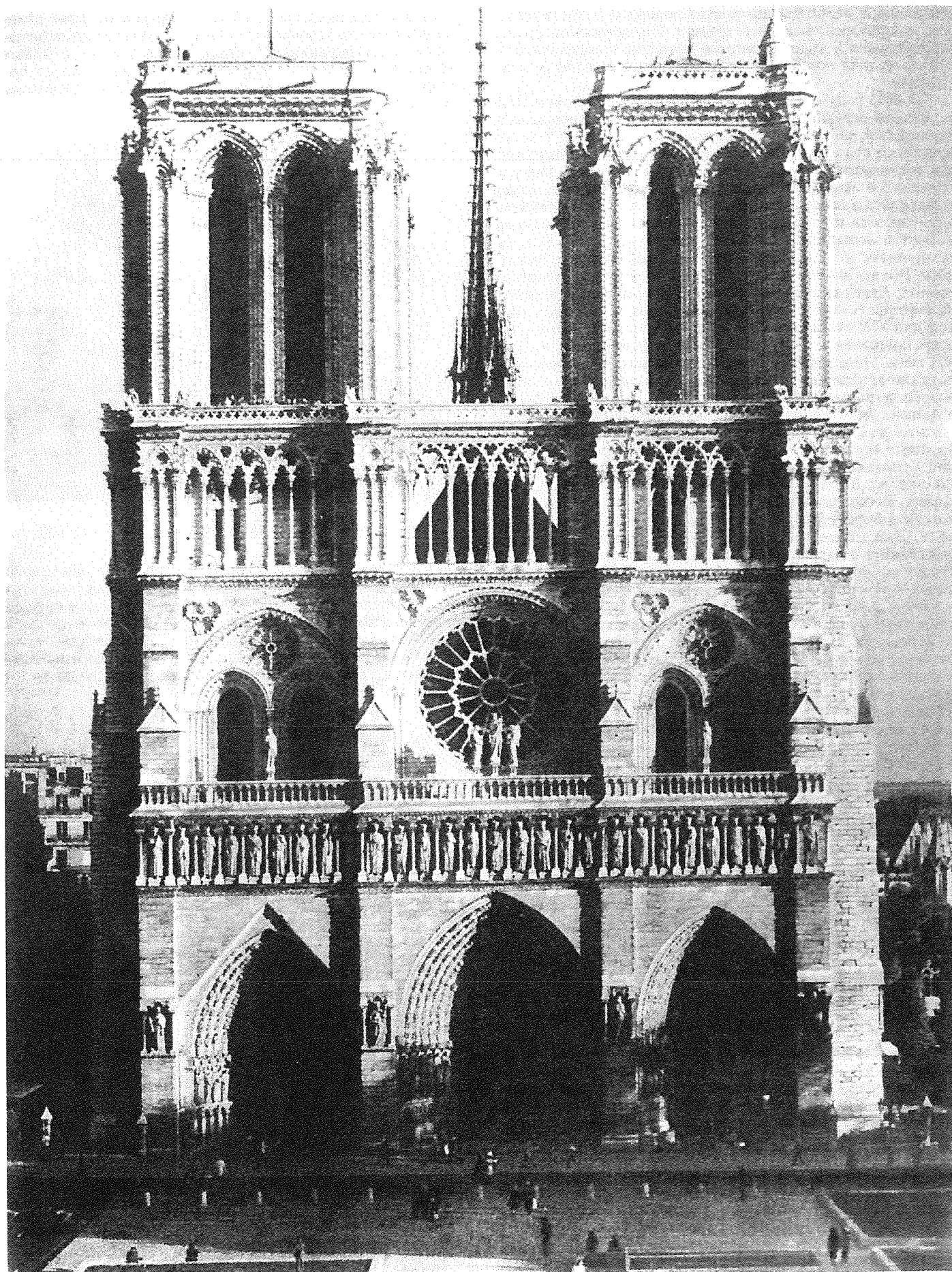
2. Собор Парижской Богоматери. Химеры на парапете верхней галереи фасада, воссозданные по рисункам Виолле ле Дюка



1. Собор Парижской Богоматери. Разрезы. Арх. Виолле ле Дюк. Продольный. В правой части окна верхнего яруса XVIII века до реконструкции. В левой части — рекон-



руированные в духе XII века. Поперечный. Над контрфорсами показаны башенки-пинакли, восстановленные по аналогам XIV века



3. Собор Парижской Богоматери. Западный фасад

ставрации и возрождении пострадавших в годы революции монастырей, замков и храмов. Историческое, градостроительное и художественное значение памятника диктовало задачу полного восстановления его бывшего величия.

В 1843 году архитекторами Виолле ле Дюком и Ласю создан первый проект реставрации и началось ее осуществление, которое продолжалось до конца 60-х годов прошлого столетия. Характерная для эпохи стилизаторских реставраций концепция необходимости создания «законченного вида и стилистического единства» памятника выразилась в стремлении привести объект к одной или по возможности к более древним оптимальным датам даже за счет замены подлинных исторических ценностей, к докомпоновке по аналогиям незавершенного или утраченного. Все это нашло отражение в процессе восстановления собора. Декоративные остроконечные башенки (пинакли) на контрфорсах XV века были заменены на новые, типичные для XIV столетия, окна верхнего яруса главного нефа, сохранившиеся с XIII века, реконструированы в духе XII века. Остатки скульптур «королевской галереи» над порталом западного фасада не сохранены, а целиком возрождены заново по аналогиям из соборов в Бордо и Амьене, переделана композиция обрамления портала на южном фасаде в духе более ранней архитектуры. На парапете верхней галереи, на фасадах по следам очертаний оснований утраченных скульптур были по рисунку Виолле ле Дюка реконструированы изваяния чудовищ-химер. Воссозданный по старому рисунку центральный шпиль собора украшен статуями, изображающими Виолле ле Дюка и реставраторов. Были поползновения даже уничтожить сохранившийся иконостас как не отвечающий стилю собора и создан проект «развития неоконченной идеи» — завершения башен западного фасада никогда в натуре не существовавшими шпилями. К счастью, под давлением общественности и при активном вмешательстве Проспера Мериме, исполнявшего тогда обязанности главного инспектора исторических памятников, эти предложения были отклонены, а проект остался только в виде исторической реконструкции, показывающей, каким предположительно был бы собор, если бы его строительство продолжалось после XIV века. Ученый-теоретик и знаток архитектуры средневековья, талантливый рисовальщик Виолле ле Дюк возродил храм как законченное произведение искусства, но, к сожалению, за счет значительных утрат невосполнимых исторических ценностей. К многовековым напластованиям разных этапов строительства памятника прибавился еще один, завершающий — середины XIX столетия. Ошибки такого рода реставраций дали толчок к разработке методов более бережного сохранения подлинности памятников архитектуры.

Через сто с лишним лет после окончания работ собор вновь требует реставрационного вмешательства, но он будет восстанавливаться в дошедшем до наших дней виде, и ни у кого не поднимется рука на уничтожение привнесенных в XIX веке деталей, ставших теперь уже тоже историей.

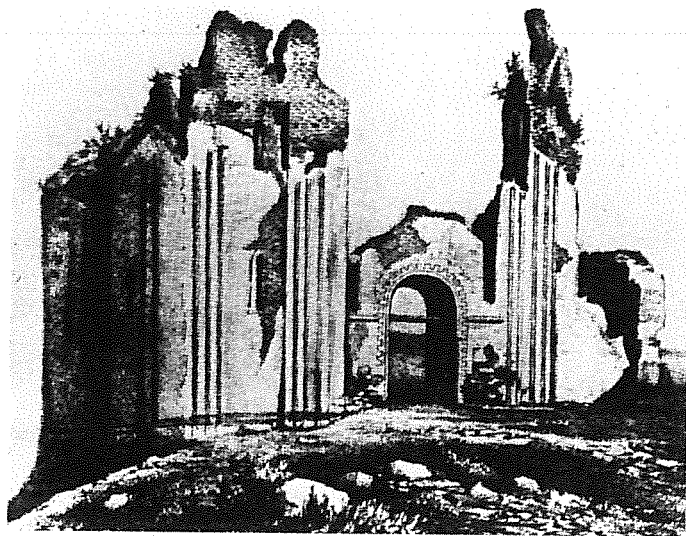
ЦЕРКОВЬ СВ. ВАСИЛИЯ В ОВРУЧЕ

Памятник конца XII — начала XIII века. Пример реставрации его стал сегодня буквально хрестоматийным, так как при ее осуществлении, впервые в отечественной практике, применен весь арсенал средств современной научной реставрации, этот опыт лег в основу ее дальнейшего развития.

При дилетантских археологических изысканиях с целью поисков закладного камня в середине XIX века был подрыт фундамент южной стены, в результате чего она рухнула, а затем обрушились и столбы с опирающимися на них сводами, барабаном и куполом. Здание превратилось в руины.

Создание проекта и руководство реставрацией было поручено архитектору А. В. Щусеву, перед которым была поставлена задача целостного восстановления храма. Де-

тальные предварительные обследования и обмеры руин, принятие мер по временной консервации всего памятника, вплоть до укрепления остатков живописи на оконных откосах интерьеров, сопровождались раскопками территории памятника и извлечением деталей и материала кладки стен здания, сохранившихся в завалах.



4. Церковь Св. Василия в Овруче. Зарисовка А. В. Щусева

Архитектурно-археологическое изучение объекта шло под руководством крупнейшего русского реставратора того времени П. П. Покрышкина. Пользуясь для определения места в стенах здания найденных при раскопках подлинных деталей приемом измерения удаления от основания, он открыл возможность вернуть их на изначальные места, то есть обосновал ведение реставрации мето-



5. Церковь Св. Василия в Овруче. Проект реставрации 1908 года. Арх. А. В. Щусев



6. Церковь Св. Василия в Овруче. Восточный фасад в стадии завершения реставрации

7. Церковь Св. Василия в Овруче. Северо-восточный фасад. Временная консервация в процессе восстановительных работ

дом анастилоза. В 1905 году составлен предварительный проект, он доведен до завершения на основе всего комплекса проведенных исследований в 1908 году. В результате из руин была поднята южная стена, а все остальные значительно восполнены подлинными деталями. Все восстановленные заново профилированные части кладки и участки дополнения ее гладей выделены цветом нового кирпича и раствора, что позволяет наглядно воспринимать сочетание подлинного и абсолютно достоверного в памятнике, возрожденном в пределах до карниза кровли. Поставив задачу восстановления действующего храма и активного включения памятника в жизнь, А. В. Щусев

докомпоновал его завершение, кровлю, барабан и купол в виде творческой реконструкции, основанной на его тогдашнем знании архитектуры XII—XIII веков. Эта реконструкция, как и целостное возрождение облика храма, была и необходимой мерой постоянной консервации памятника, обеспечившей его дальнейшую сохранность.

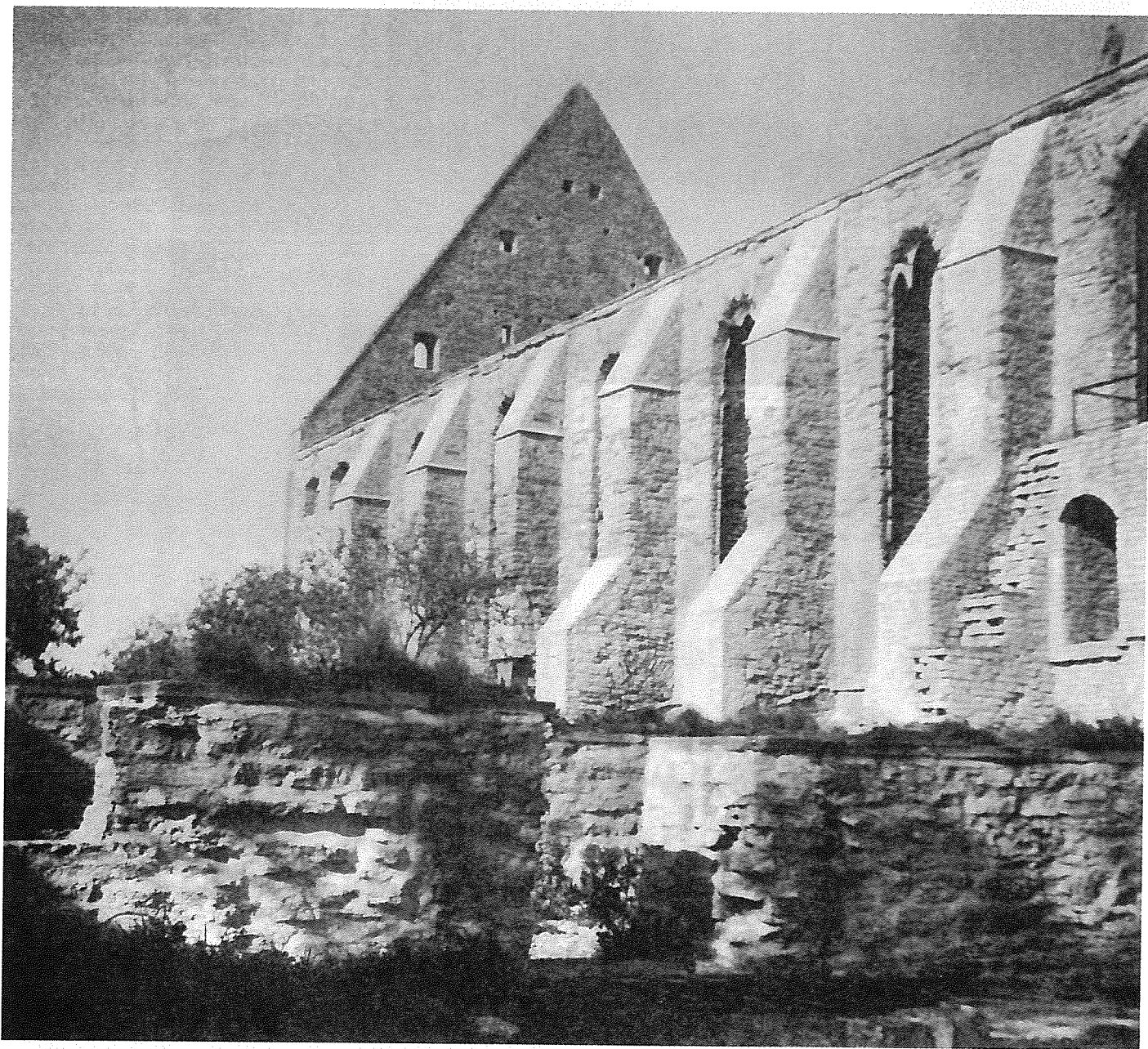
Конечно, опыт, накопленный за годы, прошедшие со времени окончания реставрации, позволяет сегодня говорить о том, что реконструкция навесия храма могла быть выполнена с большим приближением к стилю эпохи, но вряд ли это необходимо, так как памятник получил свое окончательное завершение, тоже уже ставшее страницей его истории.

Глубина и серьезность проведенных предпроектных исследований, их фиксация и публикация с целью всестороннего обсуждения, максимальное сохранение всего подлинного, выделение материала, привнесенного при реставрации, соблюдение принципа обратимости при реконструкции дополнений (они могут быть удалены или

заменены, не затрагивая исторического массива здания) — все это делает реставрацию храма Св. Василия серьезнейшим этапом в развитии дела восстановления памятников. Не случайно за эту работу архитектору А. В. Щусеву было присвоено звание академика.

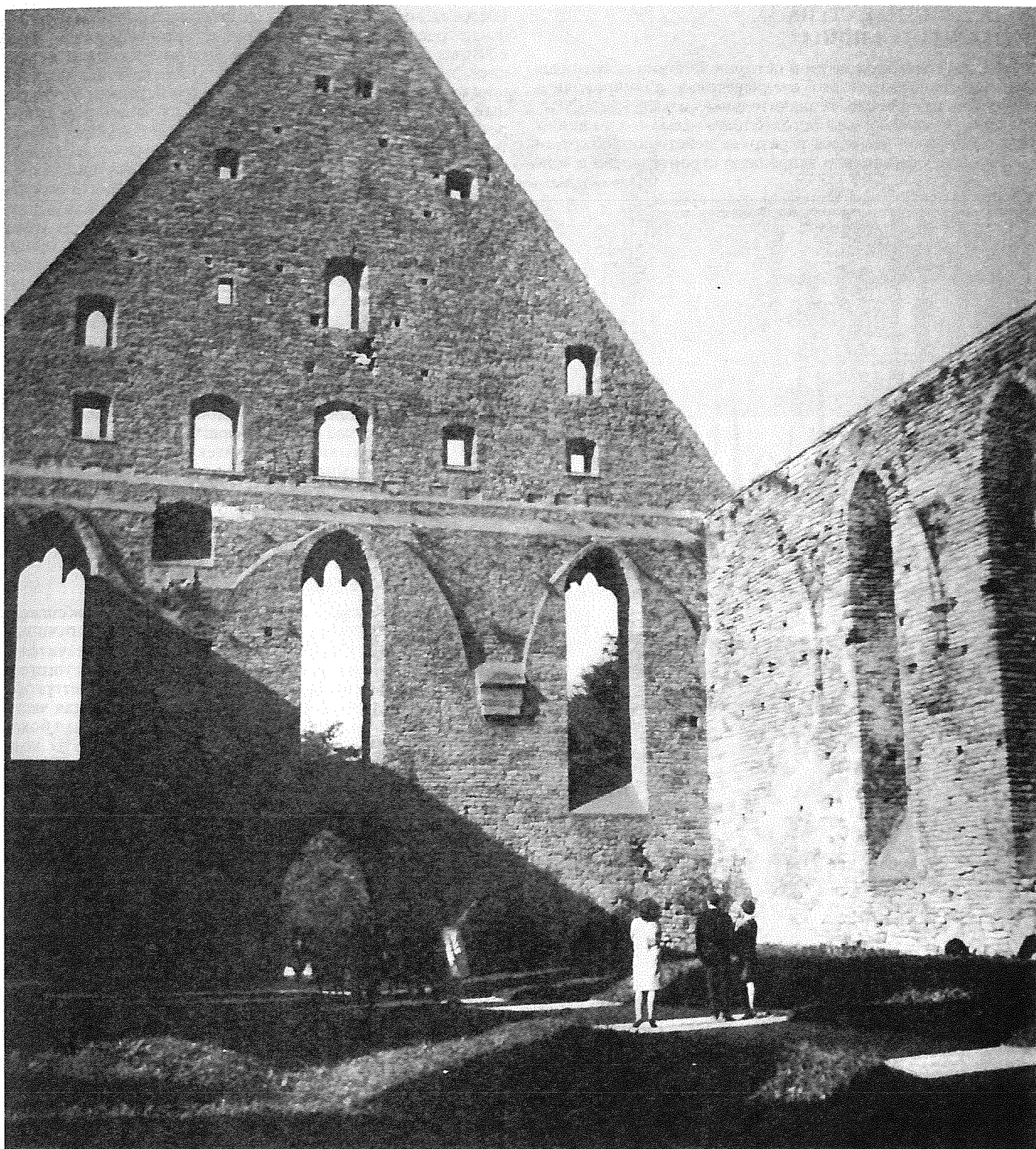
МОНАСТЫРЬ СВ. БРИГИТТЫ. ПИРИТА. ЭСТОНИЯ

Памятник, сооруженный в период 1407—1436 годов, дошел до наших дней в виде руин. В данном случае архитекторы В. Раам, С. Алиика, Э. Седман блестяще решили задачу консервации (с минимальным реставрационным вмешательством) всего подлинного, раскрытия при помощи археологических раскопок и снятия культурного слоя оснований стен всего ансамбля, превращения руин во впечатляющий исторический музей под открытым небом.



8. Монастырь Св. Бригитты. Пирита. Эстония. На первом плане выявленные основания стен после снятия культурного слоя и их укрытие с декоративной посадкой

зелени. На южном фасаде — выделенные новым материалом дополнения утрат кладки контрфорсов



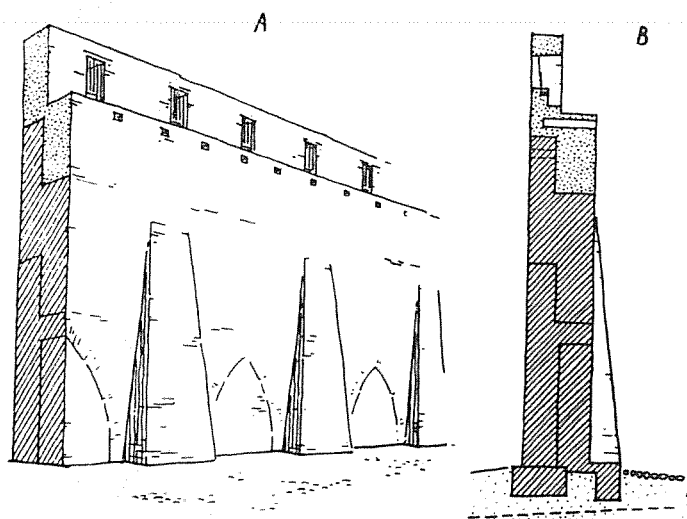
9. Монастырь Св. Бригитты. Пирита. Эстония. Интерьер. Арх. реставрации В. Раам, С. Алика, Э. Седман. Видны дополнения, выравнивающие кладку верха стен и их предохранительное укрытие, а также связи под фронтоном, введенные для укрепления сооружения

Все вычинки кладки стен, контрфорсов и выравнивающих поверхность раскрытых из-под земли оснований выделены современным материалом и четко читаются визуально. Найденные при раскопках детали, такие, например, как остатки камнерезных готических переплетов окон капеллы, возвращены на свои места. Широко применен

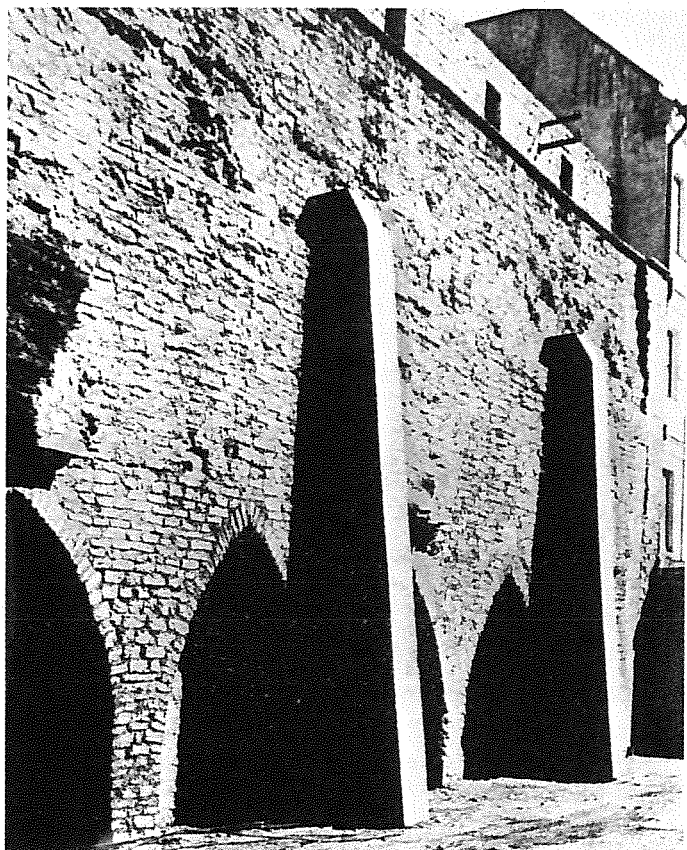
и прием оживления поверхности археологических раскрытий стен посадкой зелени, имитирующей патину времени и придающей руинам живописность. Отказ от попыток в какой-то мере восполнить крупные утраты элементов сооружения на древнем памятнике закономерен: сохранено ощущение величия подлинных исторических развалин. В данном случае любые дополнения не могли быть исполнены с абсолютной достоверностью. Прекрасно вписанный в ансамбль зеленого паркового окружения, просматриваемый с самых разнообразных точек и расстояний, монастырь-руина чрезвычайно красив и живописен. На территории выставлены материалы, связанные с историей его создания.

КРЕПОСТНАЯ СЕНА ГОРОДА ТАЛЛИННА

За многовековой период истории Таллинн сохранился в своих границах, и его средневековая планировочная структура претерпела незначительные изменения. Обусловлено это счастливым обстоятельством тем, что до войны 1914 года город числился в разряде действующих крепостей и было официально запрещено строительство в зоне



10. Крепостная стена Таллинна. Схема основных этапов строительства стены



11. Фрагмент крепостной стены Таллинна после реставрации. Видны раскрытые после реставрации стрельчатые ниши, новые бетонные контрфорсы и в левом углу на днишей остатки старого кирпичного контрфорса. На протяжении стены ряд старых кирпичных контрфорсов сохранен и наглядно показывает более поздние этапы ее строительства

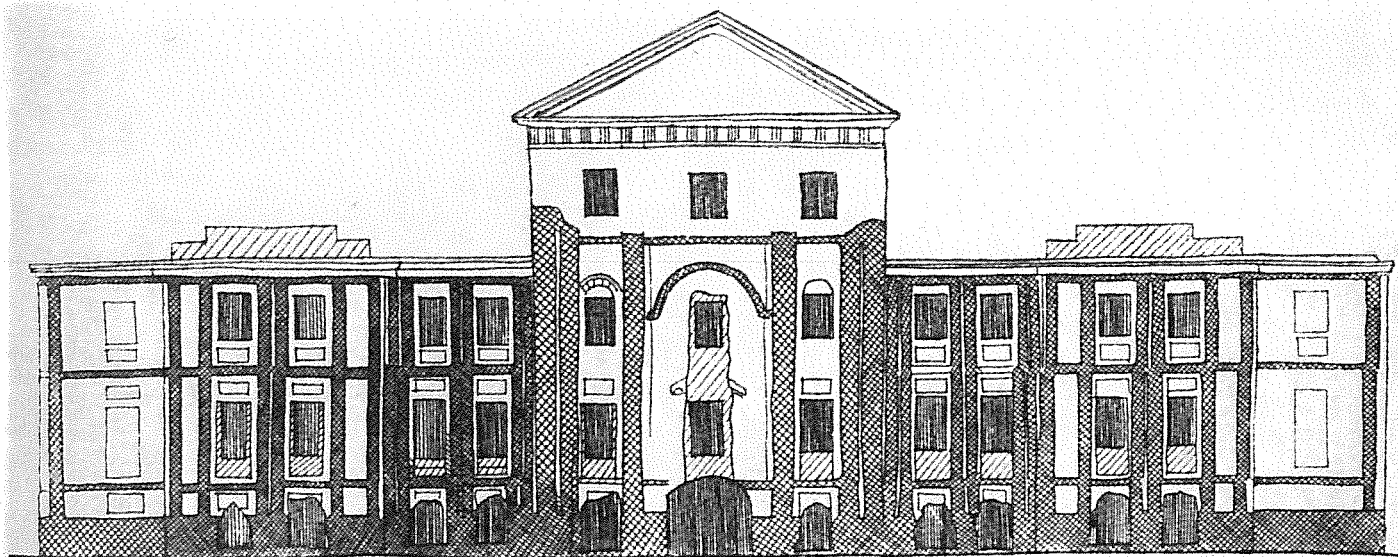
обстрела вокруг его стен — он фактически территориально не расширялся. Внутренняя планировка, облик крепостных стен, башен и зданий внутри городской черты претерпевали лишь изменения в соответствии с потребностями обороны или удобств для его жителей. Уникальный город-памятник может гордиться культурой своей реставрации. Остановимся только на одном весьма характерном примере такого рода работ, а именно на произведенной в 1960—1962 годах реставрации городской стены. При изучении документов и исследовании в натуре были четко выявлены основные этапы ее строительства, охватывающие период с XIV по XVI век. На первом этапе в нижней части стен располагались стрельчатые ниши, которые впоследствии были замурованы при повышении кладки стен, и для усиления ее устойчивости были возведены кирпичные контрфорсы. Реставраторы раскрыли несколько ниш нижнего яруса, произвели консервацию и вычинку кладки стен. Для обеспечения сохранности многослойной, сильно пострадавшей от времени конструкции ее дополнительно укрепили новыми железобетонными контрфорсами, выполненными в формах, существовавших ранее кирпичных.

В данном случае методом фрагментарного раскрытия более ранних фрагментов архитектуры достигается эффект того, что памятник как бы сам рассказывает свою историю, а введение новых элементов — контрфорсов обеспечивает его надежную и долговременную консервацию и устойчивость.

ПАЛАТЫ А. В. КИКИНА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

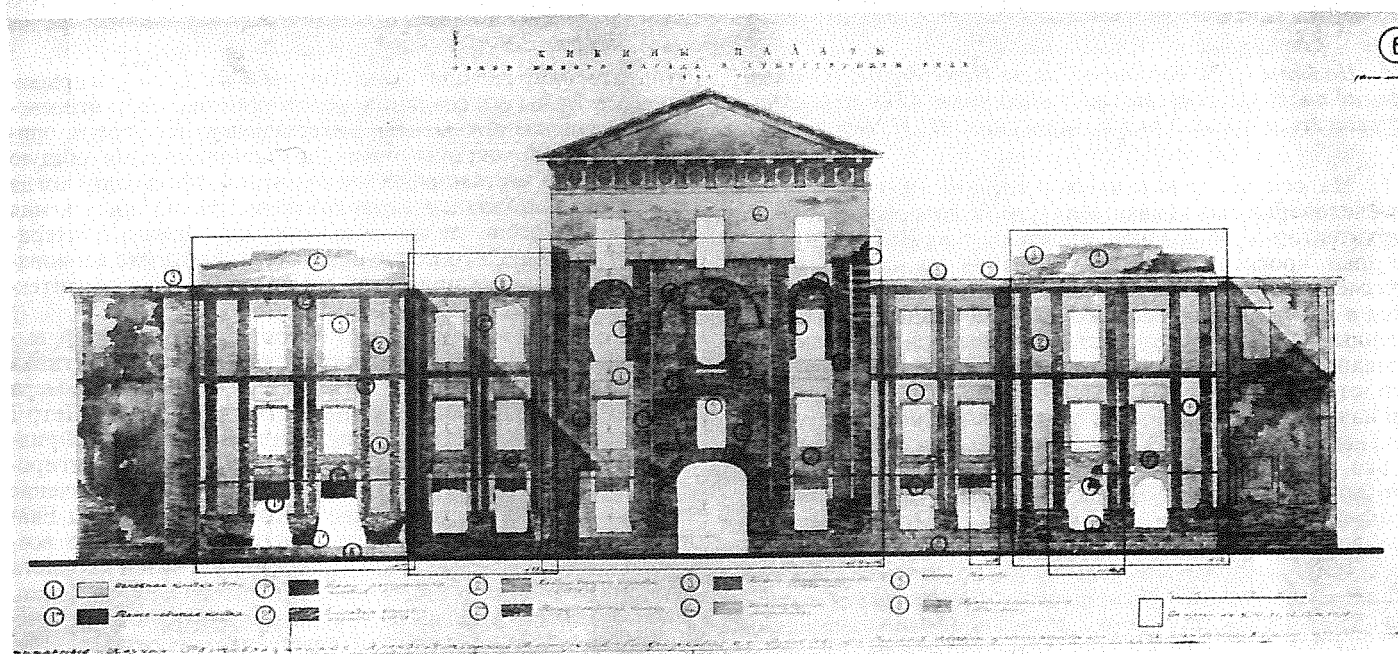
Городской дом — палаты А. В. Кикина, приближенного царя, построен в 1714 году по собственноручному рисунку Петра I. По этому же плану с очень незначительными отклонениями в деталях архитектором Браунштейном были возведены первоначальный дворец в Петергофе и дворец Екатерины I в Царском Селе. Центральная часть нарядного здания палат несколько возвышалась над боковыми одноэтажными крыльями. Но вскоре палаты подверглись реконструкции. За участие в заговоре царевича Алексея Кикин был казнен, в 1718 году здание приспособили для устройства первого музея Петербурга — Кунсткамеры. Надстройка вторых этажей в боковых частях и переделка третьего этажа в центральной завершают архитектурный облик уникального памятника-музея первой трети XVIII века.

В 1728 году в связи с постройкой специально для музея созданного здания на Васильевском острове Кунсткамера со всем собранием ее раритетов переезжает в новое помещение, а бывшие палаты Кикина переданы полковой канцелярии и лазарету с домовою церковью, над которой в середине XVIII века архитектором Ф. Б. Растрелли возводится небольшая деревянная башенка — звонница. В 1829—1830 годах по проекту архитектора А. Е. Штауберта разобрано парадное крыльцо, срублены лопатки, сандрики и тяги на фасадах, сохранившиеся с XVIII века, переделана конфигурация кровли и центральная часть фасадов завершена треугольным фронтоном. В результате здание приобретает сухой казарменный вид (просуществовало до 1941 года). О былом значении в архитектуре Петербурга одного из его первых парадных сооружений совершенно забыли. После артобстрелов и пожара в период блокады Ленинграда сохранились в катастрофически аварийном состоянии только наружные капитальные стены — стоял вопрос о необходимости сноса остатков ничем не примечательного здания. Но изпод обвалившейся штукатурки на фасадах местами проглядывали очертания срубленных элементов более ранней архитектуры. Собранные искусствоведом и историком петербургской архитектуры А. Н. Петровым материалы и документы позволили восстановить историческое значение для города одного из его первых парадных зданий и даже поставить вопрос о возможности возрождения его фасадов в первоначальном виде.



12. Палаты А. В. Кикина в Санкт-Петербурге. Южный фасад. Схема выявления из-под поздних наслоений

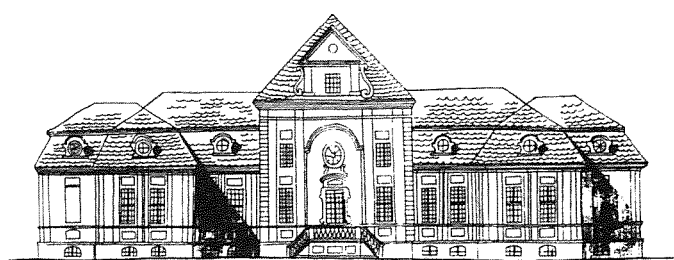
элементов архитектуры начала XVIII века.
Арх. И. Н. Бенуа. Архив ГИОП, СПб.



13. Палаты А. В. Кикина в Санкт-Петербурге. Южный фасад. Схема выявлений из-под поздней штукатурки элементов архитектуры XVIII века



14. Палаты А. В. Кикина в Санкт-Петербурге. Южный фасад после переделок 1830-х годов



15. Палаты А. В. Кикина в Санкт-Петербурге. Южный фасад. Графическая реконструкция до надстройки боковых крыльев здания в 1718 году. Арх. И. Н. Бенуа. Архив ГИОП, СПб.



16. Палаты А. В. Кикина в Санкт-Петербурге. Южный фасад после реставрации на период после 1718 года. Здание первой петровской Кунсткамеры. Арх. И. Н. Бенуа

На основе проведенных в период 1950—1952 годов исследований памятника в натуре, в которых участвовал архитектор В. М. Савков, архитектором И. Н. Бенуа был создан проект реставрации фасадов здания на период размещения в нем петровской Кунсткамеры. Сохранившаяся в натуре до венчающего карниза кладка стен и выявленный абрис элементов отделки фасадов, очертания оснований и примыкания к стенам парадного крыльца, вплоть до найденных в натуре образцов штукатурки с первоначальными окрасками, убедительно обосновали проектные предложения. Градостроительное значение памятника, который организует панораму целого микрорайона, позволило пойти на творческую реконструкцию конфигурации завершения кровли и фронтонов на основе изучения аналогий в архитектуре Петровского времени. Так как для восстановления интерьеров не было никаких документальных данных, внутренние стены и перекрытия возведены заново в соответствии с потребностями современного использования, а наружные стены соединены с ними металлическими связями, что дало возможность предохранить их от неминуемого разрушения.

Результат проделанной работы—воссоздание фасадов уникального памятника начала XVIII века с выявлением и сохранением всех его подлинных элементов. Реконструкция завершения здания обеспечила постоянную консервацию при полном соблюдении принципа обратимости и упрочила его градостроительное значение в архитектурном комплексе города.

Памятник активно включен в современную жизнь и используется по новому назначению.

ЯНТАРНЫЙ КАБИНЕТ ФРИДРИХА I В БЕРЛИНЕ

Был вручен в виде дипломатического подарка Петру I и в 1716 году перевезен в Петербург. В связи с работами, проводящимися по воссозданию Янтарного зала в Екатерининском дворце города Пушкина, проведена работа по изучению истории возникновения и создания этого уникального памятника ювелирного искусства. В ре-

зультате напряженных поисков день за днем раскрывались все этапы его создания, реконструкций и видоизменений. Архивные документы, литературные источники, описания и воспоминания очевидцев дают сегодня общую картину его метаморфоз во времени. Известно, когда и кем он выполнялся первоначально, какие дополнения получил в России за время до его появления в Екатерининском дворце; что новое привнесено в отделке первоначального кабинета при создании парадного зала архитектором Ф. Б. Растрелли в 1750-х годах.

Параллельно с поисками исторических сведений выполнялись графические реконструкции облика памятника по основным этапам его развития. В качестве примера остановимся на реконструкции того, что увидел Петр I в Берлине, то есть как выглядел Янтарный кабинет Фридриха I. Подробная опись всех янтарных панно демонтированного кабинета, отправленного в Петербург, и изучение янтарных панно на фотографиях Янтарной комнаты Екатерининского дворца позволили найти единственно возможное расположение панно при облицовке стен кабинета Фридриха и выполнить реконструкцию разверт его стен. Работа эта необходима не только для наглядного уточнения того, что происходило с памятником в разные годы, но и для убедительного показа логики его развития, принципиальной разницы в подходе к декорировке янтарем, зависящей от архитектурной школы и творческой манеры мастеров, с ним соприкасавшихся (цв. ил. 1).

ЗДАНИЕ КУНСТКАМЕРЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Началось строительство еще в 1718 году (по проекту архитектора Г. И. Матарнови), здание возводилось в натуре под руководством архитекторов Н. Ф. Гербеля и М. Г. Земцова вплоть до его полного завершения в 1734 году. Огромная для того времени постройка с четырехъярусной башней, увенчанной золоченой астрономической сферой, играла огромную роль в панораме невольских берегов Петербурга наряду с вертикальными доминантами шпилей Петропавловского собора и Адмиралтейства.

В 1747 году во время пожара сгорели два верхних яруса башни, которые так и не были возобновлены. Через два столетия, в 1947—1949 годах, архитектор Р. И. Кап-



17. Здание Кунсткамеры в Санкт-Петербурге.
До реставрации завершения башни



лан-Ингель на основе архивных документов, рисунков, гравюр и даже вновь найденных подлинных чертежей выполнил проект воссоздания навершия башни, обосновав его полную достоверность. Реставрация фасадов и воссоздание завершения башни вернули памятнику его утраченное значение в структуре города.

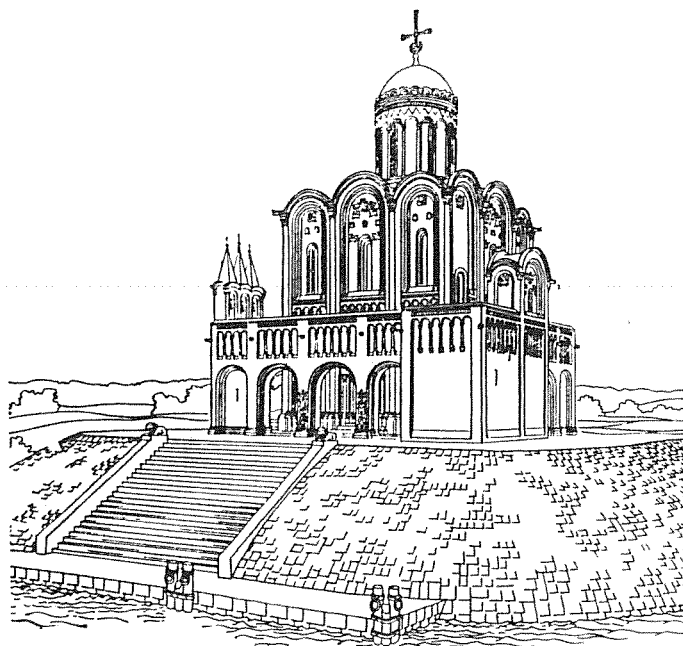
18. Здание Кунсткамеры в Санкт-Петербурге. После реставрации и воссоздания завершения башни.
Арх. Р. И. Каплан-Ингель



19. Церковь Покрова на Нерли

ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА НА НЕРЛИ

В 1165 году построена в честь победы дружины Андрея Боголюбского над волжскими булгарами. Посвященная празднику Покрова Богородицы и символизирующая божественное покровительство Владимирской земле церковь, и сегодня сохранившая в основном изначальные формы, поражает совершенством пропорций и изысканной красотой. Расположенная в устье когда-то многоводной реки Нерль на искусственно устроенной насыпи, она была как бы водными воротами Владимирского княжества. Археологические исследования территории вокруг церкви и самого здания, проведенные под руководством Н. Н. Воронина, обнаружили целый ряд данных о его первоначальном облике: выявлены фундаменты окружавшего с трех сторон храм гульбища — открытой галереи на уровне основания верхнего яруса стен, следы облицовки камнем в основании сооружения и лестницы — спуска к воде (сюда могли приставать ладьи), найдены следы



21. Церковь Покрова на Нерли. Перспектива первоначального облика храма. Реконструкция Н. Н. Воронина

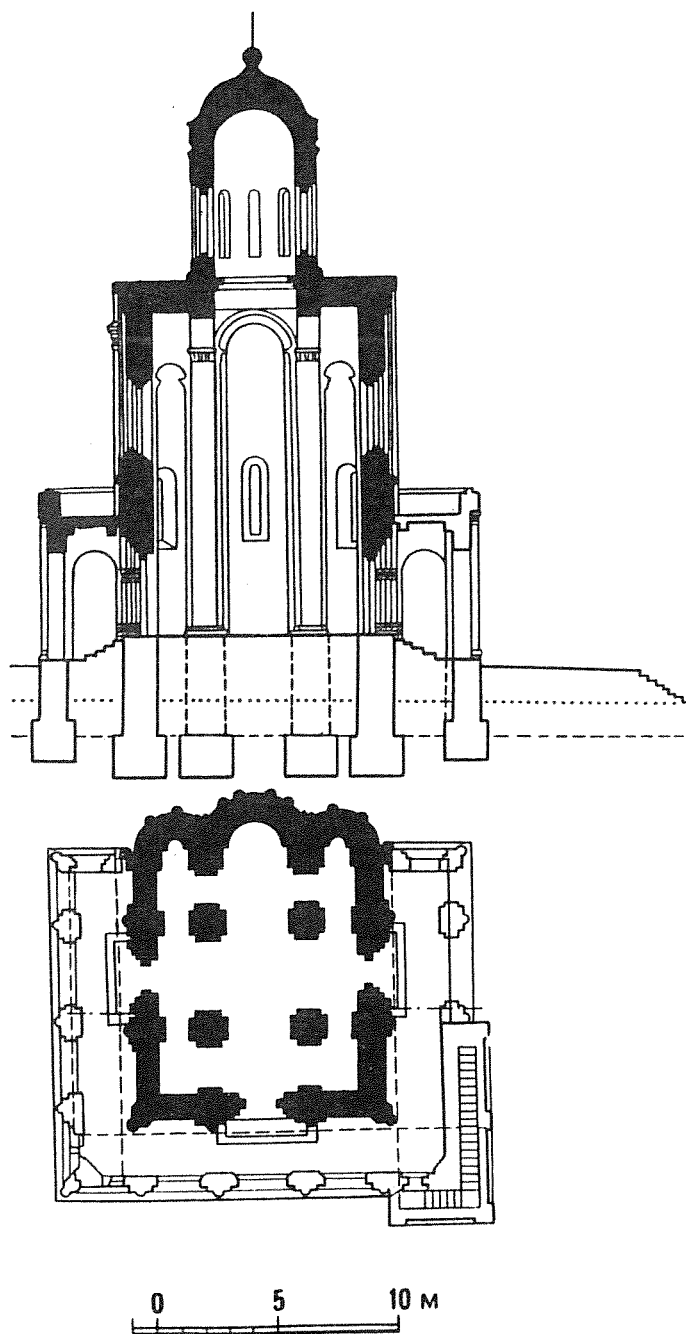
примыкания лестницы, с которой попадали на хоры и галерею вокруг здания, сведения о существовании звонницы. На основании всех этих материалов выполнены варианты реконструкции первоначальной композиции храма в виде чертежей и макетов, использованы для дорисовки утраченных ее частей детали с самого памятника, а также метод аналогий с современной ему архитектурой. Не претендуя на стопроцентную достоверность и воплощение в натуре, работа Н. Н. Воронина расширяет наши представления об изменении облика памятника во времени, истории развития зодчества Владимирской земли и его связей с архитектурой других регионов Древней Руси. Такого рода попытки расшифровки страниц истории и обогащение ее вновь найденными данными — неоценимый вклад в изучение архитектурного наследия.

Эти примеры, ни в коей мере не исчерпывая бесконечного разнообразия возможных постановок реставрационных задач, зависящих от древности памятника, его сохранности, его исторического, художественного и градостроительного значения, наличия архивных и изобразительных материалов, возможностей его активного включения в современную жизнь, дают некоторое представление о многогранности труда реставраторов, о необходимости поисков индивидуального решения каждого объекта и досконального изучения его истории.

Глава V

О РЕСТАВРАЦИОННОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

С развитием науки о реставрации видоизменяется, расширяется и углубляется значение многих понятий. Термины, встречающиеся в публикациях эпохи *стилизаторских реставраций* и в современных научных статьях, могут иметь принципиально разное значение. В качестве примеров остановимся на некоторых наиболее распространенных понятиях.



20. Церковь Покрова на Нерли. Реконструкция первоначального плана и разреза храма Н. Н. Воронина

Оптимальные даты вскользь упоминались при объяснении целей и задач научной реставрации. Сначала происходило отождествление этого понятия с данными о первоначальном виде сооружения, восстановление которого считалось основной задачей реставраторов. Несколько позднее под оптимальной датой стали понимать период *наивысшего расцвета памятника или ансамбля*.

Практика реставрационных работ показала порочность такого рода установок — было наделано множество грубейших ошибок, приведших к утрате и искажению исторических и художественных ценностей, что вызвало резкую негативную реакцию со стороны специалистов, любителей старины и виднейших деятелей культуры.

Действительно, ориентируясь на какой-то один период, названный оптимальным, будь то первоначальный вид или время наивысшего расцвета, реставраторы сосредоточивали внимание исключительно на нем и безжалостно уничтожали все созданное за остальную многовековую историю памятника. Переоценка собственных знаний и субъективное понимание *чистоты стиля* приводили даже к корректировке подлинных деталей и структуры реставрируемых объектов.

Резкая реакция общественности поставила под сомнение правомочность такого рода реставрации памятников. Раздавались голоса, что деятельность реставраторов — основная причина гибели архитектурного прошлого, допустимыми считались только чисто консервационные работы по поддержанию памятника в том виде, в каком он дошел до нашего времени.

Особенный вред восстановлением здания на одну оптимальную дату был нанесен древним памятникам, в которых позднейшие наслоения и перестройки сами по себе имели огромную ценность и были свидетелями эволюции архитектурного искусства.

В настоящее время проводится изучение истории строительства объекта и его перестроек, определяются периоды, имеющие максимальную сохранность подлинного, и наибольшее количество материалов для их восстановления. Эти периоды, которых может быть несколько, считаются оптимальными с точки зрения возможности возрождения всего памятника или его фрагментов. Опираясь на понятие нескольких оптимальных дат при постановке целевой задачи предстоящей реставрации, мы выбираем такое их сочетание, которое отвечает условиям полнейшего выявления исторической ценности здания и сохранения его подлинности. Сравнение, переоценка и поиски наилучшего варианта — процесс очень сложный, и удовлетворительный результат не может быть достигнут без дополнительной музеефикации элементов, не охваченных оптимальными датами, положенными в основу проекта.

Музеефикация

Содержание этого понятия выходит далеко за пределы раскрытия и показа фрагментов разных периодов в истории памятника. Остановимся только на некоторых его аспектах.

1. Существует ошибочное мнение, что один из основных признаков, выделяющих архитектурное сооружение из категории других предметов материальной культуры прошлого, — невозможность создания условий их музейного хранения¹.

¹ См., например, статью С. Н. Давыдова «О научной методике реставрации памятников архитектуры» (Архитектура СССР. 1956. № 5).

Фактически имеются многочисленные примеры, когда памятники архитектуры или же их крупные фрагменты становятся музейными экспонатами, закрываются предохранительными чехлами или оказываются встроенными в более поздние сооружения.

Предпосылками для принятия такого рода решения являются:

а) стремление сохранить уникальное здание, выполненное в материалах, которые в конкретных климатических условиях не обеспечивают его долговечность (футляр над домиком Петра I в Петербурге);

б) раскрытие в процессе нового строительства остатков древнего сооружения, неизвестного ранее, и вкомпоновка его внутри вновь создаваемого архитектурного объема (целый ряд остатков стен древних башен в интерьерах подвалов новых зданий в Болгарии);

в) случаи, когда по градостроительным соображениям на территории древнего памятника возводится новое большое сооружение и вкомпоновка в него памятника — единственный возможный способ сохранения подлинных остатков последнего (часть древней стены в новом вокзале Рима).

Метод музеефикации зданий при помощи *футляров* ни в коем случае не может быть признан идеальным. В большинстве случаев следует считать его временной консервационной мерой до разработки методики предохранения материалов объекта от дальнейшего разрушения, позволяющей в дальнейшем избавиться от ограждающих конструкций. Встраивание остатков древних памятников в новые сооружения может быть оправданно весьма редко, так как памятник, оторванный от естественной среды его окружения, превращаясь в музейный экспонат, теряет значительную часть исторической и художественной ценности.

2. Создание городов-заповедников, заповедных районов и заповедных дворцово-парковых ансамблей должно в процессе разработки проектных решений предусматривать весь комплекс мероприятий, связанных с их музеефикацией. Это и решение проблемы транспорта, инженерного оборудования, и приспособление части зданий для использования по новому назначению, и программа создания режима эксплуатации, и многое другое. В данном случае конечная цель — включение в современную жизнь сложного архитектурного организма с максимальным раскрытием его историко-художественных ценностей. Такого же рода музеефикация — основа работы при реконструкции центров исторически сложившихся городов.

3. В настоящее время широко практикуется создание музеев под открытым небом, состоящих из собранных в одно место памятников деревенного зодчества. Увлечение такими музеями часто идет в разрез с задачами подлинно научной реставрации. Всякое перемещение памятника архитектуры, искусственное создание новых зрительных связей с соседними, также перемещенными сооружениями — грубое нарушение правды истории.

Появление таких музеев вызывается стремлением предохранить от гибели памятники архитектуры, находящиеся в удаленных районах, где нет условий для их эффективной охраны. Видимо, в дальнейшем необходимо планировать возврат ряда зданий на

исконные места, особенно когда они имеют ценность мемориальную, то есть их возведение связано с конкретными историческими событиями или деятелями прошлого. При этом неизбежно столкновение с еще одной трудностью — необходимостью сохранения зоны влияния памятника, исторического ландшафта, той среды, в которой он находился изначально, что далеко не всегда оказывается осуществимым.

К сожалению, на сегодняшний день возникновение музеев деревянного зодчества неизбежно, и оно ставит, помимо задач переноса памятника и его реставрации на новом месте, задачу создания среды, наиболее родственной данному объекту.

Успешное решение структуры вновь создаваемого ансамбля, проблемы воспроизведения характерных для памятника связей с ландшафтом и другими сооружениями требует от проектировщиков глубокого знания истории, так называемого чувства «аромата эпохи». Но даже в лучших случаях невозможно возместить возникающие при создании таких музеев утраты исторической правды и избежать дополнительного травмирования объектов при их переносе. Перемещение памятников архитектуры нежелательно и всегда влечет за собой самые неожиданные последствия.

В Египте при строительстве Асуанской плотины и неизбежности затопления уникального ансамбля храмов Абу-Симбел, его со всеми предосторожностями подняли над уровнем поверхности вновь создаваемого водоема. После переноса памятник катастрофически разрушается от эрозии, вызванной действием песка, приносимого господствующими ветрами из пустыни.

4. Использование в качестве музеев памятников старины с размещением в них экспозиций выдвигает следующие основные задачи:

Наилучший, по возможности, хронологический показ истории самого памятника.

Создание в интерьере экспозиции (особенно если она тематически не связана с историей самого памятника), не вступающей в контакт с архитектурой и не мешающей восприятию объемного и художественного решения помещения.

Создание условий для посетителей и обслуживания музея. Решение потоков посетителей, создание вестибюлей, гардеробов, санузлов, отопления и освещения должно быть выполнено с наименьшим ущербом для подлинной структуры памятника.

Такого рода музеефикации всегда должны поручаться только опытным реставраторам и осуществляться под строжайшим контролем представителей инспекций по охране памятников.

5. Один из наиболее эффективных и распространенных видов музеефикации — фрагментарное раскрытие деталей архитектуры, относящихся к периодам развития памятника, не охваченным оптимальными датами. И более ранние фрагменты и поздние наслоения, представляющие историческую и художественную ценность, как правило, должны раскрываться и экспонироваться на своем изначальном месте и сопровождаться кратким пояснительным текстом со сведениями о времени их появления и значении.

Только в исключительных случаях, когда фасады и интерьеры сохранились и представляют законченное художественное целое, фрагменты более ран-

них и более поздних наслоений изымаются из памятника, консервируются и становятся отдельными музейными экспонатами. Эти экспонаты должны размещаться на территории памятника, группироваться по хронологическим признакам, сопровождаться чертежами, макетами и документами, иллюстрирующими этапы развития памятника, а также пояснениями, почему они сняты со своего исторического места.

При планомерной работе, связанной с реконструкцией старых городов, и серьезном изучении истории не только общепризнанных памятников архитектуры, но и зданий, называемых рядовой застройкой, метод фрагментарных раскрытий более ранних элементов архитектуры и их музеефикации на месте чрезвычайно плодотворен. Каждая улица древнего города становится своеобразным музеем, повествующим об истории, дающим дополнительный материал к ее познанию. Это имеет большое воспитательное и научное значение. Прекрасный пример такого рода работы проведен в Таллине, где на фоне сохранившихся поздних фасадов мы видим раскрытые фрагменты древней архитектуры (нервюры обрамления проема периода готики в композиции витрины современного магазина, отдельные древние резные камни с текстами и орнаментикой, вkomпонованные в стены зданий, около которых они были найдены, и т. п.).

6. Существует метод замены «дублерами», иногда даже выполненными в новых материалах, уникальных скульптур, рельефов и орнаментики. Подлинные скульптуры из мрамора, гипса, дерева, металла, сильно разрушающиеся от атмосферных воздействий и других факторов, изымаются со своего исконного места, заменяются копиями, а сами становятся экспонатами в условиях музейного хранения.

Такого рода музеефикация позволяет, не нарушая целостного облика архитектурного ансамбля, сохранить совершенно исключительные по художественной и исторической ценности уникальные произведения монументального искусства прошлого. Общеизвестен пример музеефикации статуи Давида, выполненной Микеланджело, и замены его на площади копией.

7. Несколько особое место в общем комплексе музеефикаций занимает отношение к инженерным конструкциям (перекрытиям, стропильным системам, сводам, куполам и т. п.). В случаях, если конструкции доступны для обзора и не потеряли несущей способности, они автоматически становятся полноправными музейными экспонатами. Но часто их строительные материалы подверглись полному износу — тогда их укрепляют (консервируют) и целиком или фрагментарно оставляют на своих местах, возводя рядом несущие элементы из современных материалов (метод разгрузки). В исключительных случаях, если элементы формируют объемное решение и эстетический облик здания, но полностью пришли в негодность, старые конструкции заменяются новыми, повторяющими внешние формы и фактуру материалов первоначальных. Происходит зрительно эквивалентная подмена подлинного, необходимая для предохранения всего памятника от разрушения. Остатки первоначальных конструкций изымаются, консервируются и становятся музейными экспонатами.

8. К музеефикации следует отнести и так называемый анастилоз. В руинированном сооружении или скульптуре находят место разбитые и разбросанные вокруг объекта детали. Они вновь возвращаются в пределы общей композиции, что помогает лучше воспринимать общие формы объекта, дорисовывать мысленно его целостный облик. Неизбежность появления каких-то новых крепежных деталей (кронштейнов, подставок и пионов, выполненных в новых материалах) искупается не только лучшим музейно-экспозиционным показом подлинного, но и лучшей сохранностью деталей, которые в расчлененном виде могут быть скорее повреждены или утрачены. Этот метод широко применяется при реставрации древних памятников архитектуры и скульптуры.

Даже беглый обзор некоторых видов музеефикации показывает многоплановость содержания этого столь распространенного в публикациях термина.

Культурный слой

Культурный слой — термин, перешедший в теорию и практику реставрационных работ из археологии.

При археологических раскопках, послойно снимая землю, ученые определяют границы распространения находок по периодам — культурам.

В реставрации мы определяем содержание этого понятия как нарастание уровня окружающей памятник территории, происшедшее со времени его постройки и продолжающееся до настоящего времени. Исследование культурного слоя на территории памятника архитектуры выявляет скрытые под землей части здания, позволяет при помощи траншей и шурфов определить состояние и глубину залегания фундаментов, дает сведения о крыльцах, пристройках и других утраченных на поверхности земли сооружениях, о первоначальном благоустройстве территории. В процессе послойного снятия земляного покрова обнаруживаются остатки предметов быта, декоративные и конструктивные детали, относящиеся к разным периодам существования объекта.

Все эти сведения — неоценимый материал для правильного решения вопросов предстоящей реставрации и углубления познания истории материальной культуры.

Но нарастание культурного слоя — не только источник получения дополнительного информационного материала — это один из самых страшных факторов разрушения и искажения памятников.

Постепенный подъем уровня земли и нарушение изначальной вертикальной планировки искажают пропорции зданий, приводят к нарушению режима, необходимого для их существования. В условиях городов процесс нарастания культурного слоя прогрессирует наиболее ощутимо, поверхность земли оказывается выше цоколей и гидроизоляции, подвальные окна и цокольные продухи закрываются наглухо. Сырость проникает в кладку стен и распространяется вверх по ее капиллярам. Повсеместно заново производят декоративную облицовку цокольных частей здания, что ни в коей мере не предохраняет их от разрушающего воздействия влаги. Рост культурного слоя — причина реконструкции наземных частей сооружений. Арки ворот настолько

врастают в землю, что приходится поднимать их своды, чтобы обеспечить возможность въезда транспорта, уничтожаются ступени крылец, устраиваются приямки у входов на лестницы и т. п. Все это коренным образом искажает архитектуру фасадов.

В связи с бурным развитием автотранспорта и повсеместным распространением асфальтовых дорожных покрытий процесс нарастания культурного слоя резко ускорился. Старые города и их выдающиеся исторические памятники буквально тонут в асфальте. Достаточно сказать, что в среднем для условий такого города, как Петербург, в прошлом подъем уровня территории был около одного метра в столетие, только за последние два десятилетия он вырос, особенно по набережным рек и каналов, на 50—60 см и более, и процесс все ускоряется.

Инженерная реконструкция всех подземных сооружений (канализации, водопровода, отопления и т. п.), происходящая непрерывно, ведет отсчет от существующей сегодня поверхности, и от нее берут отметку глубины промерзания. Это обстоятельство чрезвычайно осложняет постановку вопроса о снятии культурного слоя и понижении территории вокруг памятников до уровня, обеспечивающего их сохранность, позволяющего восстановить их первоначальные пропорции. Каждый раз встает попутный вопрос о перекладке всех подземных сетей.

Ясно, что снятие культурного слоя до отметки, определенной оптимальной датой реставрации памятника, как правило, не может решаться локально только в пределах территории объекта. В некоторых случаях конструктивные переделки, произведенные внутри памятника за время его существования, также ставят под сомнение безболезненное понижение его окружения.

Проблема нарастания культурного слоя и раскрытия ушедших в землю частей памятников архитектуры в исторически сложившихся городах может быть решена только совместными усилиями градостроителей, транспортников и реставраторов.

На первом этапе необходимо принять меры к стабилизации существующей вертикальной планировки. Этот вопрос связан с поисками более долговечных дорожных покрытий, не требующих постоянных ремонтов. К сожалению, ничего нового, обеспечивающего повсеместное решение этой проблемы, на сегодняшний день нет, и культурный слой, нарастая, продолжает свою поистине страшную разрушительную работу. Второй этап решения общей проблемы — создание и планомерное осуществление проектов изменения вертикальной планировки и переделка связанных с ней подземных коммуникаций целых районов. В некоторых случаях даже может быть принято решение о поднятии исторического памятника над уровнем современного окружения. Снятие культурного слоя для памятников вне зоны городской застройки — задача более легкая, так как территория может быть спланирована без нарушения связей с надземными сооружениями и подземными инженерными сетями.

Патина времени

За длительный период внешние факторы воздействия на памятник усиливают чисто эстетическое ощущение его подлинности и древности, придают

ему дополнительные живописные качества и вызывают ассоциации, позволяющие полнее почувствовать его историческую значимость.

Покрытые мхом и порослью зелени камни старинных стен, их выветрившаяся потемневшая фактура, выбоины от ядер когда-то происходивших сражений, выцветшие краски тканей, живописные бревна древних срубов, заросшие дорожки старинных парков — все это поэтизирует памятники, подчеркивает их органичную связь с окружающим природным ландшафтом.

И у нас и за рубежом существует точка зрения, отстаивающая необходимость максимального сохранения патины времени, считающая ее неперемennым признаком подлинности. Этого взгляда придерживаются многие художники, кабинетные ученые, литераторы и даже дельцы, извлекающие деньги из эмоций туристов, созерцающих живописные руины с искусственно поддерживаемой и даже специально воспроизводимой патиной. Чисто эстетический подход не принимает во внимание того, какое значение имеет патина времени для сохранности памятников, ибо во многих случаях она — следствие воздействия факторов разрушения. Любование живописными руинами часто означает отказ от спасения гибнущего произведения искусства прошлого. Сторонники обязательного сохранения патины не оценивают того, какой вред она наносит художественной ценности и цельности произведения искусства, выполненного первоначально автором без учета коррективов времени.

Существует и противоположное мнение, причем оно еще, к сожалению, бытует даже в среде профессиональных реставраторов, что всякая патина есть нечто несвойственное памятнику и, следовательно, подлежит удалению. Старательно ее счищая, стирают действительные следы истории и переходят даже границы дозволенного, «подправляя и упорядочивая» облик памятника. Отсюда уже один шаг до стилизованных реставраций и искажения подлинного. Повторяются старые ошибки, вызвавшие в свое время всеобщее осуждение.

Чтобы по возможности сократить реставрационные вмешательства в жизнь памятников и избежать неоправданных поновлений, то есть доведения объекта до состояния, восторженно именуемого малокультурными обывателями «как новый», современные реставраторы прежде всего должны определить границы и возможности сохранения патины времени.

Критерии для обоснования принятых решений основываются на выявлении влияния патины на разрушение сооружения и устранении этих воздействий (при условии сохранения патины) или необходимости снятия патины, искажающей художественный замысел произведения искусства прошлого, активно его разрушающей. По существу, любые расчистки поверхностей памятников архитектуры, скульптуры и живописи — это процесс удаления патины. Отсюда следует, что определение границ допустимых и необходимых расчисток, как правило, решает и судьбу патины.

Довольно часто в практике реставрационных работ возникает необходимость в искусственном патинировании (то есть имитации старения). Мону-ментальная скульптура из бронзы покрывается искусственной патинировкой, предохраняющей мате-

риал от окисления. При реставрации утрат старой позолоты места заправочные новым золотом покрываются составами, приглушающими их блеск, чтобы избежать пестроты, мешающей зрительному восприятию архитектурной или скульптурной детали в целом. Иногда такую же операцию производят и при восполнении значительных утрат живописи. К искусственному патинированию можно отнести и маскировки вновь вводимых конструктивных деталей, а также специальные посадки зелени на верхних обмазках, укрепляющих стены руинированных памятников. Последние закрывают привнесенные консервирующие покрытия и одновременно придают руинам живописность.

Даже беглый разбор содержания нескольких реставрационных терминов позволяет осознать их сложность. Остальные понятия реставрационной деятельности будут последовательно раскрываться по ходу дальнейшего изложения.

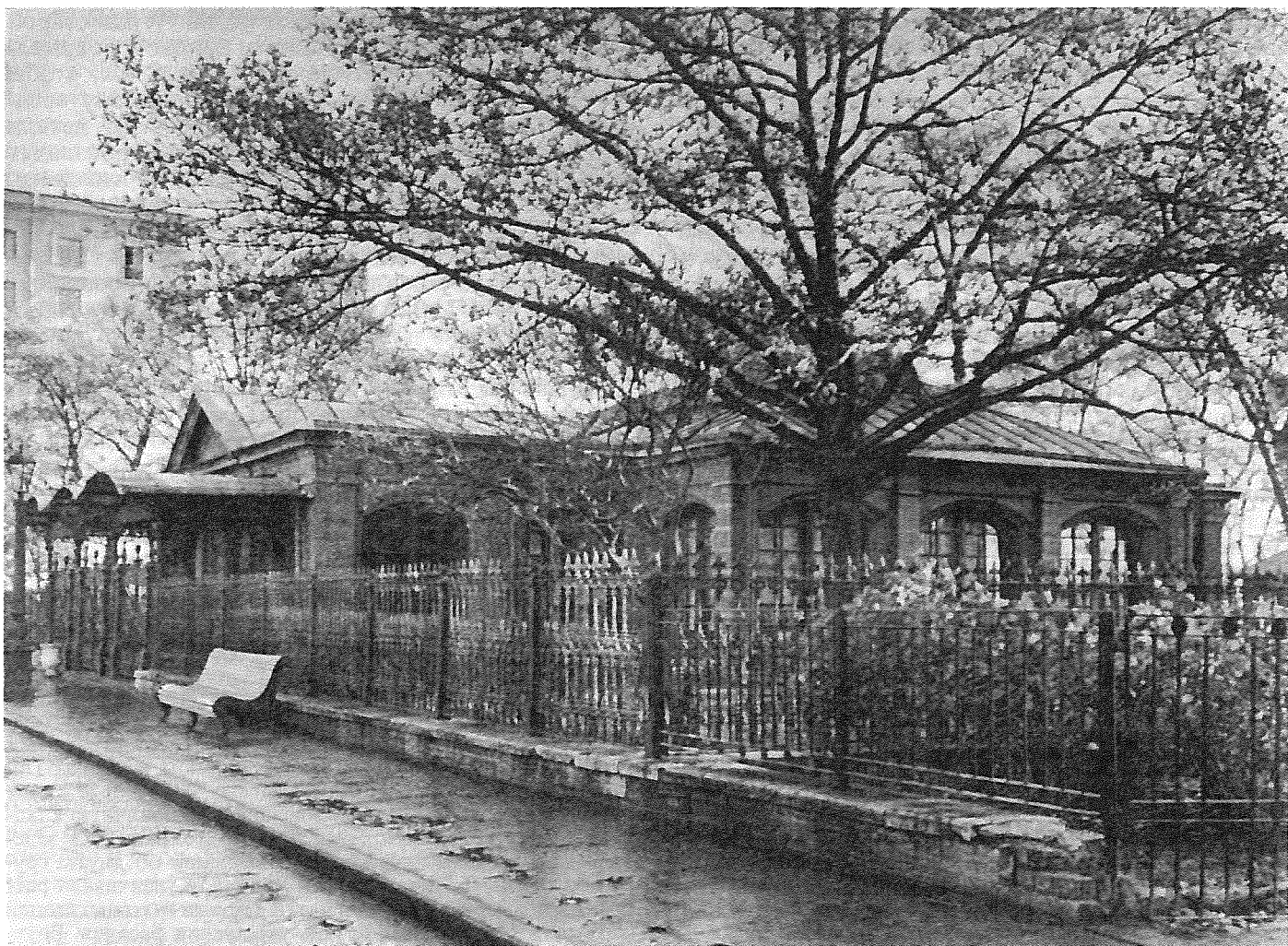
Познакомимся с некоторыми конкретными случаями музеефикации, связанных с охраной и реставрацией памятников архитектуры.

ДОМИК ПЕТРА I В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

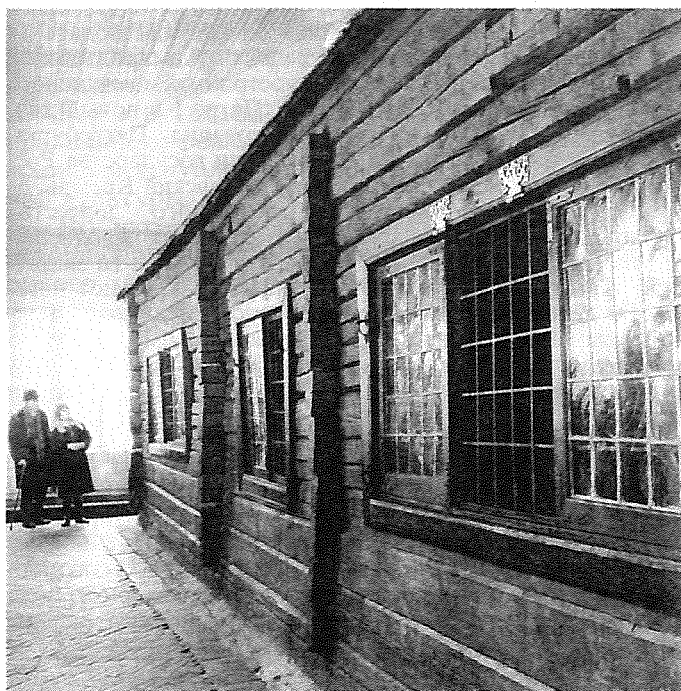
Первое здание на территории задуманного Петром I нового столичного города возведено в мае 1703 года. В документах того времени оно именовалось «красными хоромами» или «первоначальным дворцом на Санкт-Петербургском острове на берегу Невы». Наружные стены бревенчатого сруба были расписаны под кирпичную кладку, высокая кровля, покрытая гонтом¹, окрашена в зеленый цвет, а стены внутренних помещений обтянуты грубым побеленным холстом. Конек кровли увенчивала раскрашенная деревянная мортира с ядрами — единственная объемная декоративная деталь украшения фасадов. Внутри находились всего четыре небольших помещения: сени, кабинет, столовая и спальня. Скрамная отделка и размеры были обусловлены временным характером размещения царской резиденции (до постройки более фундаментальных апартаментов), потребностью личного присутствия Петра I для надзора и руководства начавшимся строительством. Из окон домика он мог наблюдать за возведением Петропавловской крепости, Адмиралтейской верфи, разбивкой Летнего сада и постройкой в нем нового каменного дворца. После переезда Петра I в новый дворец домик стал памятником основания Петербурга. В. Г. Белинский писал, что для истории государства Российского он не менее значил, чем Московский Кремль.

Сохранность памятника деревянного зодчества в условиях сурового климата и эпизодических наводнений нельзя было обеспечить, не прибегнув к каким-то защитным укрытиям. Уже в 1723 году домик закрывают навесом на деревянных столбах, затем его заменяют кирпичной аркадой с железной кровлей и наконец в 1844 году по проекту архитектора Р. И. Кузьмина над домиком возводится павильон — футляр с остекленными наружными стенами. С этого времени памятник становится музейным экспонатом в интерьере павильона и окончательно теряет связь с окружающей средой и панорамой Невы. Многократные неумелые поновления и ремонт после наводнений, приспособление в XIX веке для использования в качестве часовни совершенно исказили его облик и даже пропорции, так как нижняя часть сруба была закрыта поднятым над уровнем его основания настилом пола павильона. Фундаментальные реставрационные работы под руководством архитектора А. Э. Гессена 1971—

¹ Гоним — деревянная черепица, один из видов покрытия щепой.



22. Павильон-футляр (арх. Р. И. Кузьмин. 1844) над домиком Петра I в Санкт-Петербурге



23. Домик Петра I в интерьере павильона-укрытия

1976 годов позволили раскрыть памятник от позднейших искажений, выявить под ними элементы первоначальной отделки, укрепить и обезвредить его конструкции — полностью вернуть домику его первоначальный вид. Но буквально придавленный перекрытием защитного павильона, огражденный близко к нему расположенными стенами памятник практически недоступен для осмотра целиком. В современных условиях можно увидеть только фрагменты его наружных стен и интерьеры. Возникает новая проблема такого решения его постоянной музеефикации, которая обеспечила бы не только восприятие архитектуры в целом внутри защитного сооружения, но и дала бы возможность видеть его снаружи, восстановив в какой-то мере утраченные связи с панорамой Невы. Создание прозрачного нового павильона, благоустройство территории вокруг памятника осложняется еще и крупнейшей градостроительной ошибкой, в результате которой старейшее архитектурное сооружение Петербурга оказалось после революции в окружении многоэтажных зданий.

ДВОРЕЦ МЕНШИКОВА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

На Васильевском острове после блестящих побед в Северной войне первый петербургский генерал-губернатор А. Д. Меншиков в 1710 году предпринял строительство своего дворца, самого роскошного и грандиозного здания молодого города. Это был период, когда «Санкт-Петербургу конечное безопасие было получено», когда землянки, деревянные и мазанковые временные строения начали заменяться по указу Петра I постоянной каменной застройкой. Начатый первоначально по проекту архитектора Д. М. Фонтана, который вскоре уехал из России,



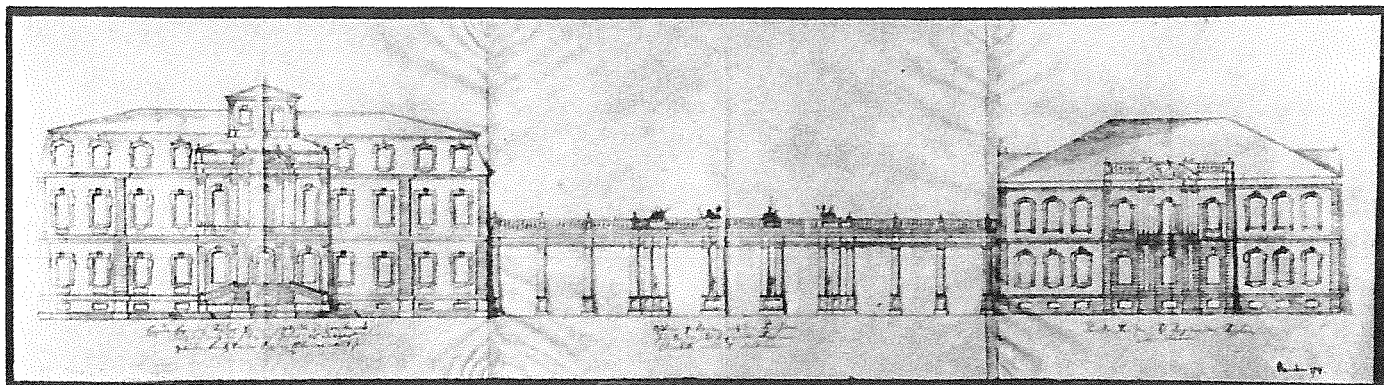
24. Дворец А. Д. Меншикова в Санкт-Петербурге. Фрагментарное раскрытие ранней живописи из-под изразцовой облицовки потолка предспальни А. Д. Меншикова

дворец с 1712 года достраивается, расширяется и непрерывно совершенствуется архитектором И. Г. Шеделем, вплоть до опалы его хозяина в 1727 году. Руководя работами по созданию Петербурга, Кронштадта, Ораниенбаума, А. Д. Меншиков имел возможность как бы проверять каждого из приглашенных с Запада мастеров живописи, скульптуры и прикладного искусства, давая им возможность принять участие в отделке помещений своей резиденции. Этим и объясняется многократное изменение облика дворцовых интерьеров, разнообразие примененных для их создания приемов и материалов. С 1730-х годов здание дворца приспособляется для размещения в нем 1-го Кадетского корпуса и за годы его существования, вплоть до 1917 года претерпевает ряд значительных изменений. Но в самой старой, центральной части бережно сохраняются в качестве музея ряд помещений, имеющих отделку начала XVIII века. В 1924 году музей был закрыт, а весь комплекс дворцовых зданий отдан военному ведомству. Только в 1966 году принято решение о реставрации памятника и его использовании в качестве филиала Государственного Эрмитажа — музея русской культуры первой трети XVIII века. Началось планомерное изучение дворца и подготовка к его возрождению. Архитектор-реставратор А. Э. Гессен, а затем с 1975 года архитекторы Г. В. Михайлов и В. К. Галочкин буквально на каждом шагу обнаруживали ранее неизвестные или забытые элементы конструкций и отделки зданий. Были полностью выявлены данные для возможного восстановления фасадов центральной, наиболее старой части здания в их первоначальном облике и методом пропорционального анализа установлены формы и характер его шатровой кровли, раскрыты первоначальные полы из фигурного кирпича и уникальная по богатству видов система сводов первого этажа. Обнаружена нигде ранее не встречавшаяся конструкция перекрытий из трапециевидных в сечении балок с кирпичными заполнениями пространства между их осями, раскрыт замурованный в позднейшей кладке свод над бывшей поварней, выявлены два слоя более ранней живописи под подрамником, с плафоном кисти Ф. Пильмана в Ореховой гостиной, найдены первоначальные дверные полотна служебных помещений и масса других не менее ценных подлинных деталей. Все это требо-

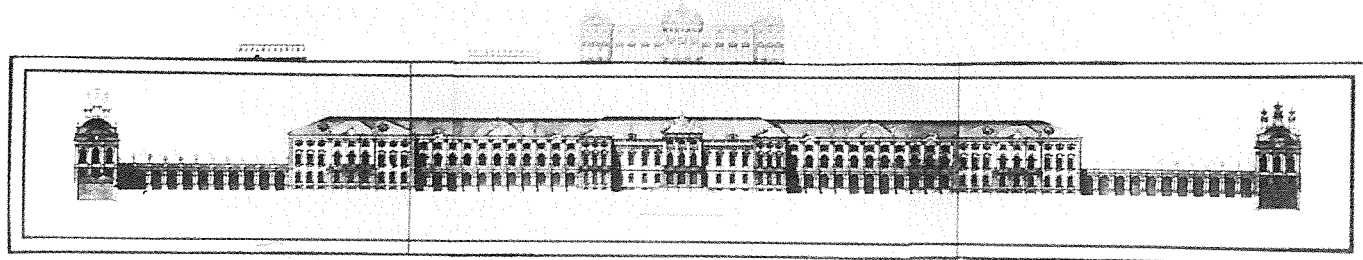
вало индивидуальных проектных решений, направленных на полное раскрытие или музеефикацию всего, что обогащало наши сведения об истории создания и перестроек дворца. Многолетняя напряженная работа была завершена, и после окончания реставрации в 1980 году музей в восстановленном здании открыл двери для посетителей. Остановимся более подробно только на одном примере многочисленных и разнообразных видов музеефикации, примененных на данном объекте. В восточном крыле здания располагались личные комнаты Меншикова и сестры его жены Варвары Михайловны, большинство которых было сплошь облицовано делфтскими изразцами (причем не только стены, но и плафоны). При реставрации одной из комнат — предспальни А. Д. Меншикова — под изразцовой облицовкой потолка была обнаружена более ранняя, забеленная известью живопись. Она относится к первому периоду отделки интерьеров (1711—1717), когда стены помещений обивались окрашенным холстом, а потолки расписывались русскими мастерами, осваивавшими новую для того времени «светскую декоративную живопись». Сохраняя целостное восприятие дошедшей до наших дней архитектуры изразцовой комнаты, авторы реставрации выполнили небольшое фрагментарное раскрытие более раннего декора помещения, позволяющее судить еще об одной странице истории здания.

ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ В ПУШКИНЕ

История создания ансамбля дворцов и парков в Царском Селе, несмотря на обилие литературы и даже специальных монографий, изобилует белыми пятнами, особенно период возникновения парадной царской резиденции на месте скромной мызы (поместья Екатерины I) отражался в посвященной ему литературе крайне скромно и противоречиво и изобилует чисто вкусовыми представлениями и домыслами. Для реставрации после страшных разрушений военного времени необходимо было иметь исчерпывающие, документально обоснованные данные обо всех этапах строительства и видоизменения памятников, и в первую очередь о Большом царскосельском дворце. Поиски в архивах, находки ряда не известных ранее изобразительных материалов, детальные исследования здания в натуре дали возможность шаг за шагом восполнить все пробелы в истории дворца и парков, обогатить наши знания массой сведений. Строительство Екатерининского дворца, названного в честь матери императрицы Елизаветы, началось по проекту архитектора М. Г. Земцова в 1743 году. Но как выглядел этот проект и что им было задумано, было точно не известно. В собрании Бергхольца в Швеции обнаружена копия с проекта, пролившая свет на этот вопрос. Земцов умер, и строительство было поручено его помощнику А. В. Квасову «с приуширением», который продолжил руководство работами до 1746 года. От этого времени сохранилась подлинная деревянная модель, широко известная в литературе как квасовская (цв. ил. 2). Исследование модели и сопоставление ее с архивными документами позволило установить, что в нее были внесены существенные изменения после устранения Квасова от дел, когда было поручено продолжать проектирование, расширение и перестройку здания архитектору С. И. Чевакинскому. Как выглядел новый вариант проекта дворца, тоже было неизвестно, и оставалось поле для домыслов и разной трактовки документов. Атрибуирование чертежа фасада дворца из собрания музея города, выполненного Чевакинским, разъяснило и этот вопрос. Таким образом, по крупицам выявилась вся картина создания дворцового ансамбля от начала в 1710 году (приспособление дома для Екатерины I), постройки первого каменного дворца архитектором Браунштейном в 1718 году, всех метаморфоз периода строительства парадной резиденции в 1743—1750 годах до прихода к руководству работами зодчего Ф. Б. Растрелли, который завершил создание грандиозного ансамбля в 1756 году.



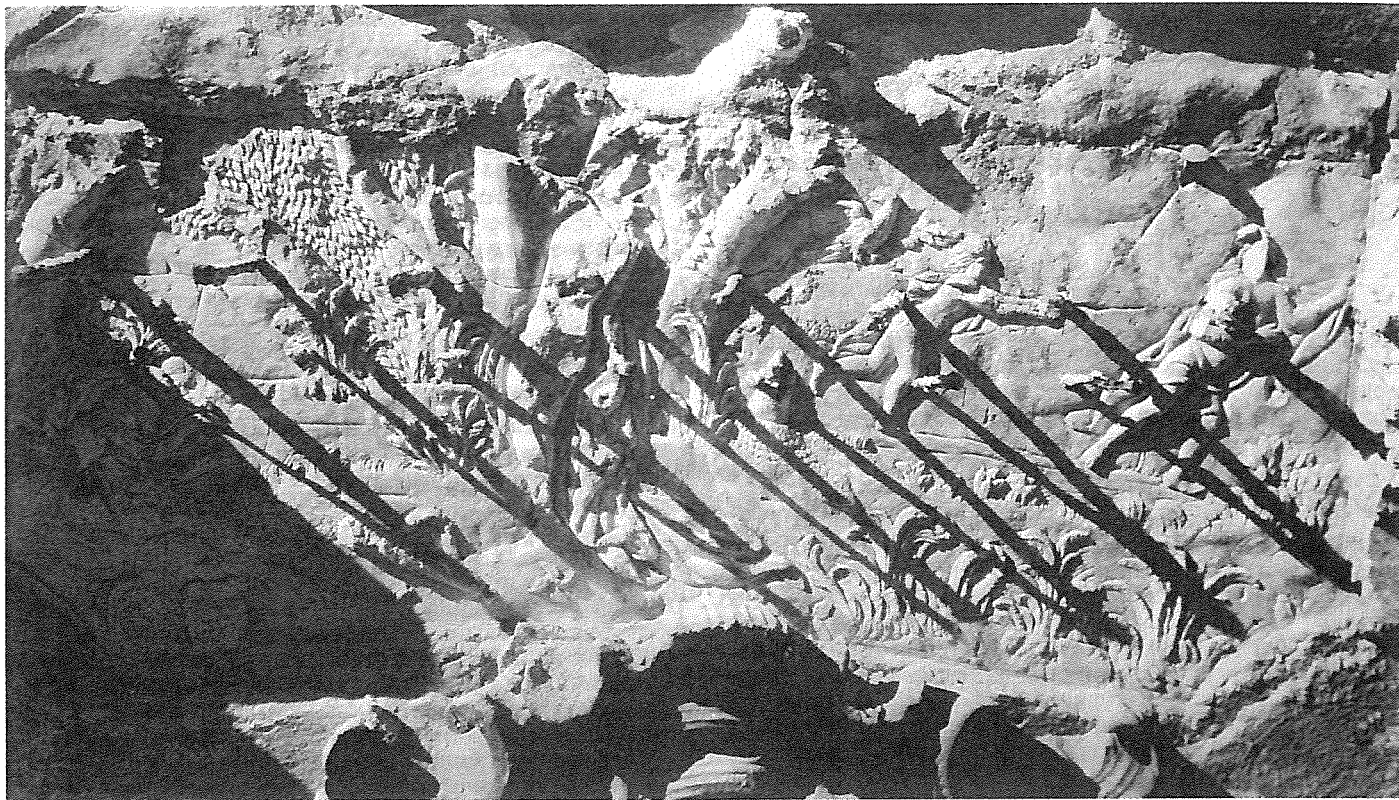
25. Проект Екатерининского дворца. Пушкин. 1743.
Арх. М. Г. Земцов. На чертеже изображена только левая
половина фасада. Из коллекции Бергхольда. Стокгольм



26. Екатерининский дворец. Проект дворца 1747 года.
Арх. С. И. Чевакинский. Из собрания музея истории
в Санкт-Петербурге



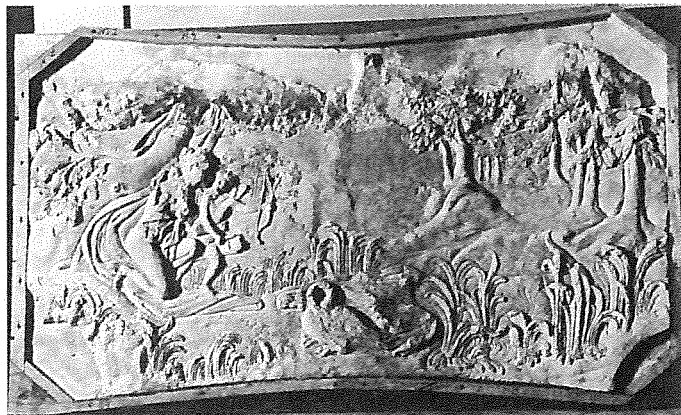
27. Екатерининский дворец. Пробные раскрытия ниш,
замурованных под междуэтажным карнизом. 1957



28. Екатерининский дворец. Раскрытие замурованного в нише барельефа после удаления карниза



29. Екатерининский дворец. Барельеф «Миф о Фаятоне». Консервация и оформление в качестве музейного экспоната



30. Екатерининский дворец. Барельеф «Амур и Психея». Консервация и оформление в качестве музейного экспоната

Дальнейшая судьба дворца, подробная картина истории отделки каждого его помещения XVIII—XIX веков также уточнены и пересмотрены на основе систематических комплексных исследований.

Наряду с ведущимися реставрационными работами, перспективный план которых обоснован результатами предпроектных изысканий, задумана организация специального музея истории ансамбля. В нем должны выставляться чертежи, гравюры, картины, модели и подлинные уникальные детали художественной отделки зданий, относящиеся к разным периодам их создания. Одним из экспонатов музея будут многофигурные гипсовые барельефы, относящиеся к 1740-м годам, обнаруженные под карнизной тягой между первым и вторым этажами на фасадах Екатерининского дворца. На деревянной модели Квасова мы видим ниши под окнами второго этажа. В дальнейшем, при надстройке здания в середине XVIII века, на этом уровне появился карниз, вытянутый

в известковом растворе по гвоздям. В замурованных под ними нишах местами сохранились барельефы. Из двадцати четырех первоначальных рельефов удалось найти только семь, но и эта находка представляется бесценной. Бережно извлеченные, расчищенные и укрепленные рельефы, собранные на новое основание, будут экспонироваться вместе с моделью дворца 1740-х годов и дополнять наше представление о его архитектуре и декоре. Композиции барельефов близки по содержанию тематике лепного декора Летнего дворца в Летнем саду и Большого каскада в Петергофе. В основном это сюжеты из мифов Овидия, в аллегорической форме повествующие о событиях войны со Швецией. Один из них — миф о Фаятоне, гибель которого олицетворяла позорный провал военной авантюры Карла XII. Превращение в экспонаты подлинных деталей, которые ранее были недоступны для осмотра и гибли под позднейшей отделкой фасадов, — характерный пример музеефикации.

СТРОГАНОВСКИЙ ДВОРЕЦ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В 1732—1734 годах по проекту архитектора Ф. Б. Растрелли был возведен дворец графов Строгановых. Парадные его фасады выходят на Невский проспект и набережную реки Мойки. Разнообразие и богатство их отделки, где использован весь арсенал архитектурно-декоративных приемов, характерных для эпохи расцвета русского барокко, сделали это здание одним из наиболее репрезентативных в ансамбле застройки города. Каре двора замыкалось первоначально одноэтажными хозяйственными постройками. Первый этаж дворца был служебный, а на второй попадали из вестибюля по парадной лестнице, и там располагались парадные залы и жилые апартаменты графов Строгановых. От этого периода сохранился двухсветный зал с великолепной барочной лепкой и живописным плафоном кисти известнейшего в то время художника Дж. Валериани. В начале 1790-х годов происходит частичная перестройка здания и переделка его интерьеров. Архитектор А. Н. Воронихин надстраивает дворовые хозяйственные корпуса и создает на втором этаже ряд новых роскошных интерьеров, которые вошли в сокровищницу отечественного искусства как одно из высших достижений архитектуры классицизма. В дальнейшем в Угловом и Арабесковом зале, в Минеральном кабинете, картинной галерее и других помещениях второго этажа образовался уникальный музей с громадной коллекцией картин и предметов прикладного искусства, собранных за столетия владельцами здания. После рево-



31. Дворец Строганова в Санкт-Петербурге.
Арх. Ф. Б. Растрелли. Ворота северного фасада.
Снимок 1991 года

люции большая часть этих коллекций была передана в ведение Государственного Эрмитажа. До самого последнего времени дворец был недоступен для осмотра, так как в нем располагалось закрытое конструкторское бюро. С 1989 года, после решения о передаче здания Русскому музею с целью дальнейшего его использования в качестве филиала, начаты работы по предпроектным изысканиям и созданию проекта его реставрации. Уже на первых шагах исследования автор проекта и научный руководитель реставрации архитектор И. Н. Бенуа обнаружила массу ранее неизвестных подлинных архитектурных и декоративных деталей, относящихся к первым периодам создания дворца, скрытых под позднейшими наслоениями конца XIX—начала XX века. Задача раскрытия и музеефикации всех этих находок обогатит наши сведения по истории памятника и приумножит заключенные в нем исторические и художественные сокровища. Но хорошо сохранившиеся фасады буквально на глазах тонут в асфальте дорожных покрытий Невского проспекта, быстрое нарастание культурного слоя искажает пропорции здания и поглощает нижнюю часть его фасадов. В результате этого процесса поднялся гранитный цоколь, который вплотную подпирает окна первого этажа и закрывает ранее существовавшие подвальные окна. Въездные ворота с богатейшей резьбой на их створках передвинуты в глубь аничного проезда и значительно сокращены по высоте. Калитка в правой створке ворот первоначально была около двух метров высоты, в настоящее время сократилась до 1,4 м. Если вернуть ворота на исконное место, то их необходимо опилить еще на полметра, и тогда вся их декоративная композиция будет окончательно изуродована и уничтожена. Перепад между уровнем двора и Невским проспектом все увеличивается. Чугунные отбойные тумбы, по бокам ворот увенчанные маскаронами, за последние два десятилетия пришлось трижды извлекать и переставлять на новый, более высокий уровень асфальтового покрытия. С особой остротой встает вопрос о необходимости в первую очередь приостановить процесс нарастания, а затем решить проблему хотя бы частичного снятия культурного слоя.

Глава VI

ОРГАНИЗАЦИИ, ЗАНИМАЮЩИЕСЯ ОХРАНОЙ И РЕСТАВРАЦИЕЙ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

Государственные органы охраны памятников, реставрационные мастерские и объединения при активном содействии Всероссийского общества по охране памятников истории и культуры призваны осуществлять на практике положение Конституции и многочисленных решений правительства по охране памятников. Деятельность их теснейшим образом связана, все они служат единой цели — планомерному сохранению, выявлению и обогащению историко-художественной сокровищницы нашей Родины. Следует четко представлять круг основных вопросов и задач, так как в их практической работе возможны дублирование и подмена друг друга, что неизбежно отрицательно сказывается на конечных итогах общего дела.

Государственные органы охраны памятников¹

Основное содержание их деятельности:

Паспортизация и учет находящихся под охраной государства памятников, выявление новых, их обследование и внесение в списки подохранных объектов.

Создание системы арендных договоров с организациями, в чьем ведении находятся памятники, повседневный контроль за правильной эксплуатацией и ходом ремонтных и реставрационных работ.

Выдача заданий на реставрацию памятников, определение их наиболее целесообразного использования в современных условиях и на будущее.

Рассмотрение и согласование проектно-сметной документации на восстановительные работы. Привлечение к предварительному экспертированию и обсуждению проектов высококвалифицированных специалистов в области истории, реставрации, специалистов инженерного профиля, сотрудников лабораторий и научных институтов.

Разработка и представление на согласование границ и статусов заповедников, охранных зон и зон регулирования застройки, включение их в перспективные планы развития городов и районов. Наблюдение за строгим соблюдением узаконенного в них режима.

Накопление обмерных, проектных, исторических и иконографических материалов по памятникам архитектуры, их научно-историческое обобщение и популяризация.

Государственные инспекции направляют средства, получаемые от арендаторов памятников, на нужды консервации и реставрации подохранных объектов, обследования и обмерную фиксацию памятников, повседневно следят за их целесообразным использованием. Совместно с авторами проектов реставрации осуществляют повседневный контроль за качеством и методической правильностью реставрационных работ. Применяют санкции к нарушителям законов об охране памятников.

Таким образом, Государственные инспекции по охране памятников — как бы генеральный штаб, ведающий надзором за правильным режимом использования памятников, планирующий их реставрацию и концентрирующий все научные и исторические материалы, накапливаемые в процессе работы специализированных исследовательских, проектных и производственных реставрационных организаций.

Реставрационные мастерские и объединения

В отличие от органов государственной охраны памятников реставрационные мастерские и объединения призваны непосредственно производить ис-

следования и изучение объектов, создавать проектно-сметную документацию и осуществлять реставрацию в натуре.

В процессе их деятельности уточняются исторические сведения о создании памятника, его авторах, материалах и применяемых при осуществлении постройки технологиях. Выявляется картина видоизменения памятника во времени и факторы разрушений, воздействующие на элементы объекта (фундаменты, стены, перекрытия, различные виды отделки и т. п.). Создаются проекты реставрации с подробной разработкой и обоснованием каждого вида реставрационных работ, конкретно определяются перспективы дальнейшего использования или активного включения в жизнь объекта. При повседневном научном руководстве и архитектурно-техническом авторском надзоре осуществляют запланированные восстановительные работы и выполняют научно-реставрационные отчеты.

Весь объем научно-реставрационных работ осуществляется в контакте и под контролем инспекций по охране памятников.

В современных условиях для сохранения памятника в ансамбле окружения и предохранения его от вредоносных воздействий загрязненной воздушной и водной среды, вибраций от транспортных потоков, последствий реконструкции подземных инженерных сетей реставраторы обязаны привлекать широкий круг специалистов из других научных и проектных организаций. Работа, проводимая этими организациями, осуществляется по программе, выдаваемой реставраторами, согласованной с ГИОП, и воплощение проектов в натуре идет при строжайшем архитектурно-техническом надзоре руководителей научной реставрации.

Всероссийское Общество по охране памятников истории и культуры

Широчайший охват населения, проведение с ним массовой воспитательной и разъяснительной работы, ознакомление с историей создания выдающихся сооружений, творчеством мастеров прошлого, обсуждение проектов реставрации — первый аспект деятельности Общества. Но лекции, организации экскурсий и выставок, если так можно выразиться, — только средство создания атмосферы уважения и любви к памятникам истории и культуры, часть патриотического и эстетического воспитания, профилактическая работа по созданию условий для лучшей охраны памятников. Второй, активный раздел деятельности Общества — участие его членов в выявлении новых памятников архитектуры и помощь, в виде отрядов и групп, его членов, подключающихся к непосредственной реставрации (исполнение под руководством специалистов-реставраторов запланированных в проектах, посильных им консервационных, изыскательских и строительных работ). Организация специализированных строительных отрядов из молодежи — одна из наиболее эффективных форм помощи в деле реставрации. Массовость организации позволяет значительную часть членских взносов направить на восстановительные работы, особенно на памятники, находящиеся в аварийном

¹ Функции федерального органа охраны памятников в настоящее время возложены законом на Министерство культуры РФ. Органы охраны на местном уровне в разных субъектах Федерации носят различные названия и имеют разную структуру. Для удобства будем все их называть Государственными инспекциями по охране памятников (ГИОП).

состоянии. Огромную помощь государственным инспекциям оказывает шефство над памятниками, уход за ними и осуществление их охраны коллективами учреждений, расположенных в непосредственной близости от них.

Повседневное взаимодействие, увязка планов работы и четкое разграничение прав и обязанностей, долговременное программирование — залог успеха в деле охраны и реставрации памятников. Координирующая и направляющая роль принадлежит органам государственной охраны памятников, в руках которых сосредоточены и возможности применения карательных мер, зафиксированных в законодательстве, защищающем интересы памятников как всенародного достояния.

Проектирование и исследования памятников архитектуры, производимые неспециализированными организациями, контролируются ГИОП, и осуществление проектов производится при повседневном надзоре специалистов-реставраторов.

В таких крупных городах, как, например, Петербург, кроме перечисленных выше организаций, реставрацию в натуре осуществляет целый ряд строительных трестов, таких как Дормост, Фасадремстрой, Ремстройтресты, которым поручаются текущие эпизодические ремонты и реконструкции при капитальных ремонтах рядовой застройки, а зачастую и памятников архитектуры. Строжайшая регламентация применяемых ими методов, требования к проведению сопутствующих работам исследований, к применяемым ими строительным и отделочным материалам осуществляется ГИОП. Все работы в исторических городах должны быть подчинены общей заранее выработанной программе, обоснованной предварительными архивными и натурными изысканиями. Зачастую проекты реставрации и реконструкции памятников архитектуры выполняются неспециализированными организациями, которые должны предварительно получить лицензию на право проведения этих работ. Соблюдение основ методики реставрации памятников архитектуры и правильность ее применения при проектировании контролируются экспертизой, обсуждениями на ученом совете ГИОП, и только после этого они допускаются к осуществлению. Особое внимание обращается на научную обоснованность проектов и полноту предварительных изысканий.

Глава VII

ИСХОДНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ДЛЯ НАЧАЛА НАУЧНО- РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ

Архитектурно-реставрационные задания (АРЗ) и плановые задания научных отделов музеев и заказчиков — арендаторов памятника.

АРЗ дают право на проведение исследований и реставрации, выдаются они Государственной инспекцией по охране памятников.

В основе АРЗ должны быть следующие материалы: 1) паспорт памятника; 2) историческая справка, иконография и обмеры, хранящиеся в архиве ГИОП; 3) результаты предварительного натурного обследования объекта сотрудниками ГИОП, дающие характеристику его состояния к моменту выдачи задания; 4) плановые задания арендаторов памятника.

Документ составляется предельно кратко, в объеме, как правило, не превышает 3—4 страниц машинописного текста и заполняется по строго определенной форме.

Содержание обусловлено состоянием памятника, его значением, градостроительными соображениями и реальными финансовыми возможностями. В конце АРЗ даются указания о составе исследований, содержании проектов и объемах предстоящей реставрации.

При исследованиях в процессе изучения объекта и составления проектов реставрации выявляются новые материалы и исторические сведения, заставляющие уточнять отдельные положения АРЗ. В таких случаях отклонения от задания в частностях фиксируются актами Государственной инспекции, а принципиально меняющие смысл задания и направление работ после всестороннего обсуждения приводят к отмене первоначального и замене его другим, учитывающим новые возможности проведения реставрации.

В дополнение к АРЗ почти всегда выдаются плановые задания заказчиков.

Плановые задания арендаторов (или владельцев) памятника, выступающих в роли заказчиков, отражают пожелания, связанные с дальнейшим режимом эксплуатации сооружения, и выявляют характер и объемы проведения мероприятий, способствующих удовлетворению их запросов. Только пройдя предварительный просмотр и согласование ГИОП, этот документ приобретает законодательную силу в качестве дополнительных материалов для проведения исследований, проектирования и осуществления реставрации. Часто Государственная инспекция, исходя из соображений наилучшего сохранения объекта, отвергает пожелания заказчика или в них вносятся существенные коррективы. В случаях коренных несоответствий запросов арендаторов с интересами дела охраны архитектурного наследия ставится вопрос о передаче здания в ведение другого хозяина, и арендный договор расторгается. Утвержденные инспекцией плановые задания не ограничиваются в объеме, они дополняют архитектурно-реставрационные задания.

Музеи, в которых есть научные отделы, занимаются изучением находящегося в их ведении здания или ансамбля: составляют плановые задания, не только отражающие их интересы с точки зрения условий и удобства эксплуатации, но и обобщающие накопленные исторические сведения. Эти сведения в виде предварительных исторических справок и подбора иконографических материалов дополняют то, чем располагает ГИОП, позволяют точнее и глубже сформулировать положения АРЗ и служат базисом для дальнейшего изучения памятника в процессе проектирования и реставрации.

Плановые задания, выдаваемые музеями, состоят из основных пожеланий по предстоящей реставрации и приложений к ним в виде обосновывающих материалов: исторических справок с выписками из архивных документов, систематического подбора изобразительных материалов и аналогов для восстановления утраченных элементов здания.

В процессе исследований в натуре и проектирования, так же как и в АРЗ, происходит корректировка и дополнения отдельных их положений, но они не пересоставляются заново. Все новые результаты изысканий и решения находят отражение в проектах реставрации и рабочих исторических справках, которые в дальнейшем согласовываются с ГИОП.

Подключение научных сотрудников музеев к исследовательской работе уже в процессе подготовки плановых заданий и АРЗ имеет безусловно положительное значение, так как в их распоряжении оказывается часто значительный исторический материал.

В дальнейшей работе по углублению исследований, оценке исторических материалов и определению путей их приложения к осуществлению реставрации на практике на сегодняшний день предпочтительнее совместная работа архитекторов с постоянными научными сотрудниками реставрационных организаций. Сотрудники музеев привыкли к собиранию материалов для специфической научно-исследовательской и экскурсионной деятельности, недостаточно подготовлены в технических вопросах, определяющих взаимосвязи строительного дела, архитектуры, ваяния и живописи, некомпетентны в необходимых для реставрации скрупулезно-точных выводах и, наконец, как правило, не знают элементарных основ ее методики. Только в процессе многолетней совместной работы с реставраторами они осваивают специфику требований к подбору, систематизации, оценке архивных и, особенно, иконографических материалов.

Глава VIII

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦИКЛ НАУЧНО- РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ

Научная методика реставрации памятников архитектуры подразумевает комплекс исследований, без которого немыслимо правильное осуществление реставрации и решение вопросов сохранения памятника для будущего.

Последовательный методический цикл научно-реставрационных работ складывается из следующих основных разделов:

- I. Предварительные работы.
- II. Исследование памятника в натуре.
- III. Составление проектно-сметной документации.
- IV. Осуществление реставрации в натуре.
- V. Фиксация и обобщение опыта реставрации.

Каждый из разделов, в свою очередь, состоит из целого ряда взаимосвязанных исследовательских процессов. Их осуществление далеко не всегда проходит в идеально намеченной последовательности, ряд работ приходится вести параллельно, но пропуск одного из разделов или составляющих их видов работ неизменно приводит к снижению качества реставрации, ее научной обоснованности, а иногда даже гибели исторических ценностей.

Предварительные работы

К разделу предварительных работ относятся: ознакомление с объектом и составление дефектной ведомости, подбор и систематизация исторических сведений, документов, иконографических материалов, составление рабочей исторической справки.

Ознакомление с объектом

В течение весьма короткого времени, между получением от ГИОП архитектурно-реставрационного задания и началом составления проекта реставрации, должна быть проделана огромная по объему предварительная исследовательская работа. Она ведется архитекторами и научными сотрудниками в теснейшем контакте, к ней привлекаются специалисты, необходимые для решения конкретных задач, возникающих на данном объекте (археологи, инженеры разного профиля, работники лаборатории и т. п.).

Ознакомление с объектом — это период вживания в объект, изучения его руководителями будущей реставрации путем детального визуального обследования. С целью наилучшей фиксации результатов осмотров памятников делается его предварительное фотографирование, которое должно охватить не только общие виды сооружения, но и его наиболее характерные детали, дать картину состояния здания по элементам (фундаменты, стены, перекрытия, столярные заполнения, декоративная отделка и т. п.). Архитектор руководит фотографом, задавая ему необходимые точки съемки, и наносит на схематические планы, фасады и разрезы пометки о месте предварительной фотофиксации. Исключительно важную роль приобретают систематические зарисовки, позволяющие осязаемо почувствовать объемно-пространственную структуру объекта, его пропорции, особенности силуэта и связей с окружающей средой. В процессе этой работы архитектор глубже познает силу эмоционального воздействия памятника, невольно обращает внимание на особенности, ускользающие при обычном поверхностном ознакомлении. Чем больше сделано рисунков с натуры, тем богаче материал для дальнейших размышлений о предстоящей реставрации, конкретнее выявляется отношение к позднейшим переделкам и наслоениям, раскрывается логическая связь и значение отдельных элементов сооружения.

При исполнении рисунков необходимо отказаться от какой бы то ни было внешней стилизации и красоты, стремиться к наиболее точному воспроизведению натуры, делая специальные акценты в наиболее интересных для познания памятника местах, чего не может дать никакая фотофиксация.

В отдельных случаях необходимо делать подцветку изображений, выявляющую колористические особенности архитектуры или выделяющую разновременные переделы и материалы¹.

Целесообразно на зарисовках общих видов и фрагментах проставлять общие размеры в пределах возможных на данной стадии работ, когда, как правило, еще нет лесов. Просмотр имеющихся в наличии литературных источников, архивных документов и иконографических материалов, сопоставление их с объектом в сегодняшнем состоянии позволяет выявить наименее изученные периоды истории памятника, круг проблем для дальнейших исторических и архитектурно-археологических изысканий.

Места, где необходимы дополнительные натурные исследования, обозначаются на схемах чертежей сооружения, фотографиях и зарисовках.

В качестве конечного итога предварительного ознакомления с объектом должна быть составлена дефектная опись состояния памятника на период начала реставрационных работ. Она состоит из схематических чертежей с показом мест, объемов и характера разрушений (по элементам здания) и пояснительной записки. Последняя должна характеризовать явные причины разрушений и наметить круг специалистов, необходимых для выявления факторов разрушения, которые могут быть определены только в результате лабораторных испытаний и научных изысканий.

Архитектор обязан иметь этот материал для того, чтобы в дальнейшем уверенно ориентироваться в поступающей информации об истории памятника, направлять поиски новых сведений, составить определенное предварительное мнение о конечном итоге предстоящих работ.

Ознакомление с объектом должно дать общий диагноз болезней и причин разрушения памятника, а следовательно, и способов борьбы с ними.

Здесь мы подходим к понятию *факторы разрушения*, которые чрезвычайно многообразны и требуют определенной систематизации и классификации.

Правильный и всесторонний анализ причин, вызывающих или вызывавших ранее разрушения объекта, определяет успех дела его реставрации и позволяет найти способы и методы устранения или нейтрализации вредоносных воздействий, а также методы восстановления пораженных частей памятника. Кроме очевидных факторов, встречаются весьма сложные и трудноуловимые причины процессов разрушения, требующие длительных наблюдений, сопоставлений и исследований. В каждом отдельном случае реставратор обосновывает конкретные предложения по восстановлению и предохранению объекта, для чего должен быть определен источник появления разрушения и его влияние во времени.

Причины разрушения памятников архитектуры можно разделить на следующие основные группы:

¹ На этом этапе исследовательской работы необходимо умелое прочтение разновременных материалов (размеров кирпича, систем кладки, переделок), то есть всего того, что позволяет получить предварительную натурную информацию по истории объекта.

Факторы природного физического воздействия: температура, влага, ветер, свет и т. п.

Факторы химического воздействия:

а) внешние (состав воздушного бассейна, химические примеси ливневых и грунтовых вод и т. п.);

б) внутренние (химические процессы в строительных материалах).

Факторы биологического порядка: воздействие порослей зелени, плесени, грибов, животных и микроорганизмов и т. п.

Механические воздействия:

а) нагрузка, вызывающая усталость и разрушение материалов;

б) сотрясения, вибрация, удары — чаще всего результат деятельности человека, в том числе военных действий.

Катастрофические стихийные бедствия: пожары, наводнения, ураганы, землетрясения и т. п.

Видоизменения условий среды:

а) зависящие, как правило, также от деятельности человека (вырубка лесов, появление морей и водохранилищ перед плотинами гидроэлектростанций, мелиорация или ирригация территории, изменение уровня грунтовых вод и т. п.);

б) процессы, связанные с наступлением или отступлением морей, изменением русла рек, подъемом или опусканием земной поверхности, изменением температурно-влажностного режима зоны.

Чрезвычайно важно определить, какого характера (временного, одновременного или постоянного действия) эти причины, на какие элементы памятника они распространяются, а также суммарное, одновременное влияние факторов различного порядка.

В результате предварительного ознакомления с объектом архитектор не только определяет общее состояние памятника, этапы его перестройки, намечает в общих чертах план дальнейших исследований и круг аналогов, необходимых для изучения особенностей техники и строительных приемов эпохи его создания, но и дает рекомендации по срочным консервационным мероприятиям, необходимым для предотвращения разрушения элементов сооружения, находящихся в аварийном состоянии. Дальнейшее изучение памятника, составление проекта его реставрации и утверждение сметной документации часто на длительный период отодвигают начало консервационных и реставрационных работ, поэтому первоочередная временная консервация — залог сохранности памятника и успеха его дальнейшего восстановления. Предварительное укрепление и укрытие обязательно производятся под руководством архитектора — научного руководителя реставрации.

Подбор и систематизация исторических сведений и документов. Работа с литературными источниками

Делаются выписки, дающие сведения об истории создания памятника и видоизменении его во времени, описания отдельных элементов сооружения и его декора. Выписки группируют в хронологическом порядке выхода в свет литературных источников. Как правило, сразу же выявляются проти-

воречия, особенно в тех местах текстов, где изложение идет на основе гипотез и вкусовых определений, не подтверждаемых ссылками на архивные документы. Предположение, высказанное одним автором, впоследствии повторяется другими без критической проверки и становится со временем общепризнанной «непреложной истиной». Еще более сложная задача — определение искажений исторических фактов, когда автор литературного источника подгоняет их под заранее выработанную, иногда чисто конъюнктурную концепцию. Ссылки на архивные документы группируются и подаются так, что они приводят к заранее предопределенным, часто неверным выводам. Поэтому все ссылки на архивные выдержки должны, по возможности, проверяться по первоисточникам и сопоставляться с остальными документами, относящимися к тому же времени.

Литературные источники и даже специальные монографии не являются бесспорными документами, и только их всесторонний анализ позволяет определить ряд наиболее обоснованных положений, которые в дальнейшем должны пройти проверку архивными и иконографическими документами, изучением здания в натуре.

Для исследователя, подготавливающего материалы к реставрации, не существует имен и авторитетов, важны только подлинные факты, раскрывающие историю архитектурного сооружения. Разночтения иногда бывают настолько сложными и неясными, что в подборке предварительных материалов приводят две или несколько версий и ставится вопрос о необходимости дополнительных поисков для выявления истины.

Помимо истории архитектуры дают неоценимые сведения литература по общей истории, биографии выдающихся личностей, мемуары, художественная проза и даже поэзия, иногда вскользь упоминающая об исследуемом объекте. Широкие экскурсы по литературе выявляют крупницы сведений, которые, в свою очередь, должны быть просеяны для определения бесспорных достоверных фактов.

Изустные и литературные воспоминания, легенды, переходящие из поколения в поколение, могут и должны учитываться при сборе материалов по истории памятника, но здесь нужна особая осторожность, ни одно слово не должно приниматься на веру, особенно если очевидец претендует на точное и конкретное описание деталей и цветовых решений. Воспоминания грешат субъективностью, впечатления покрыты дымкой времени и восполняются фантазией рассказчика.

Исследователь не должен ничего утверждать и ничего отрицать, не поставив вопроса о проверке сведений.

Древние мифы, поэзия Гомера, библейские сказания, летописи, былины, народные песни дали толчок к натурным изысканиям, позволяющим сделать открытия мирового значения.

Подбор и систематизация выписок из литературных источников, устных сведений и выявление фактов, требующих проверок и уточнений, составляют первый этап работы научного сотрудника и архитектора-реставратора.

В результате появляется картотека сведений, день за днем освещающих историю памятника, выявляющих пробелы и темные места в ней.



32. Церковь в Медведкове. Москва. Зарисовка-акварель В. В. Сулова

Работа с архивными документами и их оценка

Определяются основные архивы, где сосредоточены документы по истории строительства, перестроек и эксплуатации интересующего нас объекта. Помимо проверки точности опубликованных в литературных источниках выдержек из архивных бумаг, прежде всего отбираются дела с наиболее достоверными по своим сведениям документами. Это договоры и подряды на постройку, указывающие имена авторов, имеющие датировки и ряд других ценных данных; сметы с перечнем материалов, размеров и названиями, а иногда и описанием изготавливаемых конструкций и декоративных деталей; акты сдачи и приемки работ, акты и документы обследований в случаях конструктивных неполадок, документы о продаже или покупке и т. п.; хронологический отбор выписок из архивных документов, содержащих прямые или косвенные сведения о памятнике, проверка, по возможности, каждого документа «дублером», повествующим о том же самом, но иногда с других позиций.

Здесь также выявляются пробелы и противоречия, требующие дальнейшей научной доработки, и ставится вопрос о проверке сомнительных документов или дальнейших поисках новых дополнительных сведений.

Архитектор должен в совершенстве овладеть искусством определять подлинность документов и умением их читать. Пергамент или сорт бумаги, тип письма, водяные знаки, графологическая харак-

теристика, расшифровка терминологии — вот круг вопросов, решение которых сопровождает архивные изыскания.

Подбор и систематизация иконографических материалов

Это, безусловно, самый важный раздел предварительной научной подготовки к реставрации.

Только изображения могут быть сопоставимы с памятником архитектуры, любые литературные и архивные документы не дают зрительного впечатления и возможности воспроизвести по приведенным в них сведениям реальный объем сооружения.

Вначале идет поиск и подбор всех изображений, относящихся к истории памятника. Исследователю приходится иметь дело с чертежами-проектами, выполненными авторами сооружений, фиксационными чертежами построек, перестроек и видоизменений памятника, разновременными копиями исторических чертежей, обмерами, зарисовками, рисунками, картинками, иконами, в композицию которых включен интересующий нас объект, моделями, макетами, изображениями на монетах и веерах и, наконец, фотографиями.

По мере накопления материалов производится их оценка и систематизация, ведется их описание по следующей общей форме: 1. Архив или музей и инвентарный номер документа, адрес и сведения о его владельце, если он находится в частном собрании. 2. Сведения о времени исполнения и авторе (особенно важны подписи, имеющиеся на чертеже надписи и пометки). 3. Размеры изображения, масштаб, техника и материалы, в которых он исполнен. 4. Предполагаемое первоначальное назначение: проектный чертеж, вариант, копия, фиксационный чертеж, проект или фиксация переделок здания, документально точное изображение или вольная передача впечатлений художника и т. п.

Располагая иконографические материалы в хронологическом порядке, группируя их по признаку документальной точности облика, создают альбомы-подборки, позволяющие зрительно проследить видоизменения объекта во времени, выявить периоды, требующие дополнительных поисков для полноты общей картины. По заказу научного сотрудника и архитектора-реставратора делают пересъемку всех изображений, причем для дальнейших планомерных исследований производится накопление негативов. Целый ряд изображений выделяется в особую группу (если они выполнены в цвете), с которой помимо фотографических пересъемок ведется копирование в хранилищах и частных собраниях, со скрупулезно-точной передачей их содержания и манеры исполнения. Как правило, при планомерном пересмотре изображений находятся новые, ранее неизвестные или хранившиеся в архивах с неправильной аннотацией, но безусловно или предположительно относящиеся к интересующему нас памятнику. В случае, если в задачу предстоящей реставрации входит восполнение и воссоздание утрат, требующих применения метода аналогий, подбираются изображения памятников, построенных тем же автором и близких ему по школе, времени и стилистическим особенностям.

Лучший метод подведения итогов предварительного сбора иконографических материалов —

оформление в виде подборки таблиц с нумерацией изображений, аннотациями на лицевой стороне паспарту и краткой общей характеристикой собранного материала в виде пояснительной записки. Переpletные альбомы, широко распространенные в практике работы неопытных реставраторов, лишают возможности зрительного сопоставления и анализа изображений, необходимых при дальнейшем изучении, перестановках в связи с уточнением датировок.

Работа с историческими чертежами сопровождается графическим и графологическим анализом, позволяющим выявить авторов документов, на которых отсутствуют подписи исполнителей. В данном случае исследователь должен оперировать материалом, далеко выходящим за пределы подлинных чертежей, относящихся к данной постройке, чтобы изучить графическую манеру и почерк ее автора. Бывают случаи, когда и подпись на чертеже не принадлежит его фактическому исполнителю.

Выявление авторов чертежей и изображений, помимо важности для целей реставрации, вносит серьезный вклад в дело изучения архитектурного наследия. Широко бытовало, да, к сожалению, и сейчас еще бытует ложное представление о том, что чертежи, выполненные автором постройки, — бесспорный документ для ее восстановления. Вплоть до 20—30-х годов XIX века архитектор был хозяином своих чертежей. Если дворцовому ведомству или другому заказчику хотелось иметь чертежи вновь возведенной постройки, то они чаще всего исполнялись одним из помощников зодчего, причем фиксировали здание со всеми изменениями, внесенными в его облик при осуществлении строительства. Архитектор — автор проекта или строитель — в процессе работ производил корректировку первоначально заданных в чертежах решений. Таким образом, облик объекта в окончательном виде фиксировался именно этими заказными чертежами. Очень важно, если существует несколько вариантов здания или ансамбля, определить последовательную очередность их появления и причины отказа от более ранних, что позволяет проникнуть в суть творческого процесса создания памятника. В архивах и музейных хранилищах существуют так называемые копии с чертежей известных мастеров. К этой категории относятся и действительно копии, и фиксационные чертежи осуществленной постройки (часто с едва различимыми разночтениями), и чертежи, сделанные в качестве подосновы для более поздних и незначительных перепланировок и изменений. Установить авторов этих чертежей и выявить их действительное целевое назначение — одна из сложнейших задач для исследователя. Интересно, что именно в этой группе чертежей мы можем найти первые шаги в области архитектуры многих мастеров, получивших впоследствии известность и признание, так как они выполнялись в годы их ученичества или работы в качестве помощников авторов данной постройки.

Для составления рабочих подборок-таблиц необходимо производить пересъемку и делать фотоотпечатки, приводя изображения к одному легко сопоставляемому масштабу. Если приходится иметь дело с моделью или макетом сооружения, производится его систематическая фотофиксация с обязательным наличием в кадре измерительной линейки, дающей представление о действительных

размерах объекта съемки. Подробное описание материалов и других особенностей модели, а также сведения о времени ее изготовления и авторе прилагаются в виде аннотации к фотографиям. Делаются обмеры и чертежи модели.

Фотографии, показывающие более раннюю редакцию архитектурного сооружения или его виды до разрушений, также подбираются по хронологическому признаку и дополняются современной фотофиксацией с тех же точек, характеризующих состояние объекта и его деталей к моменту начала реставрации. Все фотоматериалы должны быть аннотированы и точно сориентированы (схемы с показом точек съемки). Часть деталей, особенно важных для реставрации, в случае отсутствия старых хороших снимков выпечатывается в крупном масштабе с негативов общих видов. Иногда приходится прибегать к помощи специально оборудованных лабораторий для выявления плохо читаемых изображений или проработки деталей, пропавших в затененных местах старых снимков.

Подбор изображений и пересъемка с прямых или косвенных аналогов должны сопровождаться объяснением причин их привлечения и полными сведениями об их местонахождении и авторах. Аналогии желательно подбирать в значительно большем количестве, чтобы в дальнейшем при их оценке можно было остановиться на наиболее достоверных для данной конкретной реставрационной задачи.

Имеющиеся обмерные чертежи подвергаются пересъемке, если нет возможности их получить на руки для работы. Обязательно производится их выборочная проверка, сличение с натурой и дается характеристика их документальной точности. Особо критично нужно подходить к обмерам, публикуемым в качестве иллюстраций в научно-популярных изданиях.

Составление рабочей исторической справки

Собрав литературные, архивные и иконографические материалы, приступают к созданию так называемой рабочей исторической справки. В ней дается общая картина истории памятника, особо отмечаются вновь найденные документы, вносящие существенные поправки в ранее общепринятые сведения. Дается краткая характеристика собранных материалов с точки зрения их ценности для предстоящей реставрации. При серьезном и ответственном подходе к исследованию, хотя это и кажется на первый взгляд парадоксальным, в заключительной части справки обязательно появляется большой раздел с вопросами о пробелах и разночтениях в имеющихся сведениях, которые могут быть восполнены и разрешены только натурными исследованиями и целенаправленными дальнейшими поисками. В заключительной же части должны содержаться и выводы о реальных возможностях, а также научной обоснованности реставрационных процессов, предусмотренных АРЗ и плановыми заданиями. Иногда даже на этой, первой стадии исследований ставится вопрос об их корректировке и пересмотре. Выявление пробелов в наших знаниях и представлениях, причем в гораздо большем объеме, чем это казалось до начала работы, абсолютно закономерно, так как

наши знания относительно и для полного раскрытия объективной, документально обоснованной истории памятника необходимо пройти весь методический цикл исследований.

К справке обязательно должны прилагаться:

Выписки-сопоставления из литературных источников.

Выписки из архивных документов.

Систематизированная подборка иконографических материалов с аннотациями.

Подбор аналогов и их характеристики

При работе над сложными объектами, подвергавшимися многократным перестройкам и значительным разрушениям, историческая справка и особенно приложения к ней превращаются в очень объемное и солидное собрание документов, гораздо более подробное, чем любые монографии, опубликованные ранее.

Рабочая историческая справка и ее приложения не могут считаться законченными на первом этапе исследования. Их пополнение, развитие и уточнение продолжается в процессе всей дальнейшей работы по научной реставрации.

Если историческая справка составляется для памятника, в который органично входят произведения монументальной живописи и ваяния, то параллельно со сбором архивных документов и иконографических материалов возникает еще одна проблема — расшифровка содержания изображения. Необходимо установить общий сюжет, наименование каждого персонажа, его канонические атрибуты, связь аллегории с конкретным отображением исторических событий и функциональным назначением объекта. В результате росписи и скульптура воспринимаются не только как элементы, обогащающие отделку здания, но и раскрывают свой глубокий смысл, определяющий приемы и особенности архитектурного решения. Памятник становится увлекательным рассказчиком, повествующим о событиях и людях далекого прошлого.

Совершенно исключительное значение приобретают эти сведения в случаях, когда перед реставратором ставится задача полного или частичного воссоздания утрат декоративных элементов.

ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА ПУСТЫНЬ

На южном берегу Финского залива, близ Стрельны, по указу Петра I в 1714 году отведено место для парадной усадьбы царевны Екатерины Иоанновны, где и построен небольшой двухэтажный дворец. Есть основания предполагать, что его автор — архитектор Доменико Трезини. В 1732 году поместье подарено архимандриту Варлааму, им и основан здесь монастырь — филиал знаменитой Троице-Сергиевой лавры. Дом настоятеля пустыни разместился в бывшем дворце, а храм и остальные постройки первоначально были деревянными. Вскоре было принято решение о возведении целого монастырского комплекса. Проект заказывают архитектору Пьетро Трезини, который создает его в 1748 году. Но осуществление проекта задерживается в связи с началом больших работ по строительству других культовых сооружений в Петербурге. Соперник зодчего, Ф. Б. Растрелли оттесняет его на второй план, и Пьетро Трезини покидает Россию в 1751 году. Наконец в 1756 году происходит закладка храма и начинается возведение всего ансамбля. Работы ведутся силами

ВИДЪ

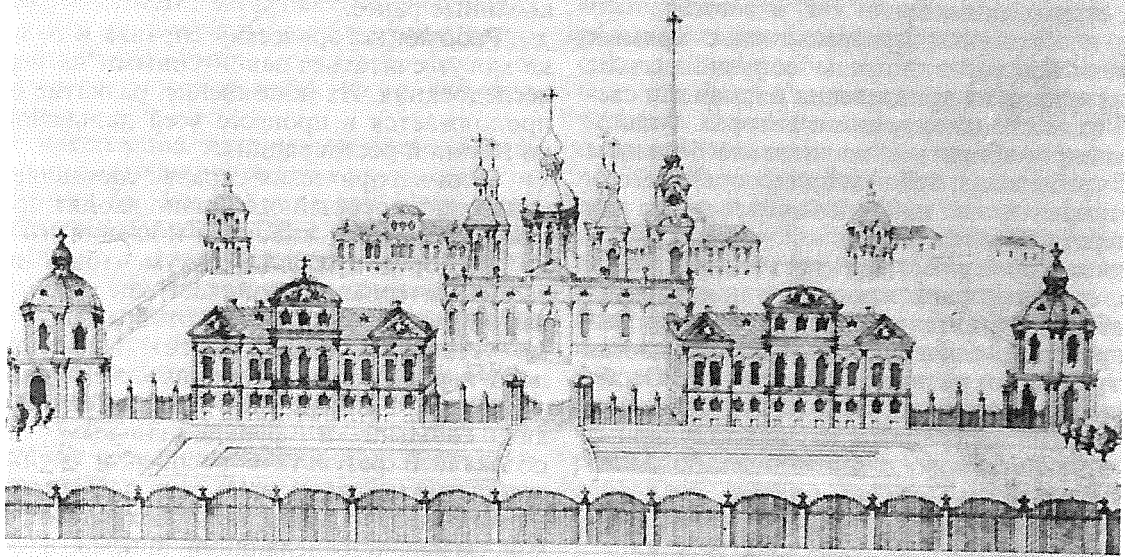
ПРИЖОРСКОЙ НОВОСЕРГІЕВСКОЙ ПУСТЫНИ

со стороны Финскаго залива.

основанной въ 1734^{мъ}, и построенной окончательно иждивеніемъ Московской Свѣто-Троицкой Сергіѣи Никона Лавры въ 1760^{мъ} году.

Гравированъ:

тщаніемъ Настоятеля Архимандрита Лаврентіѣи въ воспоминаніе посѣщенія семъ обители ГОСУДАРЫНЕЮ ИМПЕРАТРИЦЕЮ ЕКАТЕРИНОЮ ВТОРОЮ, въ день восшествія ея ВЕЛИЧЕСТВА на всероссійскій престолъ 28^{го} Іюня 1762 года.



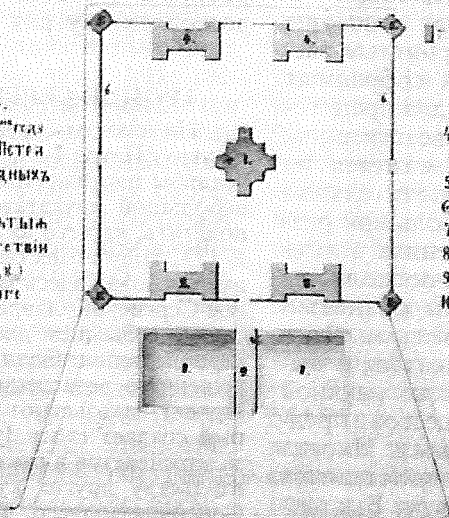
54 гравированнаго листа въ 1769^{мъ} году.

Планъ

Прижорской Новосергіевской Пустыни 28^{го} Іюня 1762 года

Изъясненіе Плана.

1. Соборная церковь въ конюшнѣ.
- Въ ней два соединенныя въ 1761^{мъ} году престола: 1^й по имя Св. Апостолъ Петра и Павла, 2^й Свѣтыхъ праведныхъ Захаріѣи и Синоисты.
- (Третій престолъ по имя Свѣтыхъ Троицы соединенъ въ проектѣи ея ВЕЛИЧЕСТВА въ 1763^{мъ} году.)
2. Церковь по имя Преподобнаго Сергіѣи.
3. Настоятельскій кельѣи.

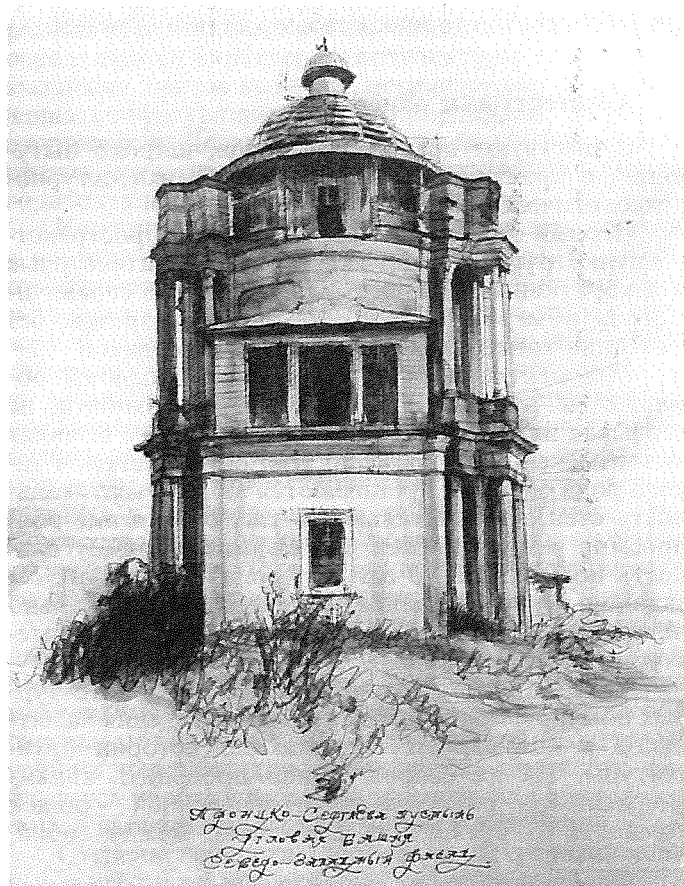


4. Братскіи кельѣи (не построенныя по назначеніемъ плану).
5. Башни.
6. Стрѣла.
7. Жилытерскіи кельѣи.
8. Прѣдъ.
9. Источъ.
- И. Большая Истергѣевская дорога.

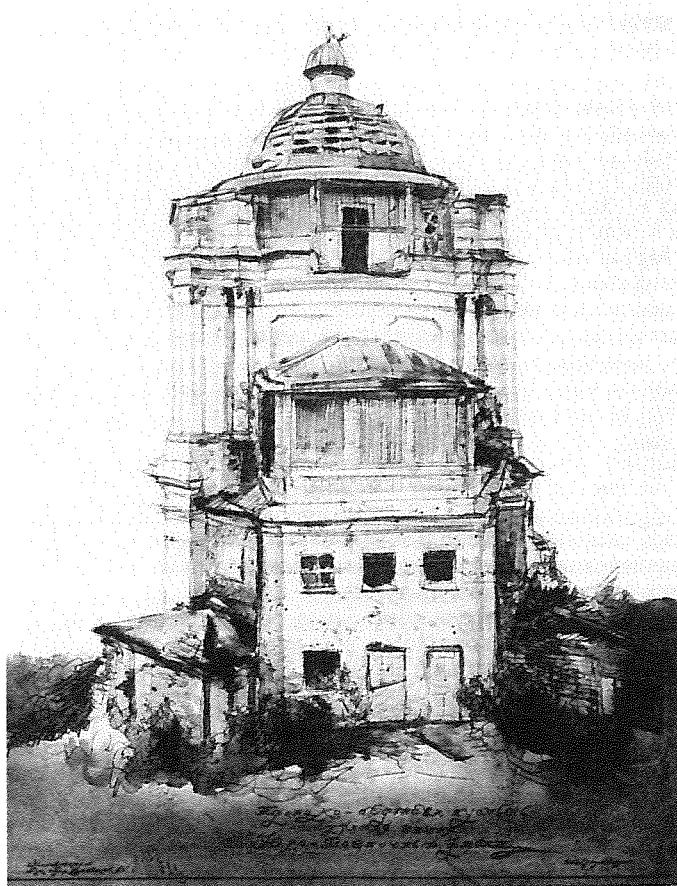
мастеров, скульпторов, резчиков и художников из Троице-Сергиевой лавры и полностью завершаются к началу 1763 года. По углам ограждения монастыря располагались надвратные башни, с севера и юга — по два одинаковых служебных здания, одно из которых (дом настоятеля — бывший дворец Екатерины Иоанновны) послужило прототипом для трех остальных. В центре ансамбля — великолепный пятиглавый собор с примыкающей к нему колокольней. В течение XVIII и XIX веков пустынь продолжала расширяться, и на ее территории появился целый ряд новых храмов, часовен и сооружений. Достаточно назвать плеяду архитекторов, бывших авторами вновь возводимых построек: Л. Руска, Л. Н. Штакеншнейдер, А. М. Горностаев, Ю. А. Боссе, Р. Н. Кузьмин и Л. А. Парланд. Лучшие художники России принимали участие в украшении храмов и писали для них иконы. Особенно славилась икона св. Сергия, исполненная живописцем К. П. Брюлловым. В результате всех изменений и дополнений ансамбль получил новое решение южного фасада, обращенного к Петергофскому шоссе, в виде корпусов келий и помещений для богомольцев с надвратной церковью в центре, выполненных в древнерусском стиле. Пустынь, известная в качестве религиозного центра, стала средоточием великолепных произведений архитектуры, отражающих этапы ее развития за более чем двухсотлетний период. Огромную мемориальную ценность представляли и захоронения в зоне монастыря, такие как усыпальница графов Зубовых, могила дипломата А. М. Горчакова (лицейского друга Пушкина), могила архитектора А. М. Горностаева перед построенной по его проекту церковью и трапезной и многие другие. В 1919 году монастырь был закрыт, а все его имущество национализировано. С этого времени началось постепенное разрушение ценнейшего памятника русской истории. Многие годы на



35. Троице-Сергиева пустынь. Дом настоятеля. Левое крыло южного фасада с поздней пристройкой. Зарисовка на стадии предварительного ознакомления с объектом. 1946. Арх. А. А. Кедринский. Архив ГИОП, СПб.



34. Троице-Сергиева пустынь. Угловая башня. Северо-западный фасад. Зарисовка на стадии предварительного ознакомления с объектом. 1946. Арх. А. А. Кедринский. Архив ГИОП, СПб.



36. Троице-Сергиева пустынь. Угловая башня. Юго-восточный фасад. Зарисовка на стадии предварительного ознакомления с объектом. 1946. Арх. А. А. Кедринский. Архив ГИОП, СПб.

обходной галереи под куполом. Яркий пример искажения архитектуры зданий из-за постепенного подъема окружающей памятник территории.

Исследование памятника в натуре

После предварительного ознакомления и составления дефектной описи сооружения архитектор приступает к систематическому изучению памятника в натуре.

Первый раздел работы — графическая фиксация состояния объекта до начала его реставрации: обмеры и подробная фотофиксация. Нужно стремиться к тому, чтобы окончание натурных обмеров и обследования фотокамерой примерно совпадали со временем накопления достаточных данных для создания основ рабочей исторической справки. Только располагая указанными выше материалами, на базе их глубокого анализа возможно планомерное архитектурно-археологическое изучение памятника — второй завершающий этап натурных изысканий¹.

Конечная цель — создание графической подосновы будущего проекта реставрации. Сведения, полученные в результате исследований в натуре, бесспорны, они зачастую опровергают архивные и изобразительные материалы, выдвигают массу новых вопросов, требующих дополнительных поисков.

При правильном и планомерном натурном обследовании сам объект наглядно показывает и раскрывает свою историю, слабые места и болезни.

Архитектурные обмеры

Существуют два вида обмеров, широко бытующих в практике: архитектурные и архитектурно-археологические.

Первый фиксирует общую объемно-пространственную структуру сооружения и его архитектурные и декоративные детали. В данном случае ограничиваются обмером планов, фасадов и разрезов, без фиксации конструкций перекрытий и чердаков.

Фрагменты, детали и шаблоны профилей обмеряются только по их внешней поверхности, не вскрывая их конструктивного решения и не выявляя видоизменений во времени. При осуществлении такого рода обмеров принимаются на веру вертикальность стен, горизонтальность тяг, совпадение осей проемов разных этажей или анфилад, прямоугольность помещений, то есть все то, что было как бы задано в первоначальном проекте здания, визуально не вызывает сомнений и оправдано логикой архитектурного сооружения.

Чертежи, выполненные на основе архитектурных обмеров, пригодны для воспроизведения памятников в популярных изданиях по истории архитектуры. На их основе можно проводить анализ модульной, размерно-пространственной общей композиции, сравнивать памятники между собой,

¹ Не надо путать архитектурно-археологический обмер с архитектурно-археологическими изысканиями, связанными с расчистками, зондированием, шурфованием и раскопами, т. е. с внедрением в подлинную конструктивную или декоративную ткань исследуемого объекта.



37. Троице-Сергиева пустынь. Угловая башня. Юго-западный фасад. Зарисовка на стадии предварительного ознакомления с объектом. 1946. Арх. А. А. Кедринский

его территории располагалась трудовая колония, некоторые храмы использовались в качестве мастерских. В годы войны в 1941—1945 годах наибольшим разрушениям подвергся храм Св. Сергия, у которого снарядами была снесена верхняя часть колокольни и обрушена кровля, но, хотя и в сильно искаженном виде, чудом сохранились наиболее старые постройки — дом настоятеля и башня в северо-западном углу ограждения. Сразу после войны весь комплекс использовался в качестве лагеря для военнопленных, затем для размещения детской исправительной колонии, и, наконец, вплоть до наших дней его хозяин — средняя школа милиции. В результате закрытого режима территории и ряда варварских волевых решений с конца 1950-х годов производилась расчистка от зданий, не нужных новым хозяевам, которые утверждали, что они не представляют исторической и художественной ценности.

Только решение вопроса о передаче ансамбля в ведение епархии и использование его по первоначальному назначению может спасти и возродить уникальный памятник отечественной культуры.

Обмеры и предварительные обследования наиболее старых памятников: дома настоятеля, Сергиева собора и Угловой башни были начаты в 1946 году, но в связи со сменой хозяев ансамбля приостановлены. В 1952—1953 годах удалось восстановить центральный зал Инвалидного дома. В 1955 году выполнены проекты реставрации собора, дома настоятеля, церкви и примыкающей к ней трапезной, а несколькими годами позже — и Угловой башни. Но в натуре осуществлен минимум работ, и памятники продолжают разрушаться, а здание центра композиции — собора — снесено полностью. В дальнейшем мы не раз будем возвращаться к материалам, связанным с памятниками этого ансамбля.

Угловая надвратная башня ушла в землю благодаря нарастанию культурного слоя более чем на два с половиной метра и впоследствии надстроена ярусом верхней

а также получать представление о форме и характере декоративных деталей. В редких случаях архитектурные обмеры могут служить подосновой для самых общих, эскизных проектных предложений по реставрации. Для целей углубленного исследования объекта, и особенно для научной реставрации, они, как правило, недостаточны.

Архитектурно-археологические обмеры

Кроме общей характеристики архитектуры сооружения, здесь ставится задача максимально точного изучения и выявления часто визуально неуловимых отклонений от общей геометрической схемы. Отклонения эти и разночтения в деталях могут быть следствием недостаточно точного воспроизведения объекта при строительстве, а иногда и плодом творческого замысла автора архитектурного произведения. Целый ряд искажений вызван деформациями памятника в результате последующих поновлений и воздействия факторов разрушения. Все доступные для осмотра элементы: конструкции стропил, перекрытий, кладки стен, конструктивные решения карнизов, перемычек и т. п. обязательно фиксируются обмерами. Утраты фрагментов архитектуры и ее декорировки, выявление раскрытых до начала обмера переделок — все, что может обогатить наше представление об истории здания или дать характеристику его состояния, также наносится на чертежи архитектурно-археологических обмеров.

Исполняется большое количество планов на разных отметках, интервалы между которыми определяют характер архитектуры здания. Совмещение планов выявляет истинную картину изменения конфигурации стен: по вертикали, по всему сооружению. Делаются развертки наружных и внутренних стен, на которых фиксируются искажения горизонталей, все детали и разрушения.

Конфигурация каждого кажущегося прямоугольным помещения обмеряется по всему периметру и проверяется замером диагоналей. Каждый проем и его откосы обмеряются индивидуально, с проверкой расхождения откосов диагоналями. Кривые очертания сводов, арок и перемычек промеряются по точкам методами триангуляции или ординат.

Лепные детали строятся по контуру, по точкам, в системе координат, и по ним делается необходимое для общей характеристики количество вертикальных и горизонтальных сечений. По мере возможности фиксируются не только внешние абрисы профилировки, но и ее послойная структура, вплоть до основания и крепления к кладке.

Если даже обычный архитектурный обмер выявляет иногда еле заметные поправки в общей композиции, осуществленные автором постройки, то материалы архитектурно-археологических обмеров раскрывают целый ряд интереснейших и остроумнейших приемов, которыми зодчие прошлого добивались необходимого им эффекта, или объясняют смысл непонятных на первый взгляд решений.

Степень точности, дробления на горизонтальные и вертикальные сечения, характер подробности замера декора и конструкций для каждого конкретного случая согласовываются с Государственной инспекцией по охране памятников. Они зависят от значения, древности объекта и установок на пред-

стоящие реставрационные работы. Но всегда неизменным остается стремление выполнить обмерную фиксацию в максимально возможном, исчерпывающем объеме.

Выполнение обмеров состоит из трех последовательных операций:

1. ЗАРИСОВКА КРОКИ

С натуры делается предварительный рисунок с точным соблюдением пропорций и характера деталей. Для облегчения дальнейшей работы, да и исполнения самих рисунков желательно предварительно в масштабе отложить на них основные габариты объекта изображения — его высоту и ширину, что делает рисунок более документально точным, сопоставимым с натурой.

При обмерах фасадов и разверток стен, особенно на памятниках с обилием декора, следует делать несколько последовательных рисунков — переходя от изображений архитектуры в массах к ее детализировке. Соблюдение этого правила вызвано стремлением сохранить удобочитаемость изображения при последующем нанесении размерных линий и постановке размеров.

Для архитектурно-археологических обмеров до начала зарисовок необходимо при помощи геодезических инструментов или водяного уровня отбить нулевую отметку и на уровне необходимых замеров планов, отсчитывая от условного нуля, на самом здании нанести его сечения по горизонтали. Подробнейшим образом фиксируется характер кладки, ее порядовка, места перебивок, закладок и растесок. Документально точное изображение каждого камня и состояния каждой детали создают большую графическую насыщенность кроки, что, в свою очередь, осложняет дальнейшее нанесение на них результатов замеров. Кроме того, непосредственно рядом с рисунком с натуры пишутся примечания о наиболее интересных особенностях, требующих особого внимания или дальнейшей расшивки. На схематичных изображениях планов, фасадов, разрезов и крупных фрагментов наносится маркировка деталей с указанием, на каких листах кроки следует смотреть их воспроизведение в крупном масштабе. Обязательно должна быть указана ориентировка по сторонам света и привязка к осевой сетке разбивки плана. Отдельные фрагменты сопровождаются схемой плана или фасада с указанием его места в общей композиции. Профилировка карнизов, тяг, наличников и т. п., помимо зарисовок с натуры, дополняется оттисками в пластилине, дающими возможность точного переноса шаблона на бумагу. Сложные очертания кованых решеток, живописи, абрисы от обвалившейся лепки могут фиксироваться в натуральную величину, на кальку, в виде оттисков или прорисовки на просвет. Швы в разрезке камней карнизов часто дают возможность снятия шаблонов обводкой контура профиля на фанере или картоне с последующим переносом его на бумагу. Для архитектурно-археологических обмеров отдельные детали: колонны, базы, капители, кривые сводов, перемычек — фиксируются индивидуально. Архитектурные профили многократно проверяются по их протяженности повторным снятием шаблонов.

Кроки, будучи материалом для выполнения обмерных чертежей и составления проекта, позволяют

архитектору дополнить впечатления от предварительных обследований памятника и буквально выучить его наизусть. Тщательная прорисовка обмеряемых объектов сторицей окупается в последующей работе.

Производится подборка рисунков, и они нумеруются. Обязательно указывается объект, исполнитель, дата исполнения и даются примечания об условиях проведения обмера, характеризующих его точность. Весь комплект кроки снабжается титульным листом с перечнем изображений и после окончания обмерных и проектных работ должен сдаваться в Государственную инспекцию по охране памятников. В архивах ГИОП он не только служит материалом, подтверждающим точность обмерных чертёжей, но и дополняет их, так как содержит ряд сведений, размеров и деталей, не отображенных в дальнейшем в чистовых чертежах.

Кроки, за исключением оттисков и шаблонов, снятых непосредственно в натуральную величину, обычно исполняются на листах бумаги размером в одну форматку (1/8 часть стандартного листа ватмана) или кратных размеру форматки. Это необходимо для их последующей брошюровки. В процессе зарисовок необходимо заранее продумать всю систему обмера и проставить необходимые размерные линии, что предотвратит неизбежные досадные пропуски в замерах.

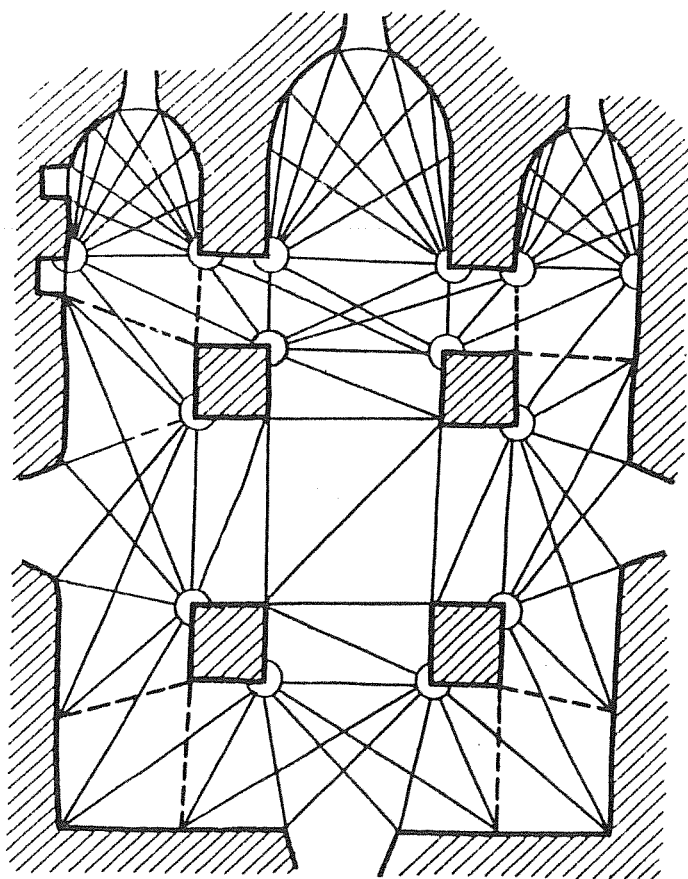
2. ПРОИЗВОДСТВО ЗАМЕРОВ

Все обмеры по вертикали фиксируются отметками, привязанными к условной нулевой линии (± 0.00), отбитой по периметру объекта при помощи геодезических инструментов или водяного уровня.

При производстве архитектурных обмеров за нулевую линию часто принимается горизонтальная линия обреза цоколя или какая-либо другая горизонтальная тяга, опоясывающая здание. Здесь мы на веру принимаем прямолинейность и горизонтальность выбранной нами линии. В данном случае погрешности, возникающие при дальнейшем проведении обмеров, резко снижают их документальную точность.

Обмеряя гидросооружения (мосты, плотины, набережные, спуски к воде), иногда допускают грубейшую ошибку, начиная вести отсчет от уровня воды, который действительно горизонтален, но меняет свою отметку несколько раз даже в течение суток. Поэтому, пользуясь естественным водяным уровнем, необходимо в максимально короткое время нанести условную нулевую линию на само сооружение, четко ее зафиксировать, и уже от нее вести все отсчеты. Возможно это только при спокойной поверхности воды в водоеме. Иногда также пользуются гладким ледяным покровом водоема, от которого производят нанесение нулевой горизонтали.

Обмеряя разрезы и интерьеры, особенно в многоэтажных зданиях, необходимо увязать отметки полов и перекрытий между собой и с отметками фасада. Это делается через сквозные наружные проемы или через шахты лестничных клеток. Производя обмеры поэтажные или отдельных интерьеров, удобнее иметь свою нулевую линию отсчета в пределах обмеряемого этажа, которая должна быть обязательно привязана к главной, принятой за основу при обмерах фасадов зданий.

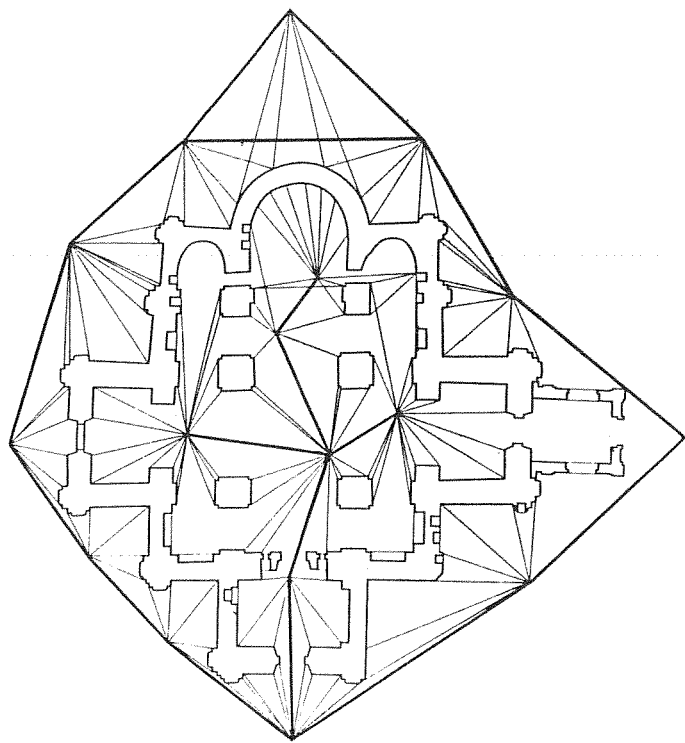


38. Обмер плана методом триангуляции (по Максиму и Торопову)

На изображениях фасадов обязательно должна быть по всему периметру зафиксирована линия замыкающей к зданию территории. Это дает характеристику наружного абриса культурного слоя и показывает его соотношение с гидроизоляционной прослойкой между фундаментом и стенами.

Для обмеров по горизонтали наносятся размерные цепочки. Обычно неопытные исполнители стремятся свести постановку размерных линий к двум: общему габариту и линии, на которой последовательно обмеряются размеры отдельных простенков и проемов. Многократный перенос первоначальной точки отсчета, малейшие отклонения рулетки или рейки от горизонтали приводят к неизбежным ошибкам. В дальнейшем при так называемой камеральной обработке кроки оказывается, что сумма частных размеров не равна общему, и начинается их произвольная подгонка. Единственно возможный способ избежать этих неувязок — замер всего плана по длине или его четко ограниченного большого фрагмента (например, в пределах одного ризалита) от одной точки. Сначала берется общий размер, а затем, не опуская натянутой рулетки, ведется отсчет от нуля до каждого следующего членения. В дальнейшем простым вычитанием мы получаем истинные размеры каждого простенка, в сумме совпадающие с размером целого.

Сейчас повсеместно принят табличный способ записи замеров. Начальная точка обозначается нулем, а все последующие точки на плане нумеруются по порядку. Запись в таблицах ведется в такой форме: 0—1, 0—2, 0—3 и т. д. Сравнительно про-



39. Церковь Михаила Архангела в Смоленске. Схема обмера плана с применением теодолита

сто при помощи триангуляции¹ проверяются углы стен на планах.

Криволинейные очертания не всегда удастся точно измерить, особенно выпуклые поверхности, при помощи метода триангуляции, тогда приходится прибегать к обмеру при помощи метода ординат.

В архитектурно-археологических обмерах непременно фиксируются визуально-определимые прикладки и пристройки стен, закладки, пробивки и растески проемов. Их размеры и границы привязываются к общей структуре кроки и в простейшем случае они условно обозначаются: закладки — косой штриховкой, пробивки и растески — сеткой.

В случае многократных переделок здания и применения разных материалов вводится специальная для данного случая таблица условных обозначений, наиболее соответствующая лучшей графической читаемости изображений. Все криволинейные завершения проемов, своды и т. п. обмеряются методом триангуляции или по точкам ординатами. Даже если проемы имеют кажущееся полуциркульное завершение или форму круга, не следует пренебрегать этим правилом, так как их истинная конфигурация и местонахождение центров кривых могут быть точно определены только в результате графического построения в процессе вычерчивания. Углы помещений обязательно проверяются диагоналями и через проемы производятся замеры толщины стен для увязки с наружным их контуром.

¹ Метод триангуляции: от концов зафиксированного в пространстве и размерах базиса берутся два размера до интересующей нас точки, то есть задача сводится к нахождению вершины треугольника по трем его известным сторонам. Способ, позволяющий точно строить замеряемые углы и при замере большого количества точек фиксировать криволинейные очертания.

Диаметры колонн замеряются рулеткой по длине окружности, а затем вычисляются математически или простейшим столярным приспособлением типа штангенциркуля.

Обмеряя конфигурацию фустов колонн, часто допускают ошибку, делая замеры только нижнего и верхнего диаметров. Как минимум должно производиться три замера. Обязательно фиксировать диаметр на $1/3$ высоты колонн. Для выявления же точной кривой энтазиса фуста надо делать дополнительные замеры диаметров через равные промежутки по высоте, чтобы в дальнейшем иметь возможность построить эту кривую по точкам. Есть и другой способ. Произведя замер верхнего и нижнего диаметров, рядом с колонной по отвесу устанавливается рейка, от которой через определенные промежутки по высоте берутся расстояния до поверхности ее ствола. Здесь мы получаем негативную кривую, которая может быть затем воспроизведена на обмерных чертежах.

Формы сводов, арочных и лучковых перемычек, если они не покрыты вышележащими перекрытиями, обязательно обмеряются сверху и снизу, что дает возможность показать в дальнейшем на чертежах изменение их толщин. Фиксируются характер их кладки, затяжки, анкеровки и другие элементы. Внимательнейшим образом изучается система перевязок доступной для осмотра кладки стен. Фиксируются особенности и границы разновременных кладок, способы их присоединения, даются примечания о визуальной характеристике растворов, размерах и видах кирпича и каменных блоков. В памятниках деревянного зодчества выявляется система сопряжений, примыканий и пересечений. На разрезах наносится доступная для обмеров структура узлов конструкций перекрытий и покрытий (стропил, куполов и т. п.) с последующей их подробной фиксацией в кроки деталей. Указываются места и характер их разрушений.

Тщательным образом фиксируются гнезда заделки балок, утраченных перекрытий, примыкания утраченных стен, перегородок и т. п. Если есть возможность, определяется глубина заложения фундаментов и их конструктивная характеристика. Обследование и обмеры подвалов дают возможность судить о состоянии подземных частей сооружения, а часто и выявляют элементы архитектуры здания, закрытые снаружи в результате нарастания культурного слоя.

На фасадах, в разрезах и при обмерах стен интерьеров фиксируются все следы утраченных декоративных деталей, вплоть до отдельных крепежных костылей, абрисов обвалившейся лепки и т. п. Указываются номера кроки их более подробного обмера и фиксации, то есть дается полная маркировка всех деталей отделки и ее видов.

Обмеряя фрагменты и детали, надо фиксировать их во всех проекциях. Кроки каждой детали должны иметь привязки к месту их расположения в сооружении (схемы планов или фасадов). Простановка размеров на них ведется теми же методами и способами, которые применяются в обмерах общих видов, но сложные орнаментальные и скульптурные элементы требуют совершенно особого подхода. Действительно, как можно зафиксировать барельеф или горельеф, пользуясь обмером его основных точек, определенных на контуре методом

триангуляции и по высоте рельефа? Сколько же нужно этих точек для его полной характеристики и возможности изображения? Успешный результат может быть достигнут при условии большого мастерства рисовальщика, умеющего передавать объемные формы языком линии. Но и этого недостаточно — нужно соблюдать правила исполнения рисунка, которые позволяют ему стать достоверным документом.

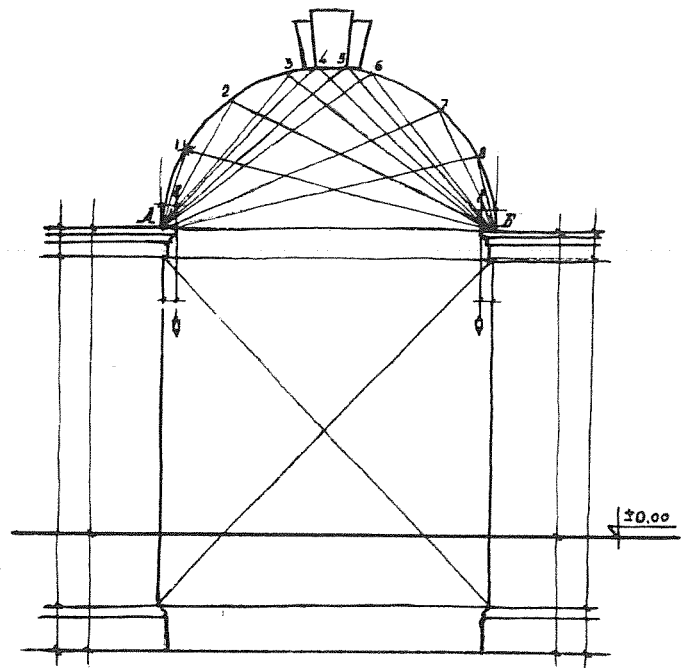
Из многих практических способов остановимся только на одном, наиболее оправдавшем себя на практике¹. Фронтальное изображение рельефа сводится к рисованию по клеткам. Перед объектом на расстоянии, определяемом выносом его наиболее выступающей точки, строго вертикально устанавливается рамка с калькой, разделенной на клетки, или стекло с нанесенными на него клетками делений. Глаз рисовальщика должен совмещаться с центром каждой клетки, что дает возможность зарисовать увиденное в ее пределах без практически опутимых ошибок на параллакс. Рисование с одной точки зрения неизбежно приводит к значительным погрешностям, так как рельеф, расположенный выше или ниже горизонта, выступая из плоскости, закрывает какие-то части общей композиции и искажает ее действительные пропорции. Для осуществления такого рода рисунка и точной фиксации положения горизонта нужно смотреть только одним глазом, что крайне утомительно для человека, производящего работу. На другой глаз либо накладывается повязка, либо пользуются приспособлением в виде диска с дырочкой посередине, который прикреплен к ремешку на голове и поднимается и опускается в процессе рисования. Внешне этот диск очень напоминает круглые зеркала, широко применяющиеся в медицинской практике.

При известном навыке рисовальщика получается очень точное изображение, и кроки становятся уникальным фиксационным документом, более точным, чем фотографии и последующие воспроизведения на обмерных чертежах, так как при любом способе повтора вносятся в рисунок дополнительные погрешности.

Для полной характеристики объемно-пространственного строения рельефа делаются его вертикальные и горизонтальные сечения, которые обмеряются от пересечения линий той же сетки, что и для исполнения рисунка. В результате замеров мы получаем как бы негативную форму, соответствующую раковине формы отливки барельефа. Графическое построение при вычерчивании (с пересчетом на плоскость основания декоративной детали) дает возможность получить достаточно полные характеристики рельефа. Для этой же цели делаются отиски в пластилине или папье-маше и дополнительные шаблоны их сечений.

В настоящее время еще не найдено способов исчерпывающей фиксации объемной скульптуры. Кроки обмеров ограничиваются только рисунками с четырех сторон и, если возможно, сверху снятием точного контура опирания скульптуры на постамент и определением положения в пространстве наиболее важных пограничных точек. Точки эти замеряются в системе координат или от базисов методом триан-

¹ Впервые широко применялся при фиксации лепного декора Петродворца архитектором В. М. Савковым.



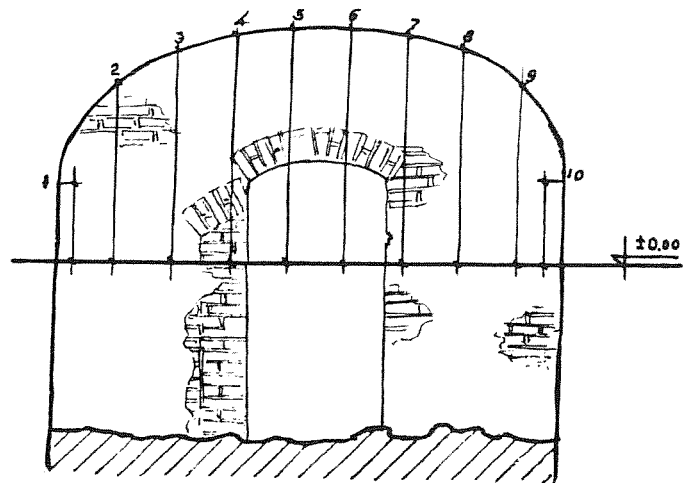
40. Схема замеры арки засечками (триангуляция)

гуляции. В результате фиксации мы можем получить проекции силуэтов статуи на плоскость, но ни в коем случае не ее полную объемную характеристику. Многочисленные зарисовки и круговая фотофиксация позволяют вместе с определением основных габаритов и характерных точек в пространстве воспроизвести скульптуру или ее утраченную деталь с достаточной долей достоверности, но без гарантии абсолютной идентичности с подлинником.

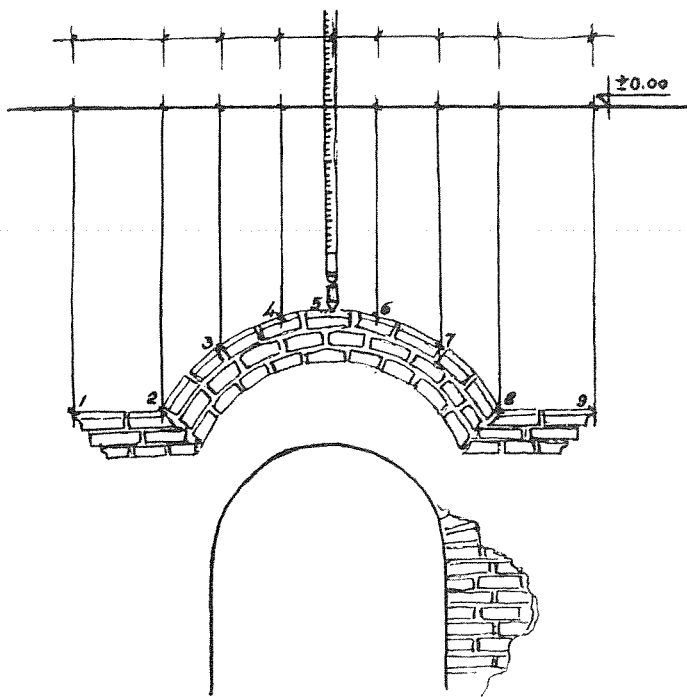
Бесконечное разнообразие объектов обмера оставляет широкое поле для поисков новых приемов, наиболее целесообразных в каждом конкретном случае.

3. ИСПОЛНЕНИЕ ОБМЕРНЫХ ЧЕРТЕЖЕЙ

Обязательное условие — выполнение чертежей в тех же масштабах, в которых будет в дальнейшем вестись реставрационное проектирование. Хотя в инструкциях и нормативах даны указания, в каких



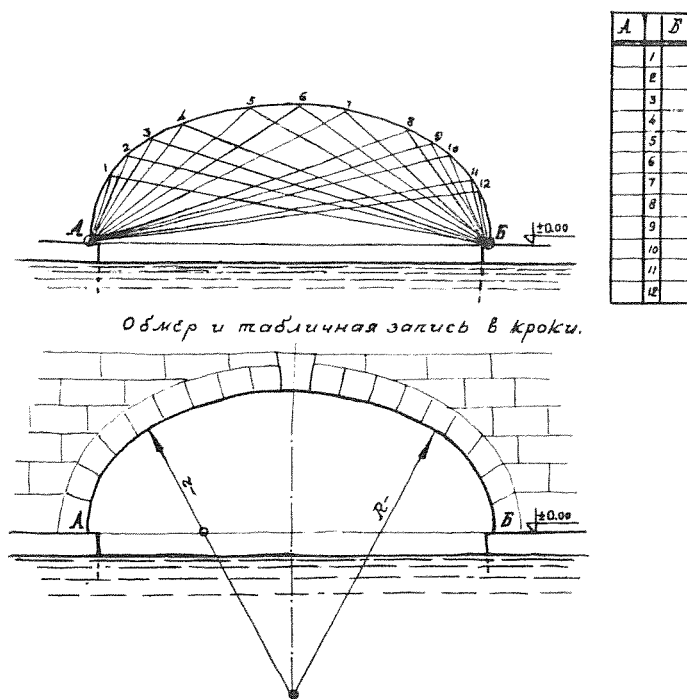
41. Замер абриса свода рейкой и отвесом. Метод ординат



42. Схема замера от верхней нулевой линии. Метод ординат

масштабах исполняются, как правило, те или иные чертежи (общие виды, фрагменты, детали), фактически масштабы устанавливаются с учетом действительных габаритов памятника и определяются выбором размеров изображения, наиболее отвечающих поставленной перед реставратором задаче.

На чертежах обмеров должны даваться ссылки на листы кроки, на основании которых они выполняются.



43. Определение геометрического построения арки подбором центров после исполнения обмерного чертежа

Планы сооружений снабжаются общими цепочками по всему периметру, пересчитанными на размер каждого членения.

Диагонали и криволинейные очертания фиксируются по точкам в табличной записи. Обязательно на этой стадии графической работы фиксируются оси стен и их взаимное расположение. С помощью условных обозначений наносятся все переделки и перестройки (с примечаниями о времени, когда они были произведены). Делаются маркировки всех заполнений проемов и даются ссылки на последующие листы, на которых они будут даны в деталях. Главная задача чертежа — дать предельно точное изображение, используя материал замеров. Для того чтобы он был удобочитаем, с кроки переносятся основные размеры, а часть вспомогательных построений и дополнительных, связанных с ними замеров используется лишь для исполнения графического изображения.

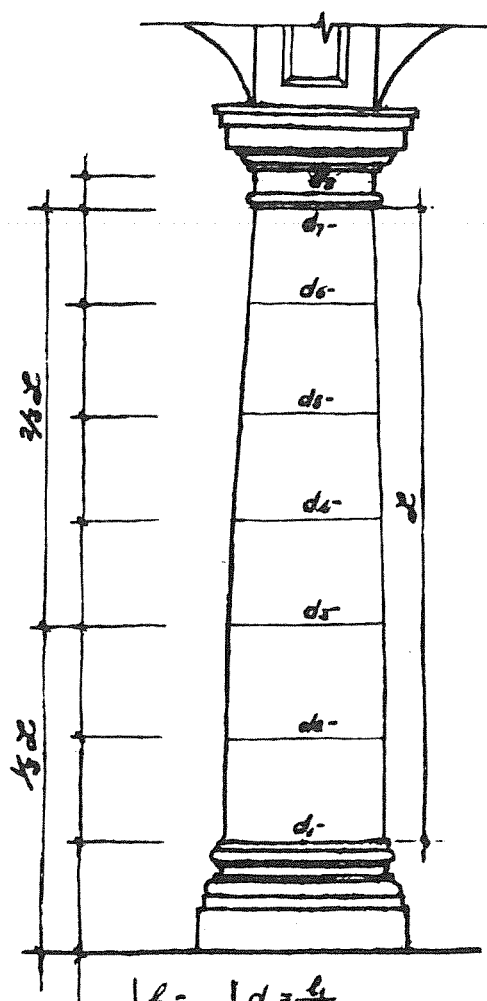
Фасады и разрезы (из-за большой насыщенности их рисунка) снабжаются только вертикальными отметками и поперечными цепочками. На них наносится также маркировка всех фрагментов, деталей и шаблонов со ссылками на следующие чертежи.

Чем крупнее масштаб изображения деталей, тем большим числом размеров, без опасения утратить четкость изображения, они оснащаются. Исключением могут быть только шаблоны и оттиски, снятые непосредственно с натуры, где даются самые общие размеры и их привязка к месту в сооружении.

Существовало несколько школ оформления обмерных чертежей. В недалеком прошлом в Ленинграде они вообще не снабжались размерами, в лучшем случае вычерчивался только масштаб. По таким чертежам не было никакой возможности проверить точность изображения, особенно если памятник подвергся большим разрушениям.

Кроме того, огромное значение придавалось внешнему графическому оформлению чертежа, объект изображался в антураже деревьев, облаков, на поверхности земли рисовались травы и кусты, иногда он даже заслонялся фигурками людей, каретами и т. п. Надписи выполнялись обязательно в «стиле эпохи», для красоты делались условные подцветки и отмывки, в значительной степени затемнявшие изображение. Такие чертежи совершенно непригодны для целей научной реставрации и даже для маломальски серьезных общих изданий по истории архитектуры. Кроме того, нигде не было никаких примечаний, ссылок на другие листы обмера, что тоже считалось излишним, так как портило впечатление от чертежа-картинки. К счастью, сейчас эта дилетантская практика отошла в прошлое, но осталась опасность увлечения красивой и стилизованной графикой в ущерб документальной точности и практической целесообразности.

В этот же период в ряде других мест, и особенно в Москве, существовала тенденция проставлять на обмерном чертеже буквально все размеры, добытые в процессе обмеров в натуре. Причем размерные стрелки и цифры ставились на самом изображении. Несмотря на наукообразность и дотошность, чертежи эти абсолютно не читались, за сеткой линий и цифр исчезало основное — сам памятник. Сумбур в простановке размеров и их обилие приводили к частым досадным пропускам, бессистемности в ходе отсчетов, и, несмотря на обилие размеров,

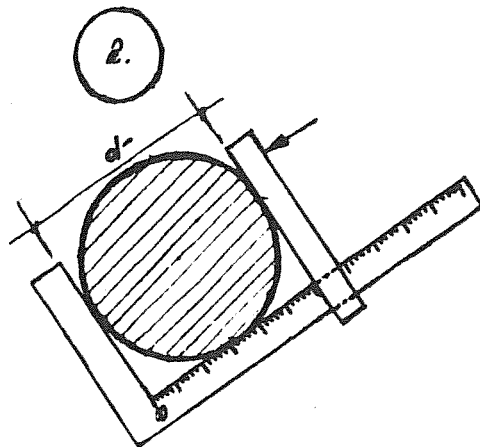


1.

Замер длины окружностей и
вычисление диаметров.

l_1	$d_1 = \frac{l_1}{3,14}$
l_2	$d_2 =$
l_3	$d_3 =$
l_4	$d_4 =$
l_5	$d_5 =$
l_6	$d_6 =$
l_7	$d_7 =$
l_8	$d_8 =$

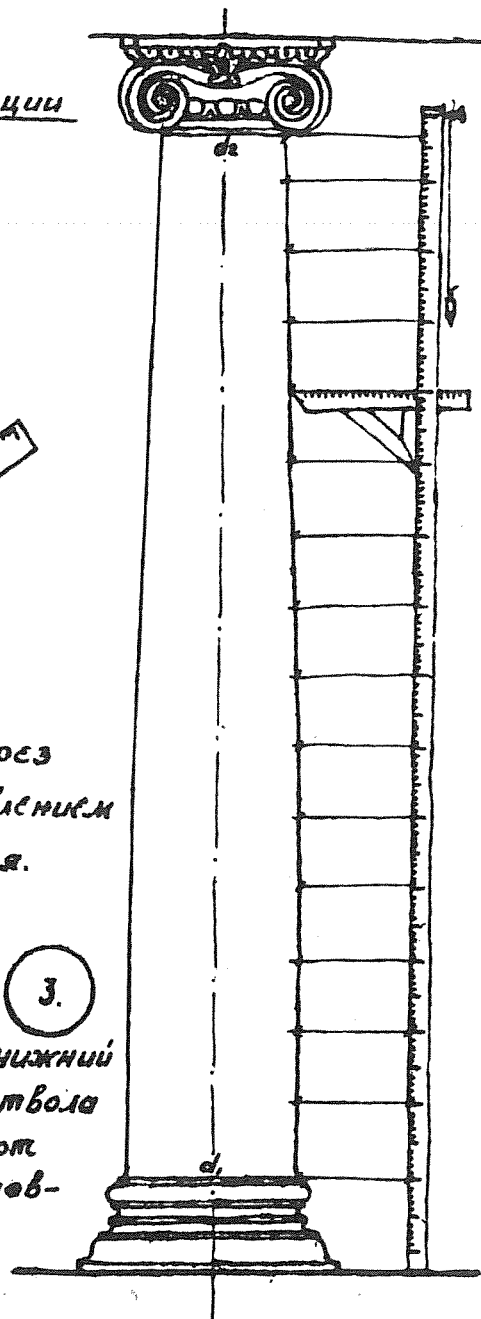
Замеры конфигурации ствола колонны



Замер диаметров через
интервалы приспособлением
типа штангенциркуля.

3.

Замерив верхний и нижний
диаметры-абрис ствола
колонны замеряем от
вертикально установ-
ленной рейки.



44. Замер конфигурации ствола колонны

многие детали «плавали» на общем фоне чертежа, не имея ориентиров и привязок в пространстве.

Общепринятый сейчас метод простановки основных размеров и табличных записей первоначально разрабатывался еще основоположниками отечественной научной реставрации П. П. Покрышкиным, Н. В. Султановым и В. В. Сусловым, получил свое дальнейшее развитие в деятельности ЦГРМ¹ и окончательно оформился в первые послевоенные годы в новгородских реставрационных мастерских. К сожалению, практика оформления обмерной документации и на сегодняшний день оставляет же-

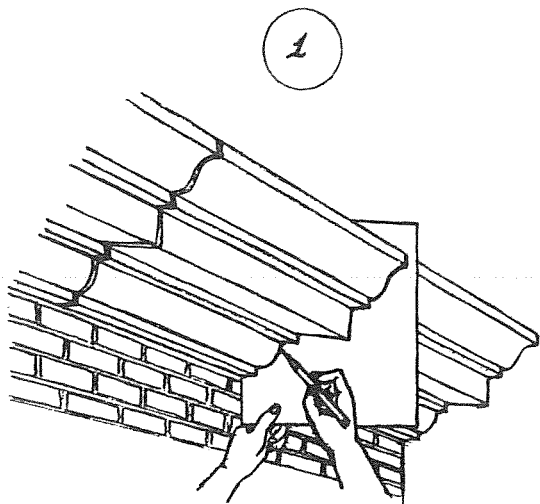
дать много лучшего, слишком сильны еще пережитки стилизаторских тенденций и стремление создавать картинку вместо полноценных документов.

В очень редких случаях действительно есть необходимость отмывки или подцветки обмерных изображений, когда нет возможности убедительно показать пластику формы или когда перед реставратором стоит специальная колористическая задача. Но и тогда лучше делать эти чертежи дублями, дополнениями к основным документам обмера.

Чертежи обмеров — не только материал для последующего архитектурно-реставрационного проектирования, но и основной материал для кабинетного изучения памятника, позволяющий его восстанавливать или даже воссоздать в случаях катастрофических разрушений.

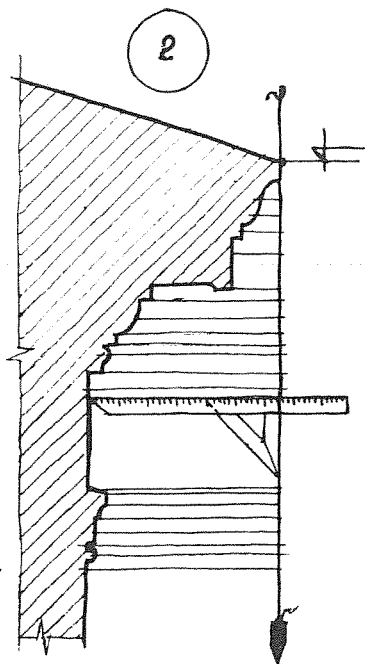
Возможность стихийных бедствий (землетрясений, наводнений, пожаров и т. п., а также печаль-

¹ Центральные государственные реставрационные мастерские, до середины 1930-х годов руководимые И. Э. Грабарем.



1. Снятие шаблона профиля карниза

2. Схема замера профиля карниза



45. Схема замера и снятие шаблона профиля карниза

ный опыт варварских разрушений памятников во время последней войны) диктует необходимость не только систематического накопления материалов в одном архиве, но и размножения их для хранения в архивах разных районов страны. Сами по себе собрания обмерных чертежей и сопутствующей им фотофиксации достаточно объемны и требуют для хранения больших и специально оборудованных помещений. Поэтому следует исчерпывающее собрание материалов по каждому памятнику фиксировать и размножать на узкой пленке и в виде компактных капсул рассылать по другим городам, имеющим хранилища и музеи. Уникальные книги, документы и изображения, размноженные аналогично обмерам, дополняют собрание необходимых для реставрации памятника материалов.

Архитектурно-археологические исследования памятников архитектуры

Любое хирургическое вмешательство в жизнь памятника наносит ему травмы, приводит к утрате его подлинных элементов. Возможность открыть неизвестное, подтвердить смелые гипотезы, стремление познать все до конца часто толкают исследователей на излишние и неоправданные археологические вскрытия. В данном случае результат получается таким же, как у ребенка, разбирающего заводную игрушку,— она вся разобрана, но собрать и восстановить ее он уже не может. Осознание ответственности за судьбу объекта, правильное определение объема и способов исследований—задача, требующая серьезной предварительной подготовки.

Ни в коем случае нельзя решаться на какие-либо раскрытия и раскопы, не представляя точно, на какие вопросы они должны дать ответ. В силу вступает основной закон реставрации—познание объекта с минимальным ущербом для его подлинности. Поэтому необходимо предварительное составление и обоснование плана проведения исследований.

Реставратор создает его на основе исторической справки, иконографических материалов и результатов обмерной фиксации.

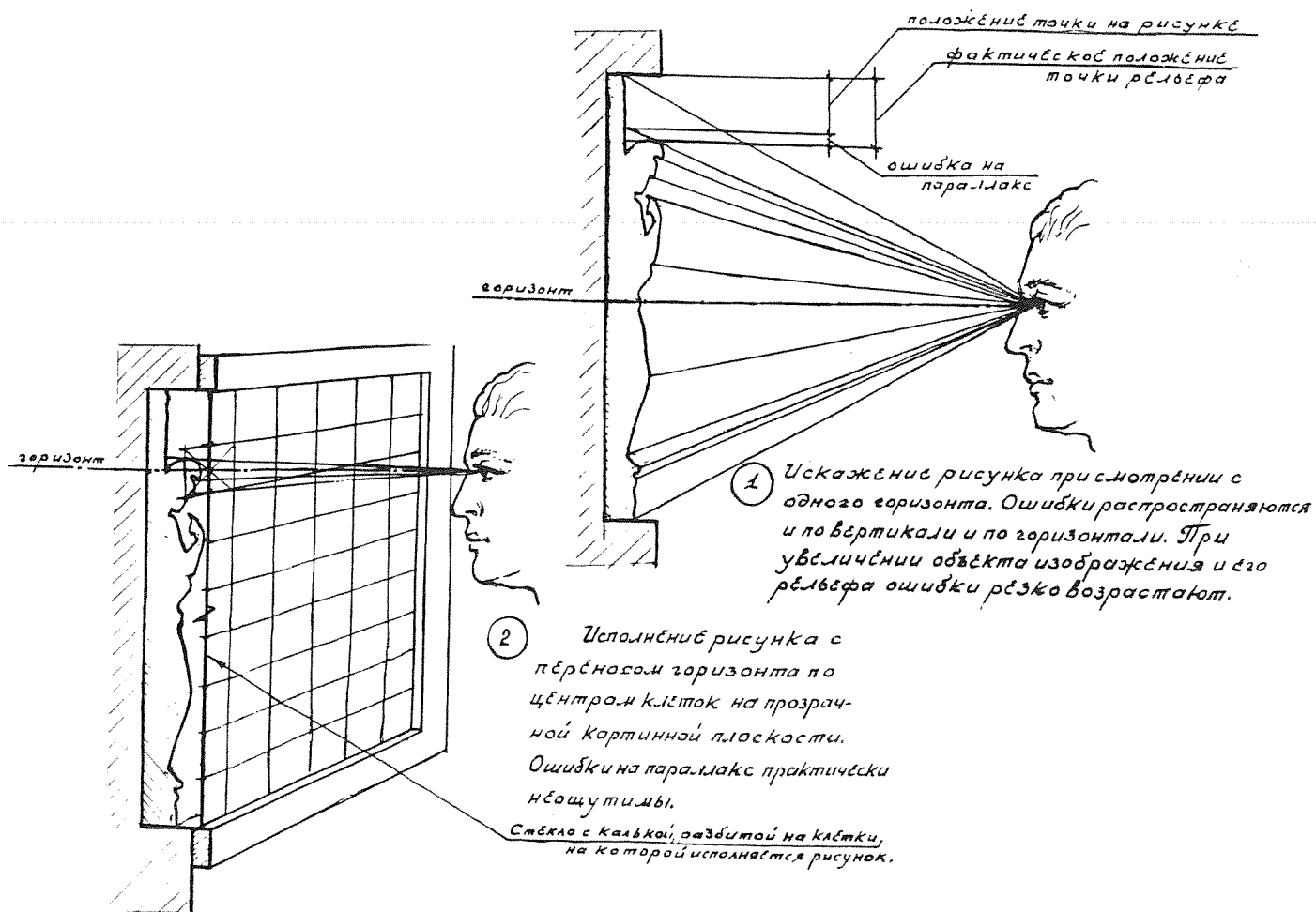
Здесь уместно остановиться на методе наложений, который применяется при любых исследованиях памятника, но особое значение имеет именно на данном их этапе и при создании проекта реставрации.

Редкие памятники архитектуры доходят до нашего времени в первозданном виде. Многократные переделки, поновления и перестройки, смена стилистических направлений неизбежно отражаются на его облике, а иногда коренным образом меняют всю его объемно-пространственную композицию. Собранные архивные документы, исторические чертежи и другие иконографические материалы дают возможность составить суждение о видоизменении во времени, но не дают ответа на вопрос, что же подлинного сохранилось от разных периодов в самом здании, то есть что более раннее скрыто под позднейшими наслоениями.

Для памятников, чаще всего древних, кладка которых не скрыта штукатурным покровом, многие переделки визуально определены еще в период изучения памятника по натуре и находят свое отражение в чертежах архитектурно-археологических обмеров, хотя и здесь остается невыясненным, как произведено усиление или утолщение стен, способы присоединения позднейших пристроек, вызывают много вопросов фундаменты под стенами разных периодов, конструкции и их видоизменения в сводах, перекрытиях и т. п.

В тех случаях, когда фасады и интерьеры зданий скрыты под штукатурным покровом или облицовками, сведения о переделках, которые могут быть получены в процессе обмеров, крайне скудны или вовсе отсутствуют.

Древние памятники, если их стены покрыты только обмазками, без декоративных лепных деталей на поверхности могут быть раскрыты полностью. Это, конечно, самый легкий способ, дающий возможность обследовать и прочесть всю историю здания по его кладке. При наличии декора или живописи и ценных в историческом и художественном отношении облицовках такое раскрытие просто недопустимо.



46. (1) Исполнение рисунка барельефа с одного горизонта
(2) Исполнение рисунка барельефа с переносом точек
смотрения по центрам клеток. Метод В. М. Савкова

Подготовка к проведению исследований начинается с приведения всех исторических чертежей (планов, фасадов, разрезов) к единому масштабу, в котором уже выполнены чертежи обмеров, фиксирующие состояние здания на период начала реставрации. Методом последовательного наложения, начиная от фиксации сегодняшнего состояния в глубь истории, мы получаем совмещенные планы и фасады по всем основным этапам перестройки объекта. На совмещенных поэтапных чертежах четко выявляется вся картина истории здания, границы более ранних и более поздних переделок, наличие в самом здании подлинных стен и конструкций, относящихся к разным периодам его развития.

Для фактического определения того, что сохранилось от каждого периода, намечаются на чертежах обмеров точки поверочных археологических вскрытий в зависимости от того, на какой вопрос мы ищем ответ. Выбор их места определяется стремлением минимально нарушить конструкции и декорировку памятника.

Синьки обмеров с нанесенными на них точными границами предполагаемых расчисток, зондажей и шурфов сопровождаются экспликациями, содержащими мотивы обоснования каждого вскрытия. Как правило, наиболее интересные в историческом отношении вскрытия делаются в нескольких местах,

чтобы была полная ясность картины сохранности древних элементов постройки. В законченном виде план предстоящих исследований должен согласоваться с Инспекцией по охране памятников. Только после этого приступают к проведению изысканий в натуре.

Период изучения памятника методом последовательных наложений и составление плана изысканий — один из основных этапов пути выявления оптимальных дат, подготовки дальнейших работ по созданию возможных вариантов восстановления памятника и определения отношения к более ранним и более поздним наслоениям. По существу это уже начало проектной работы.

К сожалению, часто к архитектурно-археологическим исследованиям в натуре приступают без четкого плана, что приводит к сумбурности в работе, неоправданным травмам объекта.

Общая задача архитектурно-археологического исследования должна сводиться к решению двух основных вопросов:

1. Определение оптимальных дат и выявление всего подлинного, чем мы располагаем на самом памятнике для раскрытия истории его создания.

2. Обследование и глубинное изучение состояния его основных конструкций: фундаментов, стен, перекрытий и покрытий, что обуславливает методы его дальнейшего сохранения и реставрации.

При решении второго вопроса натурные изыскания сопровождаются рядом необходимых лабораторных исследований материалов и анализом причин их разрушения.

Основные виды работ по архитектурно-археологическому изучению памятника

РАСЧИСТКИ

Расчистки — вид исследования, не затрагивающий конструктивных несущих элементов объекта. Это удаление поверхностных загрязнений для выявления цвета и фактуры материалов, послойные расчистки окрасок, выявление последовательных наслоений штукатурки и, если возможно, сопутствующих им окрасок, выявление трансформации профилей тяг и карнизов в разных слоях штукатурного покрова вплоть до основания, обнажение переделок в кладке, скрытых для обозрения под штукатуркой или покраской.

Выбор места проведения расчисток, обязательное дублирование раскрытиями в нескольких местах и способы фиксации совсем не так просты, как может показаться с первого взгляда. Даже в этом виде исследований необходимо строго придерживаться общего, заранее согласованного плана, отклонения от которого приводят только к лишней, ненужной для дела работе и неоправданному травмированию объекта.

ПРАВИЛА ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ И ФИКСАЦИИ РАСЧИСТОК

Надо стремиться к четкому геометрическому очертанию расчистки, производить привязку ее места на фасаде или в интерьере здания и обязательно фиксировать на общем плане исследования результаты полученных данных. Последнее особенно важно, так как в итоге синьки с первоначального плана изысканий становятся одним из документов отчета о проделанной работе.

Сами расчистки ведутся послойно, по возможности сохраняя их четкие границы. Таким образом, последовательно раскрываются слои красок, снимается верхний слой штукатурки и на нижележащих слоях производится та же операция. Фиксация результатов расчисток производится на месте: фотографированием с масштабной линейкой всего вскрытия, зарисовкой в цвете его общего вида с подробным описанием каждого слоя, его материалов и толщины. Куски штукатурки разных слоев со следами разновременных окрасок отделяются от стены (при этой операции редко удается сохранить их четкие геометрические очертания), вмораживаются в гипс в специальных коробках, снабжаются аннотацией и становятся натурными эталонами, которые сдаются в архив для хранения. Образцы эти зачастую рассыпаются, и тогда их укрепляют пропиткой бесцветным полибутилметакрелатом (ПБМ). Все раскрытые окраски фиксируются точно подобранными по цвету выкрасками, которые располагаются в хронологическом порядке на одном листе отчета с подробным описанием места их нахождения.

Следует всячески приветствовать метод фиксации натуральных исследований, впервые примененный в практике эстонских реставраторов. На небольшом планшете (обычно четверть стандартного листа, наклеенного на картон) делается общая зарисовка вскрытия с подцветкой, описанием и примечаниями, сюда же наклеиваются фотографии общего места расчистки и фотографии по стадиям работы. Но самое главное — там же под поливиниловой пленкой наклеиваются образцы подлинных окрасок

и растворов разных слоев штукатурки. Такой сводный документ, созданный непосредственно на месте исследования, дает максимум научной информации, подтвержденной подлинными образцами.

Расчистки карнизов и тяг производятся таким же образом, как и расчистки на плоскости, с единственным необходимым дополнением — послойным разрезом профиля, фиксирующим все его последовательные изменения, толщину слоев, конструктивную подоснову кладки основания и способ крепления штукатурных наметов.

Раскрытие штукатурных покровов дает возможность выявить закладки проемов, контуры срубленных профилей и наличников, обнажить места примыкания разновременных кладок стен, переделки перемычек, следы местонахождения старых перекрытий, остатки живописи и даже замурованные скульптурные рельефы.

В зданиях с большим количеством декора тактичное проведение расчисток и продуманное нахождение их границ позволяет провести исследование в достаточных объемах.

Иногда расчистки являются первой подготовительной стадией работы по зондированию здания и дают первичный материал для фиксации исследования методами глубинных вскрытий.

ЗОНДАЖИ

Перед началом зондирования производится фиксация фотокамерой, документальной зарисовкой и подробными замерами места будущего вскрытия. Если поверхность стены или свода покрыта штукатуркой, она перед началом работы удаляется.

Зондирование может производиться на глубину, позволяющую получить ответ на стоящий перед реставратором конкретный вопрос, а иногда бывает и сквозным. В последнем случае необходимо делать предварительную фиксацию мест зондирования с обеих сторон кладки.

Глубинные вскрытия преследуют цель собрать сведения по истории и конструкции объекта, определить структуру толщи несущих стен здания и уяснить способы крепления и прикладок более поздней облицовки. В раскрываемых проемах определяется глубина откосов и местоположение старых столярных заполнений, а иногда даже обнаруживаются замурованные в кладке коробки. Раскрываются фрагменты архитектуры и отделки стен фасадов и интерьеров из-под позднейших наслоений.

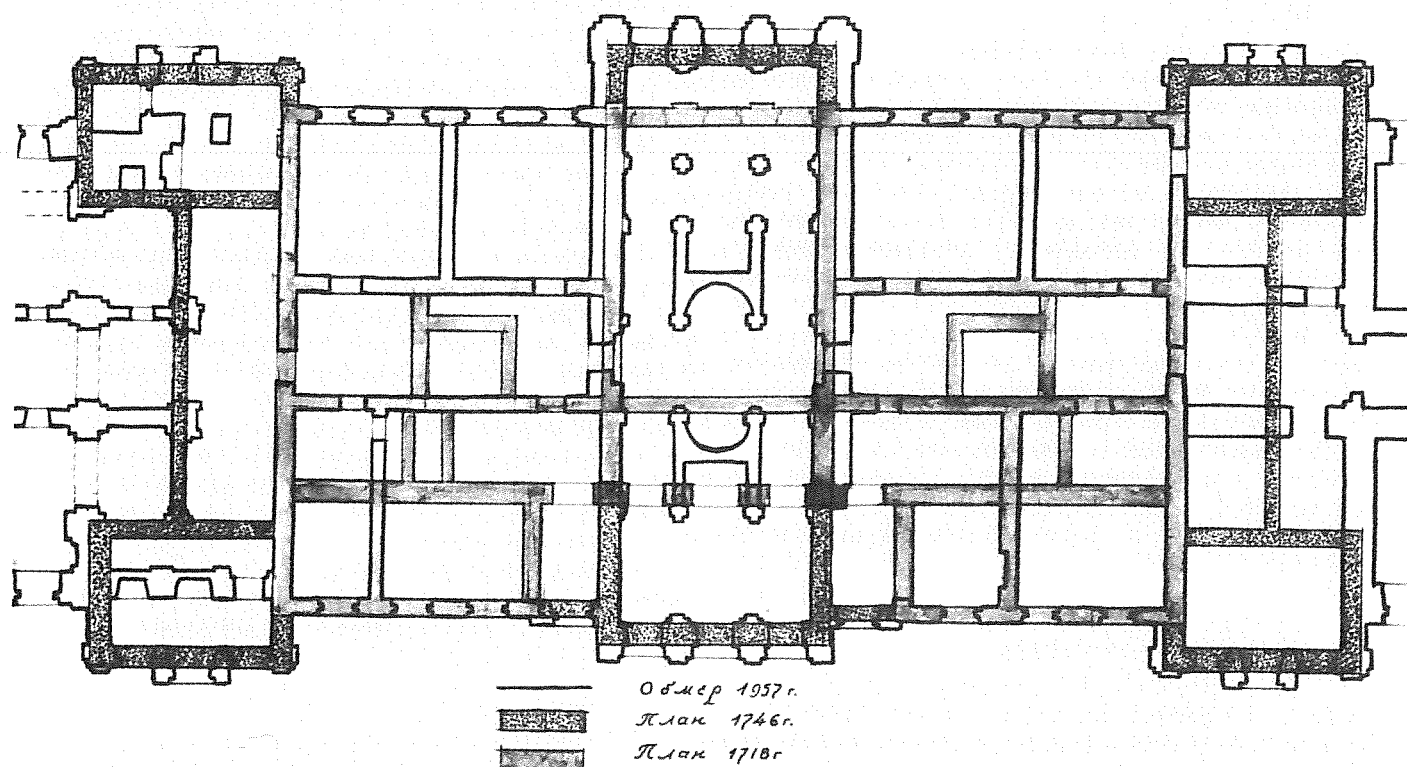
Вторая задача зондирования — определить при помощи вскрытий состояние материалов, характеристики узлов опирания перекрытий, то есть получить сведения о несущей способности конструктивных основ здания.

Подробная фиксация зондажей производится во всех проекциях, и результаты вносятся в карты общего отчета о проведении работ.

На основе зондирования первоначальные выносы карнизов и тяг, срубленных впоследствии, могут быть определены по методу П. Д. Барановского.

В таких случаях извлекаются заделанные в кладку концы кирпича или каменных блоков. Зная общие размеры камней, легко по части, сохранившейся в заделке, определить их вынос. Нельзя определить профилировку недостающих концов, если она была, но выносы уступчатого строения карнизов можно

ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ 1811 г.



47. Совмещение разновременных планов. Фрагмент центральной части Екатерининского дворца в Пушкине. Метод наложений

найти достаточно точно. Если известны типы локальных кирпичей, то может быть восстановлена и утраченная профилировка. Профили тяг, упирающихся в раскреповки, обычно сохраняются на плоскости перпендикулярной стены. Профили срубленных сандриков определяются по их силуэту на фоне стен.

Любое глубинное вскрытие — серьезная травма для памятника. Определение минимальных размеров каждого зондажа приобретает поэтому особо важное значение. Поиски, не основанные на глубоком предварительном анализе методом наложений, приводят к весьма плачевным результатам и не могут быть оправданы никакими самыми благими намерениями.

В послевоенные годы ленинградские реставраторы на памятниках, подвергшихся катастрофическим разрушениям, таких как Большой дворец в Петродворце, бывшие палаты Кикина и Екатерининский дворец в городе Пушкине, широко ввели систематическую фиксацию всех стен в виде так называемых археологических зарисовок. В конечном итоге — это разновидность исследования методом расчисток и обнажения первоначальной поверхности кладки с последующим прочтением ее истории. Разница заключается лишь в том, что расчистки и раскрытия сами возникли в результате разрушений, и реставраторы никогда бы не решились делать их в таких огромных масштабах.

ШУРФЫ И РАСКОПКИ

Исследования скрытых под землей частей здания и их поиски ведутся методами чистой археологии. Открытием шурфов и, в случае крайней необходимости, траншей, мы можем получить сведения о толщине культурного слоя, глубине заложения и состоянии фундаментов, о конструктивных решениях примыканий фундаментов поздних пристроек к первоначальным, о скрытых под землей (вросших в землю) элементах архитектуры нижних частей здания, находить очертания разобранных и утраченных сооружений, крылец и т. п.

Помимо этого, при раскопках обнаруживаются залегающие под землей подлинные предметы материальной культуры прошлого, представляющие историческую и этнографическую ценность.

Проведение работ идет по заранее намеченному плану и должно осуществляться при строжайшем соблюдении основных правил. Снятие земляного покрова должно вестись послойно на определенных заранее отметках. Вынутый при раскопке грунт складывается по слоям. После снятия каждого слоя производится обмер и фотофиксация раскопа, все найденные предметы и детали записываются в журнал. Закончив обследование шурфа или траншеи, их обязательно зарывают, последовательно засыпая слоями грунта, то есть восстанавливая его первоначальную структуру. Найденные при археологическом исследовании очертания фундаментов и стен утраченных зданий фиксируются на поверхности штырями, вбитыми в землю по их контуру. Незакрытыми раскопы могут оставаться только в тех случаях, когда немедленно приступают к консервации обнаруженных частей сооружений и подготовке их для постоянного показа или когда принято реше-

ние об использовании их в качестве основания для воссоздаваемых частей объекта.

Результаты исследований наносятся на общий план, который превращается в сводный документ, дающий полную картину всех произведенных архитектурно-археологических изысканий и суммирующий их результаты.

Необходимо остерегаться применения техники при производстве раскопов, тщательно обметать и расчищать найденные во всех слоях предметы и элементы сооружения, укреплять их, чаще всего пропитками синтетическими смолами из пульверизатора, если они сильно обветшали.

Следует еще раз подчеркнуть важность предварительной стадии составления плана исследований: малейшая ошибка в нем может привести к бесплодности поисков, а в дальнейшем и к ошибкам в реставрации. Особенно страшно то, что, произведя весь цикл изысканий и не найдя в предусмотренных точках прямых ожидаемых ответов, даже опытные исследователи увлекаются подгонкой их результатов к заранее выработанной концепции. В таких случаях нужно еще и еще раз пересмотреть планы изысканий, привлечь материалы изучения аналогичных сооружений и нащупать пути новых дополнительных исследований, позволяющих разрешить возникшую перед реставраторами историческую загадку.

При проведении сложных работ по древним ансамблям, где возможно не только нахождение остатков архитектурных сооружений, но и неизбежны находки других предметов материальной культуры прошлого, лучший метод — совместная работа архитекторов-реставраторов, историков и группы профессиональных археологов.

Такое содружество блестяще себя оправдало при исследовании, проведенном в крепости Орешек. Полученные материалы обогатили знания истории, выявили массу находок, позволив широко и по-новому сформулировать задачи реставрации.

Весьма важная работа, связанная с археологическим изучением разрушенных памятников, — систематическая послойная разборка завалов, что позволяет находить много ценных деталей. Все найденные материалы заносятся в журнал, определяется их место в общей композиции, и они возвращаются на исконные места или становятся музейными экспонатами.

Иногда сразу после разрушения от каких-либо механических воздействий по разлету осколков можно определить их место, и это дает возможность восстановить, казалось бы, безнадежно утраченный объект. В данном случае место аварии должно быть ограждено от посторонних лиц до прихода реставратора и фотографа, фиксирующих всю картину повреждений.

Исследования памятника в натуре дают неоспоримые сведения о его истории. Любые архивные, литературные и иконографические материалы, если они вступают в противоречие с данными обмеров и археологических изысканий, могут быть опровергнуты или подвергнуты сомнениям.

Многие разночтения сразу определяются как изменения, внесенные первоначальным автором постройки при ее возведении — нахождением им луч-

ших и наиболее целесообразных конструктивных и декоративных решений. Иногда такие противоречия кажутся просто необъяснимыми, но они существуют в натуре, что заставляет еще и еще раз возвращаться к архивным изысканиям и стремиться разгадать их смысл и причину появления на основе всестороннего изучения памятника.

В пояснительной записке к обмерам и археологическим исследованиям должно быть обязательно отражено все требующее дальнейших расшифровок.

Архитектурно-археологические обмеры, и особенно архитектурно-археологические исследования, далеко не всегда могут быть завершены в полном объеме до составления первой стадии проектных работ и осуществления реставрации в натуре. Объясняется это отсутствием возможности повсеместного обследования памятника без лесов. Продолжение работы уже в процессе реставрации, как правило, сопровождается нахождением новых исторических данных и сохранившихся в натуре подлинных фрагментов, заставляющих уточнять и корректировать запланированные в первой стадии проектирования реставрационные операции, отражая эти изменения в рабочих чертежах (по ходу реставрации).

Изучение памятника в процессе обмеров и архитектурно-археологических исследований сопровождается полевыми и лабораторными исследованиями состояния его конструкций и материалов. Изучается послойная геологическая структура основания под фундаментами, определяется уровень грунтовых вод и его колебаний, состав и загрязненность этих вод, состояние гидроизоляции и дренажных систем, количество и высота подсоса влаги, поднимающейся по капиллярам кладки стен, состав высолов, выступающих на ее поверхности, и т. д. Огромную помощь в этих исследованиях, особенно в скрытых для обозрения толщах конструкций, дают современные методы дефектоскопии, такие как исследования токами высокой частоты, ультразвуком, просмотр в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах и т. д. Образцы материалов, взятые для лабораторных испытаний, позволяют определить несущую способность, степень разрушения, виды гнилостных заболеваний. Отчет о проведенных исследованиях и рекомендации по предохранению и лечению конструкций и материалов сдаются специализированными организациями и лабораториями реставраторам и после экспертизы и согласования с ГИОП становятся составной частью проектных материалов по консервации и реставрации памятника.

Таким образом, исследование памятника в натуре дает графическую подоснову создания проекта реставрации в виде подробных обмерных чертежей, фиксирующих состояние объекта до реставрации. Составление плана архитектурно-археологических исследований и их осуществление дают сведения о переделках и изменении памятника во времени, о наличии в натуре подлинных исторических ценностей, о состоянии скрытых для обозрения конструкций зданий. Полевые и лабораторные испытания выявляют факторы разрушения и дают рекомендации по борьбе с ними.

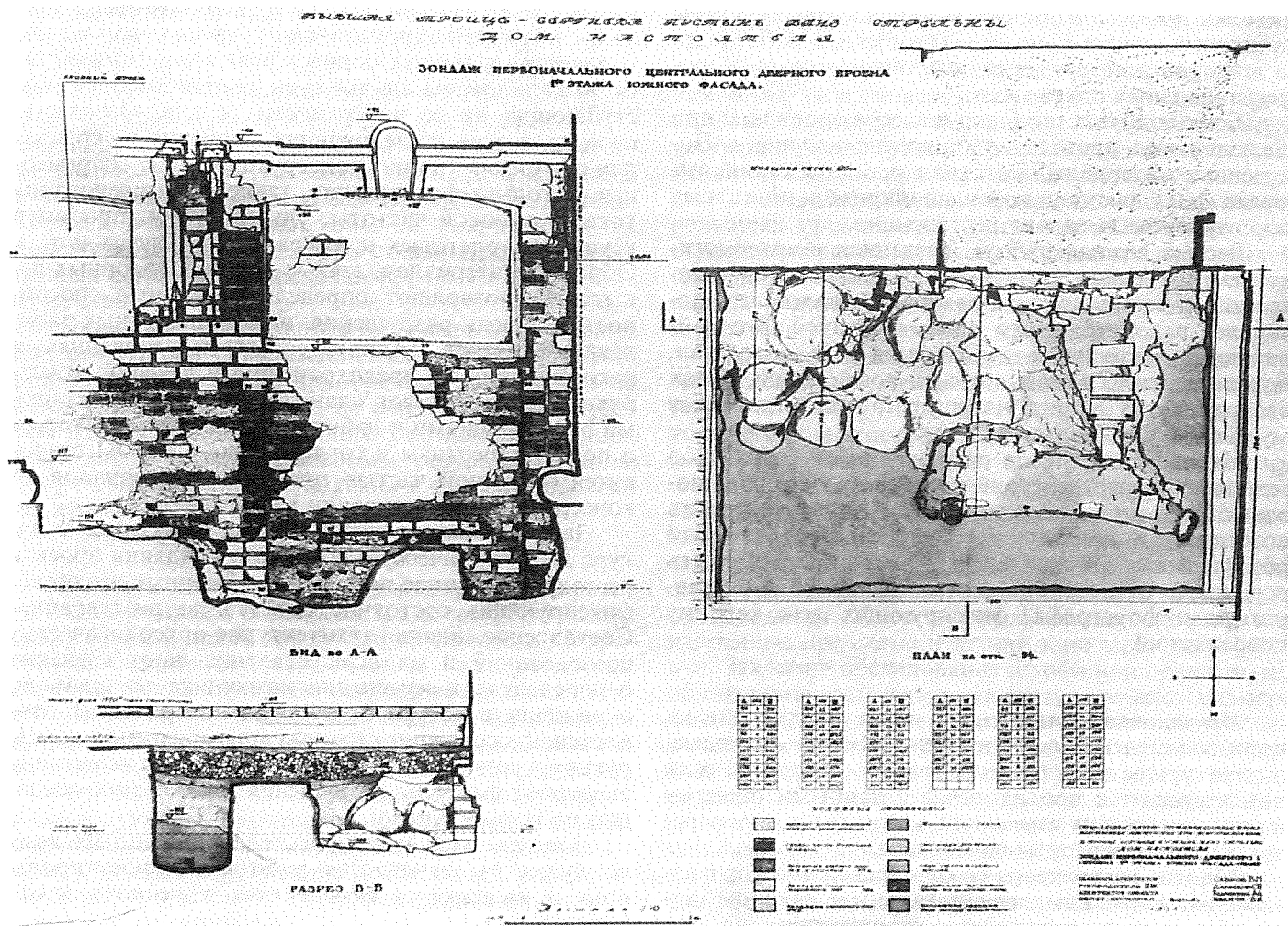
Уже на этой стадии исследований, по их ходу по существу, начинается работа по проектированию и выявляется перспектива конечного итога реставрации.

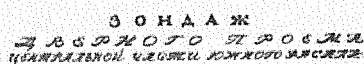
**ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА ПУСТЫНЬ
ДОМ НАСТОЯТЕЛЯ**

Искаженный позднейшими пристройками, закрытый в центральных частях фасадов нелепыми деревянными террасами, относящимися к тридцатым годам нашего столетия, с искаженными пропорциями из-за нарастания культурного слоя, утративший большую часть лепного декора, Дом настоятеля находился в аварийном состоянии и требовал немедленной реставрации. В 1954—1955 годах под руководством архитектора А. А. Кедринского были проведены архитектурно-археологические обмеры, исследования и раскопы, которые дали исчерпывающие материалы, позволяющие представить видоизменения памятника во времени, и легли в основу создания проекта его восстановления. Удалось установить, что старейшее здание ансамбля пустыни, бывший дворец Екатерины Иоанновны, претерпел сравнительно небольшие изменения за годы существования монастыря. Серьезное новшество заключалось только в переносе лестницы и входа на второй этаж в боковой ризалит и ликвидации лестниц, ведущих на террасу перед южным фасадом. Все остальные искажения облика здания относятся к послереволюционному периоду. Это обстоятельство дало возможность предусмотреть в проекте полное раскрытие и восстановление фасадов здания на время его существования в качестве Дома настоятеля и выполнить графическую реконструкцию первоначанного облика дворца Екатерины Иоанновны. Внутри здания сохранилась до наших дней только отделка интерьера центрального парадного зала, выполненная в конце XVIII века. Зал, украшенный пилястрами коринфского ордера с богатым лепным фризом и карнизом, требовал незначительного реставрацион-



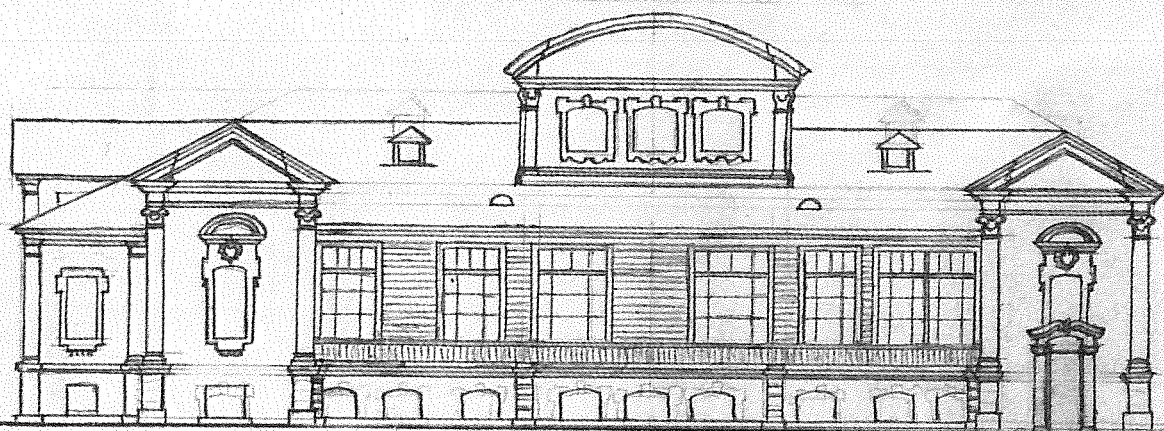
48. Троице-Сергиева пустынь. Дом настоятеля. Фотография раскрытия обрамления дверного проема бельэтажа южного фасада



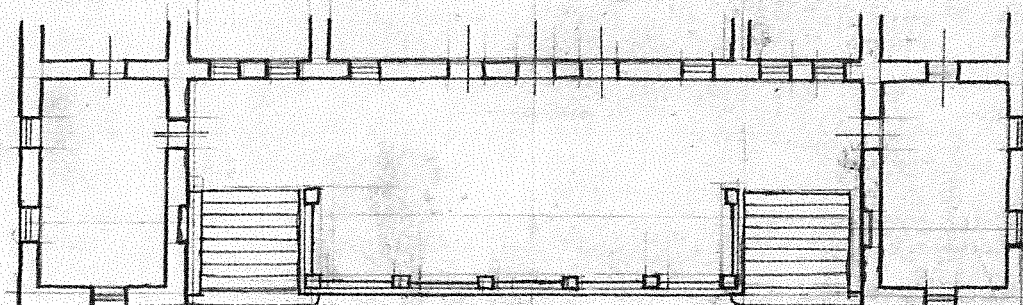
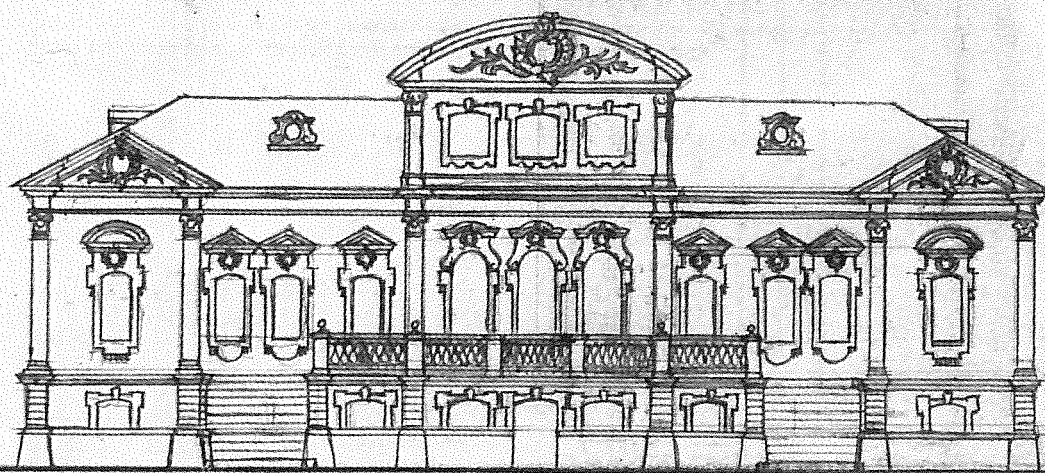


50. Троице-Сергиева пустынь. Дом настоятеля. Фиксация зондажа для выявления проема бельэтажа южного фасада

ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА
ПУСТЫНЬ
Дом настоятеля

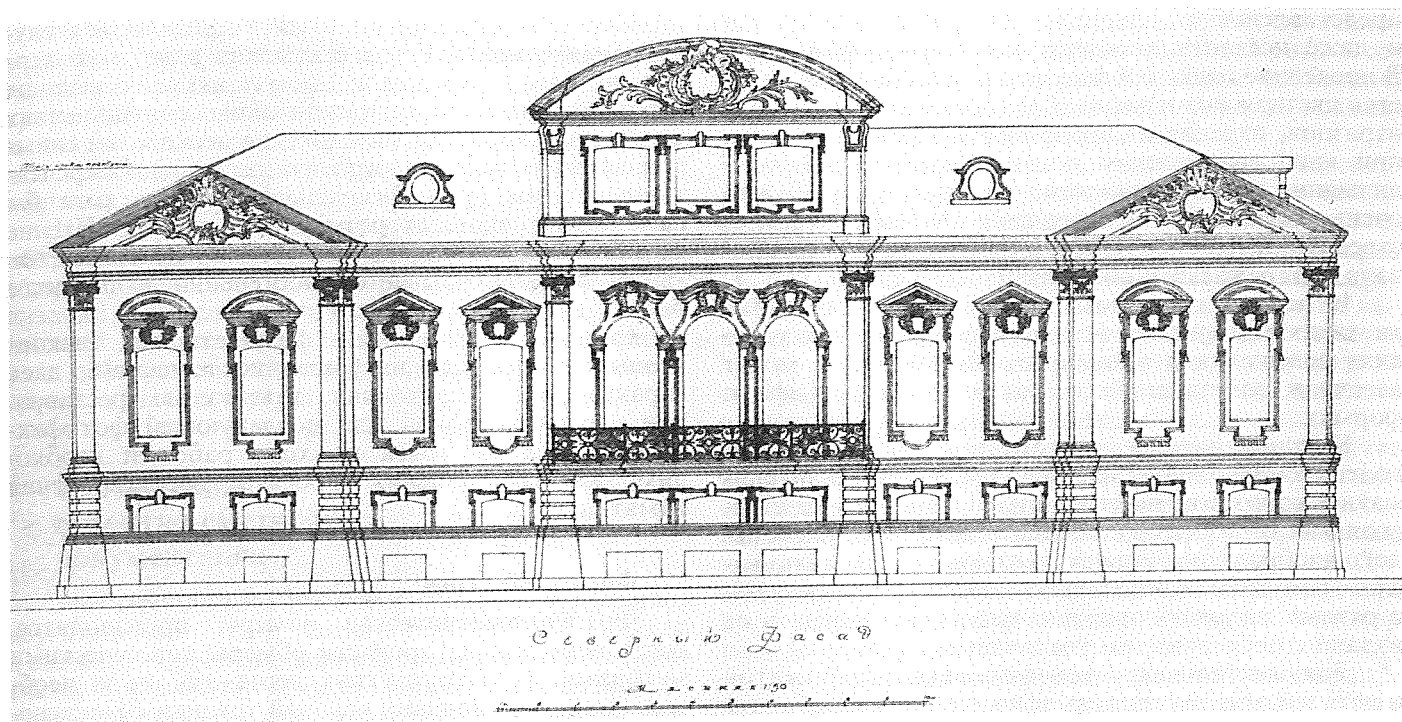


Южный фасад
до реставрации
1953 г.



Реконструкция фасада дворца Екатерины Иоанновны
Начало XVIII века

51. Троице-Сергиева пустынь. Дом настоятеля. Южный
фасад до реставрации. Реконструкция фасада дворца
Екатерины Иоанновны начала XVIII века.
Арх. А. А. Кедринский. Архив ГИОП, СПб.



52. Троице-Сергиева пустынь. Дом настоятеля. Северный фасад. Реконструкция фасада дворца Екатерины Иоанновны начала XVIII века. Арх. А. А. Кедринский. Архив ГИОП, СПб.

ного ремонта. Удалось осуществить в натуре только первую очередь работ. Снят культурный слой, что восстановило высоту цокольного этажа и позволило раскрыть дверной проем — вход на 1-й этаж. Возрождена архитектура центральных дверей северного и южного фасада бельэтажа, обрамления дверных и оконных проемов. Разборка пристроенных деревянных террас вернула зданию изначальные формы. Но не произведена переделка конфигурации кровли, которая была когда-то гораздо более высокой, и не восстановлена открытая терраса перед центральной частью южного фасада.

Фотофиксация в процессе исследования и реставрации памятников

Фотография существует уже более столетия. Мы часто располагаем изображениями объектов, характеризующими изменение их облика за достаточно длительный период. Особенную ценность представляют снимки памятника до его переделок, перестроек или разрушения. Первой задачей архитектора, руководящего фотофиксацией, является нахождение точек, с которых производилась съемка старых кадров. С этих же точек обязательно фиксируется объект до начала реставрации и в ее процессе. Это дает возможность сопоставить старые снимки с новыми.

Вторая задача — максимально точно отобразить общие виды сооружения, его фасады, развертки стен, полы, плафоны, планы кровли и т. п.

Необходимо производить съемку без завалов, то есть фронтально, избегая перспективных сокращений и ракурсов. Воспроизведение панорам больших объектов далеко не всегда возможно с одной точки. Тогда фотограф, перемещая аппарат на одном горизонте на заданном расстоянии, делает целый ряд снимков, края которых перекрывают друг

друга. При печати все они совмещаются и монтируются в одно изображение.

Особые трудности представляет фотографирование плафонов, паркетов и видов сооружения сверху, что требует специальных приспособлений или подмостей.

Для фиксации сверху больших ансамблей и садово-парковых комплексов необходима аэрофотосъемка. К сожалению, в настоящее время реставраторы редко имеют возможность ее проведения, а иногда они и недооценивают ее значение.

Все снимки желательно делать с измерительными рейками в кадре¹. Это позволяет фотофиксации стать сопоставимой с обмерами и историческими чертежами, а также дает правильное представление о действительных масштабах объектов съемки. Нужно добиваться максимальной четкости снимков и проработки их во всех деталях. Увлечение внешними эффектами контрастов освещения недопустимо, так как тени и блики не выявляют, а только искажают форму. Лучше всего снимать при ровном, рассеянном свете, с большой выдержкой, на широкую пленку или крупные пластинки. Последнее обстоятельство позволяет получать снимки контактной печатью и делать их большие увеличения. Делая отпечатки с одного негатива на разных номерах бумаги, мы получаем дополнительную информацию о пластике деталей, а иногда читается даже то, что неуловимо простым глазом. Производя съемку цветных объектов при черно-белом изображении, необходимо указывать в аннотации к фотодокументам, каким цветофильтром пользовался фотограф. В случае отсутствия таких указаний тональные соотношения могут дать неправильное

¹ При производстве глубинных снимков с сильными перспективными сокращениями создают координатную систему из трех реек, что позволяет в дальнейшем переводить изображение в ортогонали.

представление о границах распределения цветов и даже исказить характер изображаемой формы. В последние годы для подобных объектов используется цветная фотография. Стекло, позолота, поливая изразцов, изделия из прозрачного камня, особенно при ярко выраженном рельефе, требуют особого внимания при производстве фотофиксации. Нужно очень умело выбрать освещение или создать искусственную подсветку, чтобы бликовка не деформировала изображаемый объект.

И все же при самых лучших условиях снимки таких материалов без повторов в других условиях освещения и взаимного сопоставления могут ввести в заблуждение о фактическом рельефе и формах.

Крупные барельефы, горельефы и скульптуры во избежание ошибок на параллакс необходимо снимать с горизонта на середине их высоты или с нескольких горизонтов с последующим монтажом целого изображения. Для скульптуры чрезвычайно важно получить минимально искаженные силуэты с разных точек обзора, что заставляет снимать ее издали с последующим увеличением.

Документальная фотофиксация фрагментов и деталей преследует цель выявить состояние материалов, их фактуру и разрушения. Для этого производятся микро- и макросъемки. Чрезвычайно важно такого рода снимки снабжать в аннотациях схемами с указанием места в общей композиции памятников, иначе они неудобочитаемы.

Рентгеносъемка, съемка в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах дают возможность предварительно исследовать произведения живописи до расчисток и хирургического вмешательства. Выявление при их помощи многослойных записей, изменений в рисунке и состоянии различных слоев живописи определяет характер и объемы дальнейшей реставрации.

Все фотографии аннотируются с обязательным указанием места, времени съемки и краткой формулировкой задачи, поставленной перед фиксацией на данном изображении. Обычно делаются контрольные отпечатки в размере 13×18 см для определения качества полученного снимка, а затем разрешается приступить к печати рабочих экземпляров. Контрольные отпечатки составляют картотеку фотофиксаций и сохраняются в архиве с негативами. Количество рабочих отпечатков — не менее пяти (один идет в архив ГИОП, один заказчику — арендатору памятника и не менее трех в реставрационную организацию для дальнейшей работы).

Фрагментарное увеличение и выпечатывание деталей со старых фотографий делаются по заказу архитектора в количестве и размерах, необходимых для нужд проектирования и производства реставрационных работ.

Изображение, полученное при помощи фотоаппарата, — не бесспорный документ, точно передающий действительные пропорции и характер объекта. Необходимо всегда делать скидку на неизбежно возникающие искажения: отсутствие стереоскопичности, усиление деформаций при перспективных сокращениях, влияние светотени и особенно рефлексов, условность передачи окрасок в черно-белом изображении, иногда нарушающих даже пластику деталей, пропорциональные соотношения и т. п.

Особенно осторожно нужно пользоваться глубинными снимками, где искажения идут и по вертикали и по горизонтали. Делать какие-то выводы о действительных пропорциональных соотношениях можно только на основе сличения нескольких снимков с разных точек, построения нескольких перспективных сеток при обязательном знании хотя бы нескольких основных размеров по натуре. Чтение формы по фотографии требует определенных навыков и вырабатывается постепенно в процессе работы.

Систематизированный фотоматериал, накопленный в процессе натурных исследований, дает характеристику состояния объекта до реставрации, служит основой для последующей фотофиксации с тех же точек по ходу работ и необходимым для составления проекта восстановления памятника.

Фотограмметрия

Фотограмметрические обмеры производятся, когда невозможно провести обмеры классическими методами из-за отсутствия лесов или из-за необходимости соблюдения условий техники безопасности на памятниках, находящихся в аварийном состоянии, при необходимости срочной первоочередной фиксации памятников. При наличии надлежащей техники, лаборатории и специально обученных кадров могут быть осуществлены и подробные архитектурно-археологические обмеры, фиксация декора на насыщенных им поверхностях фасадов и интерьеров.

Первый способ обмера заключается в съемке с двух выбранных в натуре точек (стереопара), расстояние между которыми является базисом, или специальными стереограмметрическими камерами с постоянным базисом (последние применяются для небольших по размеру памятников, их деталей). Опорная система точек на здании, определенных замерах при помощи геодезических инструментов, служит скелетом для нахождения их положения при переводе в масштаб и при прорисовке контуров.

Стереообрабатывающие приборы позволяют графомеханическим способом получить готовый чертеж, требующий только дополнительного оформления. Этот способ дает непрерывный контур изображения с прорисовкой всех деталей.

Другой способ обмера — по определенным в координатах отдельным точкам, наносимым в заданном масштабе на основу и соединяемым линиями при исполнении чертежа. В данном случае требуется применение ЭВМ, так как для большого количества точек способ очень трудоемок и наиболее эффективен, когда нужно определить точное положение только нескольких точек, наиболее важных для целей реставрации. По фотографиям памятника до разрушения — фотограмметрическим способом можно с достаточной точностью определить размеры его силуэта и формы утраченных деталей. Таким же образом производится и определение характерных точек рельефов по старым фотографиям, но здесь нужно особое внимание и профессиональное умение прочтения границ рельефного рисунка, особенно в случае, если мы имеем дело с бликовыми, отражающими лучи или прозрачными материалами.

Наметку и отбор необходимых для определения рельефов точек лучше всего производить под руководством архитектора-реставратора, что резко сократит объемы работ и позволит получить действительно достоверные результаты без случайных искажений формы, зависящих от фактуры поверхности материалов.

Не вдаваясь в технологические и технические подробности, необходимо отметить крайне желательное оснащение каждой реставрационной организации фотограмметрической аппаратурой, позволяющей использовать ее для выполнения целого ряда работ, необходимых для фиксации памятников и воссоздания его утрат.

Составление проектно-сметной документации

Реставрационное проектирование, как правило, двухстадийное. При незначительных по объему и сложности работах, хорошо обеспеченных материалами предварительных сведений, допускается составление техно-рабочих чертежей сразу, минуя первую стадию проектного задания¹.

Для памятников, представляющих особую ценность, подвергшихся многократным перестройкам и претерпевшим большие разрушения, дается специальное разрешение на составление проектов в три стадии, с тем чтобы на каждой из них была возможность уточнять и развивать принятые первоначальные решения.

Проектное задание (П. 3.)

Базируясь на фундаменте предварительных исследований, составленной исторической справки и результатах изучения памятника в натуре, начинаются работы по обоснованию возможных вариантов реставрации и их оценки. Методом наложения на обмерные чертежи памятника делаются реконструкции общих видов по всем основным периодам его истории. Исполняя эти реконструкции, нужно по возможности воссоздавать архитектурное и ландшафтное окружение, которое им соответствовало, то есть выявлять смысловые, панорамные и перспективные связи с окружающей средой. Реставратор обязан иметь в поле зрения несравненно большую территорию, чем та, которая относится к участку, непосредственно занимаемому самим памятником. Только такой подход позволяет прочувствовать значение и роль архитектурного сооружения в градостроительном комплексе или ландшафте.

Создание одного или нескольких вариантов, сравнение последних и критическая оценка опреде-

ляются целым рядом соображений: обоснованностью оптимальных дат, стремлением выявить и сохранить более ранние и более поздние наслоения, создать условия для правильного режима использования и эксплуатации сооружения.

Окончательный вариант, учитывающий перспективы восстановления памятника, далеко не всегда соответствует АРЗ и подкреплен финансовыми возможностями, поэтому он осуществляется поэтапно. Но без четкой перспективы, учитывая только потребности сегодняшнего дня, можно закрыть пути выявления в дальнейшем художественных и исторических ценностей объекта или даже частично утратить его подлинные детали и забыть о его значении в ансамбле окружающей среды.

Помимо общих видов сооружения, в качестве вспомогательных графических работ делаются: аксонометрические и перспективные изображения панорам, фотоперспективы и схемы, раскрывающие характер и объемы предстоящей реставрации. Даются принципиальные схемы привнесения инженерного оборудования, решения маршрутов потоков посетителей, транспорта и т. п.

Необходимо создать осязаемо точное изображение объекта в том виде, каким он должен стать после восстановления. Поэтому в графике проекта должны найти отражение не только объемные формы, но и колористическое решение.

Опыт показал, что для памятников XVIII—XIX веков оформление чертежей лучше всего исполнять в манере, близкой к той, которой пользовались первоначальные авторы архитектурного сооружения.

Изучение сведений, полученных в процессе исследований, и стремление максимально выявить заключенные в объекте исторические ценности иногда приводят к тому, что памятник, в конечном итоге, приобретает вид, которого он не имел ни на одном этапе его фактического развития. Автор проекта должен в таких случаях стремиться сохранить единство законченного художественного восприятия объекта и добиваться раскрытия архитектуры разных его периодов в какой-то четкой зрительно-закономерной последовательности.

Решая связи памятника с современной средой, необходимо выработать рекомендации к ее дальнейшему развитию и упорядочению.

Сложные исторические судьбы объекта, многообразие возможных вариантов восстановления дают возможность реставратору проявить не только всю глубину знания материала, но при выборе оптимального варианта с точки зрения охраны и выявления подлинных сокровищ, заключенных в памятнике, проявить свое личное творческое лицо. Ответственность за принятые решения, утверждение которых производится органами охраны памятников и учеными советами, всегда в конечном итоге ложится на авторов проекта и в дальнейшем подвергается неумолимому суду времени.

Содержание проектного задания должно охватить решение следующих основных вопросов:

1. Определить неотложные меры по консервации памятника.
2. Дать ясное представление об облике объекта после реставрации. Причем должен быть решен весь

¹ Первый этап составления проектов будем называть проектным заданием, как это уже имело место в многолетней практике санкт-петербургских реставраторов. Существующая сейчас тенденция присвоить этой стадии название форпроекта или эскизного проекта неоправданна, так как эти названия не отражают существо работы, направленной на создание развернутой программы дальнейшей реставрации и ее обоснования.

комплекс мероприятий по раскрытию и выявлению исторических и художественных ценностей, музеефикации более ранних и более поздних фрагментов и наслоений.

3. Определить, в какой зрительной и функциональной связи с окружающей средой и застройкой будет находиться памятник в дальнейшем, какие меры необходимо планировать на будущее для организации этой среды и, если необходимо, ее обезвреживания (комплекс вопросов экологии).

4. Работы по укреплению и замене конструктивных элементов, привнесение современного инженерного оборудования (необходимого и допустимого). Определение основных рекомендаций по методам и материалам для их осуществления.

5. Рекомендации по технологии осуществления конкретных видов реставрационных работ по всем основным элементам памятника (фундаменты, стены, перекрытия, декоративные элементы).

6. Современное и перспективное использование, режим эксплуатации и ухода за памятником с учетом транспортных потоков вне памятника, маршрутов посетителей внутри его и необходимых реструктивных мероприятий, обеспечивающих минимальный ущерб для подлинных исторических ценностей объекта.

7. Выделить этапы осуществления всего комплекса реставрации и строго отграничить первоочередные работы, реально обоснованные необходимостью сохранения объекта и финансовыми возможностями.

8. Определить в сметно-финансовом расчете (СФР) стоимость предстоящих работ. При предварительных экономических обоснованиях разных вариантов предпочтение отдается варианту, оптимальному для сохранения подлинного на данном объекте. Весь материал проекта должен сопровождаться пояснительной запиской, дающей исторические и методические обоснования принятых решений и указания по предлагаемой организации их воплощения в жизнь. В качестве приложений к пояснительной записке дается подборка основных исходных материалов для реставрации: АРЗ, историческая справка, систематизированные иконографические материалы, результаты архитектурно-археологических и лабораторных исследований.

Предварительное обсуждение первой стадии проектирования на ученых советах, в Обществе по охране памятников истории и культуры, совместных заседаниях творческих союзов и окончательное согласование с ГИОП дает возможность учесть все принципиально важные, высказанные в процессе просмотра, замечания, внося корректировки в проектное задание и составив к нему сметно-финансовый расчет (СФР), по которому открывается финансирование реставрации.

Последний документ также проходит согласование с ГИОП и с финансирующей организацией.

Составление СФР для памятников архитектуры чрезвычайно осложнено отсутствием укрупненных нормативных показателей для большинства видов работ, которые зачастую уникальны, требуют проведения предварительных экспериментов и обоснования хронометражем.

Только очень высокая квалификация инженера-сметчика, умелое использование им аналогов, глубокое знание специфики реставрации, умение соста-

влять и обосновывать единичные расценки на впервые встречающиеся в практике работы позволяют СФР в достаточной степени приближения определить стоимость предстоящей реставрации.

За рубежом повсеместно дальнейшее рабочее проектирование и реставрация подлежат оплате по так называемым «исполнительским сметам», общая сумма которых должна не выходить за пределы намеченной в СФР и зафиксированной в договоре с подрядчиком.

У нас до недавнего времени производилась непосредственная оплата труда реставраторов по мере выпуска рабочих чертежей по разделам и сопутствующих им смет.

В случае выхода стоимости отдельных работ за согласованные в СФР лимиты производились пересоставление и пересогласование соответствующих граф СФР, а иногда и суммы его в целом.

Такого рода практика резко снижала ответственность при составлении СФР и позволяла, как правило, выходить за рамки намеченных и согласованных объемов финансирования по памятнику.

Таким образом, умение выполнять реставрационные работы, укладываясь в пределы выделенного финансирования или даже дешевле, не стимулировалось. Экономия средств по отношению к СФР должна бы идти в качестве дополнительной прибыли-поощрения подрядчику. Отсутствие такого положения резко сказывалось на дисциплине, организованности и бережливости в ходе работ. Теперь практика во многом приближается к принятой за рубежом.

Некоторые практические приемы при исследованиях и составлении проектов реставрации

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЗОНЫ ВЛИЯНИЯ ПАМЯТНИКА

Проверка взаимосвязей памятника с ближайшим окружением обычно производится при помощи фотопанорам, снятых с разных точек, заранее определенных общей планировкой. Если памятник подвергается серьезной реконструкции или воссозданию, то его облик, предусмотренный проектом реставрации, графически врисовывается в эти перспективы. Выполняются и фотопанорамы видов антуража. Эти материалы достаточно убедительны и наглядны, хотя фотографии дают утрированное представление о глубинных соотношениях объемов в пространстве.

Если памятник играет роль высотной доминанты, организующей ландшафты большой территории, задача сводится к определению зоны его фактического влияния путем круговой съемки с предельных расстояний его просмотра. Но в данном случае фотоперспектив совершенно недостаточно, и они дают далеко не полную картину действительной роли силуэта доминанты в структуре города. Лучше всего прибегать к векторному методу выявления зоны влияния, который дает исчерпывающий ответ на вопрос о соподчиненной памятнику территории и характере ее застройки.

При осуществлении такого рода исследования самая высокая точка памятника принимается за вершину, все наиболее удаленные точки его просмотра отмечаются на плане. Соединяя их с вершиной, получаем конус неправильных очертаний. Делая

разрезы силуэта застройки в пределах этого конуса, определяем максимально допустимые высоты для вновь возводимых зданий в зоне влияния памятника, а иногда и необходимость понижения уже существующих, мешающих его зрительному восприятию. Разрезы делаются, как правило, с вертикальным масштабом, большим, чем горизонтальный, и в таком количестве, чтобы получить полную картину зоны влияния. Этот метод должен стать обязательным при решении вопросов определения высотности вновь возводимых сооружений в исторически сложившихся городах. Причем здесь надо учитывать не только зону влияния данного памятника, но и взаимное пересечения зон других вертикальных доминант, что позволяет определять характер предельной высотности строительства для целых районов или даже для всего исторического ядра старого города.

Для городов и архитектурных ансамблей, расположенных на берегу водоемов и рек, обязательно исполняются фотопанорамы с воды с разных расстояний и точек или с другого берега, которые должны определить пределы зрительного восприятия силуэта памятника и его роль в общей картине застройки побережья.

Очень хорошие результаты выявления роли памятника в ансамбле с его окружением дают съемки двигающейся кинокамерой, что позволяет проследить постепенное и последовательное раскрытие видов на объект, уловить наиболее эффектные и важные точки просмотра.

Отбор и выпечатывание в виде отдельных фотографий наиболее интересных кадров дают дополнительные материалы для обоснования принимаемых проектных решений по организации окружающей объект среды.

Развертки видов набережных и улиц, в панорамы которых включены памятники архитектуры, должны исполняться в цвете, что позволяет дать рекомендации по окраске отдельных зданий и определить колористическое решение в целом, опираясь на стилистические особенности и исторически сложившиеся традиции. Для анализа архитектурного и колористического решения улицы нагляднее всего делать развертки обеих ее сторон на одном планшете¹.

Города и ансамбли, а также отдельные памятники, расположенные в низинах с холмистым окружением, требуют аэрофотосъемки, а иногда и выполнения аксонометрических изображений.

Границы зон влияния памятников определяют узвязку и контактирование в деятельности реставраторов и градостроителей. Конечные результаты исследований и принятые на их основе рекомендации по окружающей памятник среде должны стать обязательной составной частью перспективного плана развития города и определять судьбы застройки в районах, сопряженных с памятниками архитектуры. На основе проведенных исследований разрабатывается статус охранных зон и зон регулирования застройки.

¹ Вопросы колористического решения панорам особенно важны для таких городов, как Петербург, где окрашенные в соответствии со стилистическими особенностями фасады зданий создают неповторимый художественный эффект.

МЕТОД АНАЛОГИЙ

Простейший случай воспроизведения утраченных элементов архитектуры или ее отделки — по сохранившимся на данном памятнике повторяющимся образцам. Здесь необходим только выбор конкретного аналога, его консервации и расчистки, восполнение мелких утрат и, наконец, использование в качестве модели для повторов. При кажущейся на первый взгляд безобидности широкое бесконтрольное применение аналогий для повторов по ним при реставрационных ремонтах приводит к постепенной утрате и подмене подлинных деталей отделки и профилировки, искажению их первоначальных форм до неузнаваемости. Поэтому выбор основного эталона, забота о его сохранении, вопрос о замене материалов для вновь воспроизводимых деталей на более прочные и долговечные, определение допустимых границ применения повторов на данном памятнике должны быть строжайшим образом зафиксированы на схемах общих видов объекта и обоснованы в пояснительной записке.

Гораздо более сложен подбор аналогий для воссоздания или реконструкции. Очень редко удается найти аналоги, которые могут быть использованы без каких-либо трансформаций.

Механический перенос аналогов с одного памятника на другой без точного уяснения их роли в композиции данного сооружения, учета места расположения и даже освещения послужил причиной многих ошибок.

Необходимо обосновать полную достоверность аналога для конкретного объекта.

Исследование и подбор образцов для воспроизведения утраченных декоративных деталей, их критическая оценка заставляют просматривать чрезвычайно большое количество памятников, иногда даже за пределами одной страны и столетия. И все же эти поиски часто не увенчиваются успехом и не дают убедительных результатов.

Предварительно подобранные аналоги в приложениях к исторической справке и весь материал, дополнительно привлеченный в процессе проектирования, подвергаются строжайшему отсеву. Выбор основного и вспомогательного аналогов, определение степени точности их воспроизведения или необходимости переработки в зависимости от масштаба и места в реставрируемом сооружении осуществляются автором проекта и окончательно утверждаются вместе со всем комплексом чертежей проектного задания.

Успешное применение этого метода при воссоздании и реконструкции требует глубокого изучения творческой манеры, композиционных принципов и индивидуального почерка не только архитектора, автора первоначального проекта, но и мастеров, воплощавших в жизнь его замыслы.

Выбор материалов, в которых должны исполняться воссозданные и особенно реконструированные фрагменты памятника, обусловлен стремлением соблюсти принцип обратимости, то есть создать возможность удаления всего вновь привнесенного без ущерба для сохранившихся подлинных частей.

Граница старого и нового чаще всего делается четкой и легко визуально определимой. Производится ее выделение материалом, изменением фактуры, цветом и даже просто очерчиванием линий,

ограничивающей места восполнения. Иногда при стремлении возродить памятник как законченное художественное целое эти границы зрительно не воспринимаются, но выделение материалом под поверхностным декоративным слоем дает возможность специалистам легко их установить¹.

Решая вопрос об аналогах, автор проекта реставрации должен рекомендовать и обосновать применяемые для их реализации материалы, способы решения пограничных зон подлинного и воспроизведенного заново.

Изучение аналогов сопутствует любой серьезной реставрации, дает огромный вспомогательный материал к более глубокому познанию истории памятника, уяснению характерных для данной архитектурной школы и данного мастера приемов и излюбленных художественных мотивов.

Сопоставление планировочных приемов, системы профилей, характерных декоративных деталей позволяет иногда определить первоначального автора реставрируемого памятника, документально не установленного к началу исследовательских и реставрационных работ.

Метод аналогий и ассоциаций — неперемнная часть общей исследовательской работы, при рассмотрении объектов в совокупности с развитием современной ему архитектуры дает возможность лучше уяснить место памятника в приемственной цепи развития строительного искусства.

ОБЪЕМНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

Изготовление моделей и макетов необходимо для принятия окончательных решений при воссоздании и реконструкции сложных по формообразованию объектов и градостроительных ансамблей. При помощи объемного проектирования проверяются масштабы, формы и силуэты отдельных зданий в комплексе окружения, пластика и рельефы декоративных деталей и скульптуры.

Создание макетов — обязательный этап проектирования утраченных фрагментов по историческим изобразительным материалам или на основе применения метода аналогий.

Даже в самых простейших случаях, когда делаются макеты в натуральную величину плоскостных силуэтов фигурных фронтонов, многоцентровых арок и т. п., помимо убедительности чисто зрительных восприятий обязательно производится контроль при помощи фотографий с целого ряда заданных точек и горизонтов. В наиболее благоприятных случаях, когда мы располагаем photographиями памятника до его разрушения или переделок, прежде всего устанавливается точное место, с которого эти снимки были произведены. С тех же точек производится фотографирование объекта до начала реставрации с установленным на нем макетом восполнения утрат в натуральную величину.

Совмещение снимков дает гарантии правильности принятых решений. Если памятник подвергся коренной переделке и вопрос о возврате к более ранним его формам обосновывается в проекте, а ма-

кеты утраченных частей не могут быть установлены на самом здании, делают модели этих частей в меньшем масштабе. Затем выполняют совмещение снимков с объекта и модели, приведенных к единому масштабу (фотомонтаж). Способ проверки силуэтов, утраченных объемных деталей установкой на здании плоскостных макетов весьма условно может быть принят на веру, обязательна корректировка на восприятие трехмерного пространственного предмета.

Гораздо более точные результаты дает создание фотоперспектив, смонтированных из снимков памятника и специально выполненной в масштабе объемной модели.

Макеты и модели позволяют проверить и уточнить окончательные формы воссоздаваемых деталей, которые запроектированы на основе исторических изображений, выявления пропорций при помощи исследования размерно-пространственной структуры здания и метода аналогий.

Весьма убедительные результаты получаются при кинематографической фиксации макетов с заданного в масштабе горизонта, так как она дает возможность непрерывно проследить видоизменения облика, объема объекта при всех возможных перемещениях зрителя. Последний способ проверки наиболее эффективен при воссоздании сложных объемов или целого скульптурного комплекса на фасадах и в интерьерах, просматриваемого с разных сторон.

Чертежи для изготовления макетов выдаются авторами проектов реставрации. Они же руководят визуальными и фотопроверками, внося коррективы в предварительно намеченные графические изображения на чертежах проектного задания в общих видах объекта и его деталях.

При воссоздании лепки и скульптуры выполняются их модели, и основные поправки возникают при фотоконтроле (в ракурсах). Окончательно выполненные макеты и модели архитектурных объектов, деталей и скульптур наряду с проектными чертежами входят в общий комплекс материалов проектного задания. Определение форм сложных кровель, куполов и макович при их утрате немыслимо без объемного проектирования и сопутствующих ему фотопроверок.

ИССЛЕДОВАНИЯ РАЗМЕРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ (РПС)

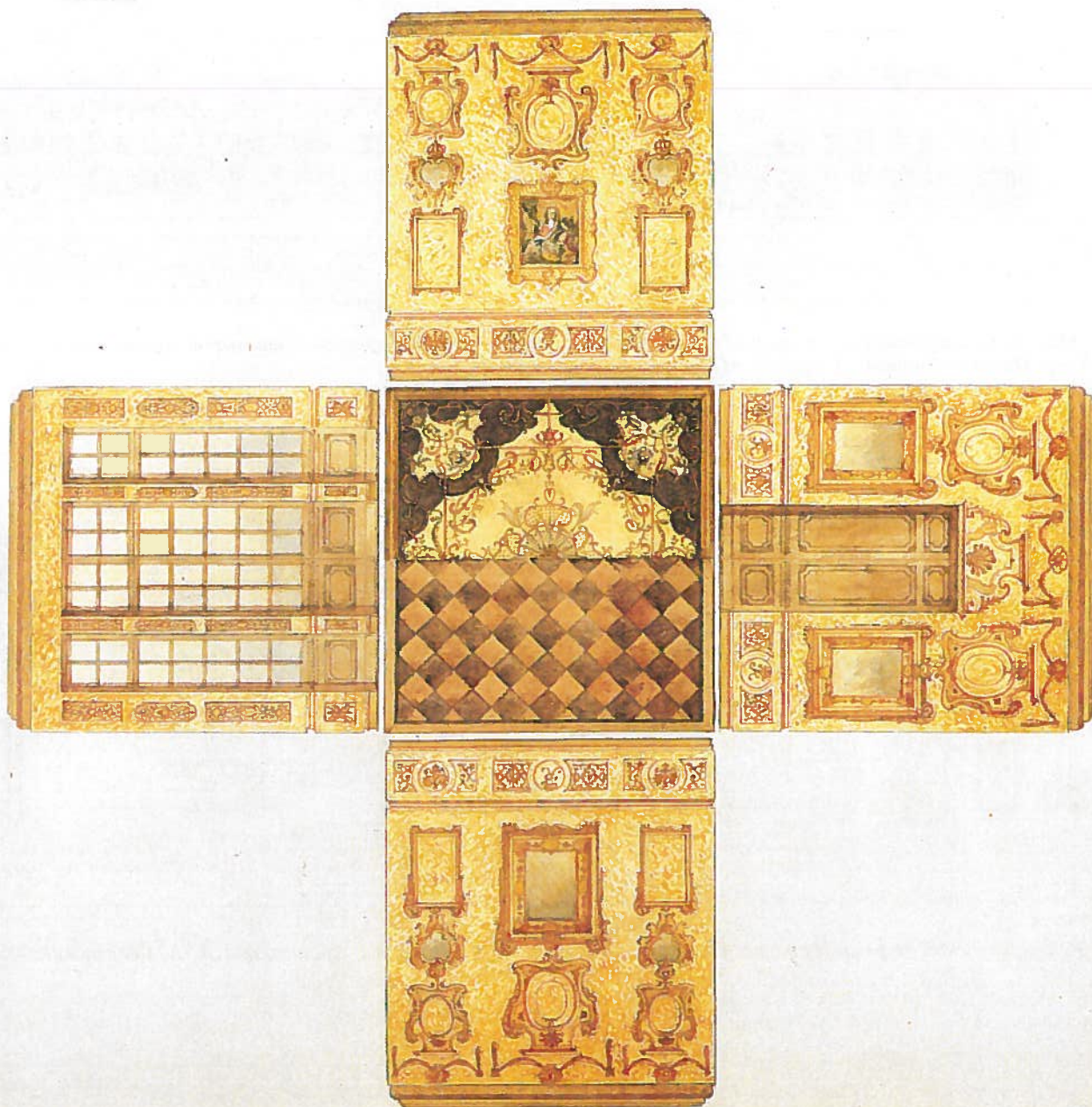
Начиная с Витрувия и наследия теоретиков эпохи Возрождения вплоть до наших дней, огромное количество трудов посвящено пропорциональности и модулированию применительно к архитектурным ордерам античности.

Попытки создания систем, определяющих пропорциональные закономерности в строительстве Древнего Египта, зодчества средневековья, древнерусской архитектуры, также чрезвычайно многочисленны и представляют большой интерес для изучения истории архитектуры.

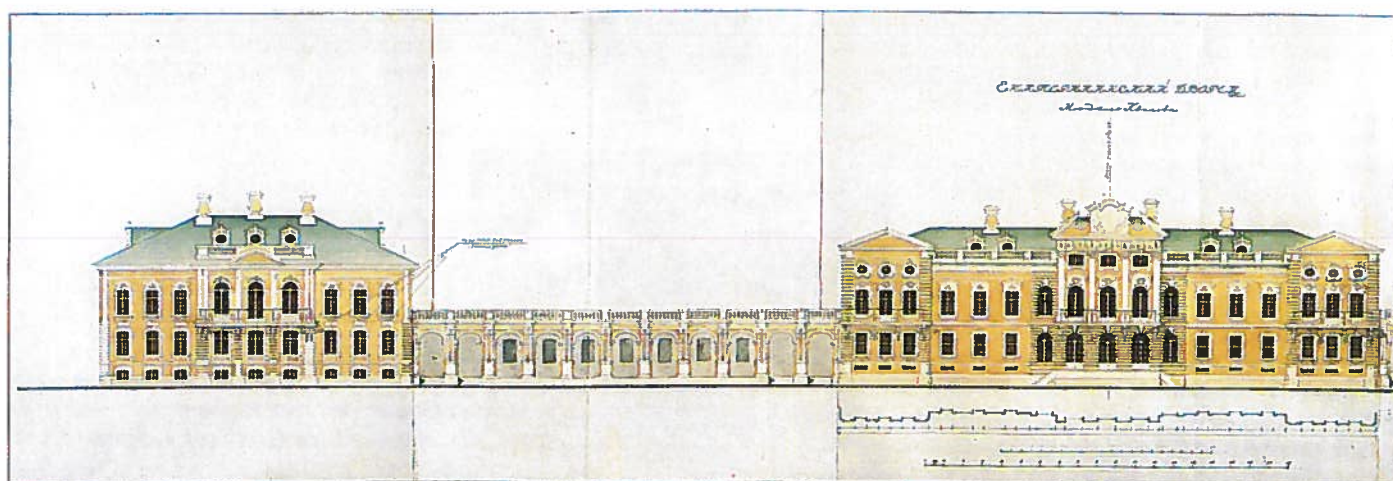
К сожалению, в большинстве случаев, пользуясь этими системами, оперируют очень мелкой единицей модуля и его дроблением на еще меньшие единицы, что позволяет с достаточной долей приближения подогнать пропорциональные соотношения исследуемого объекта к заранее созданной математической концепции. Чрезвычайно гибкий

¹ В этих случаях необходимо исполнение чертежей, фиксирующих границы подлинного и воссозданного, которые хранятся вместе с материалами по реставрации памятника.

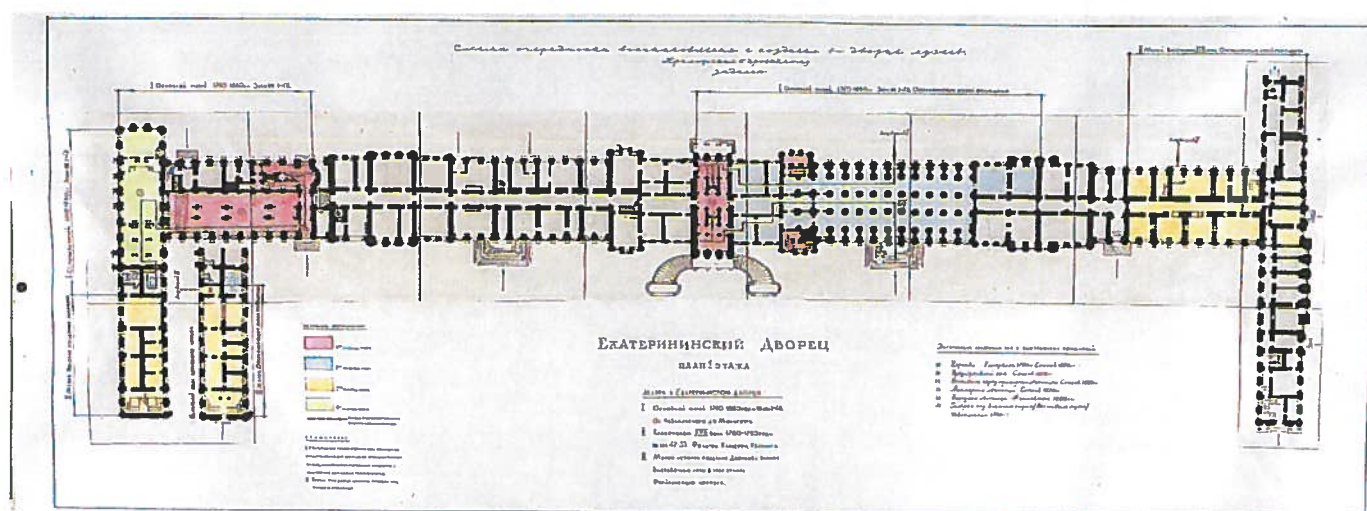
ЯНТАРНЫЙ КАБИНЕТ
 ФРИДРИХА I в Берлине
 По рисунку
 № 175
 и 176



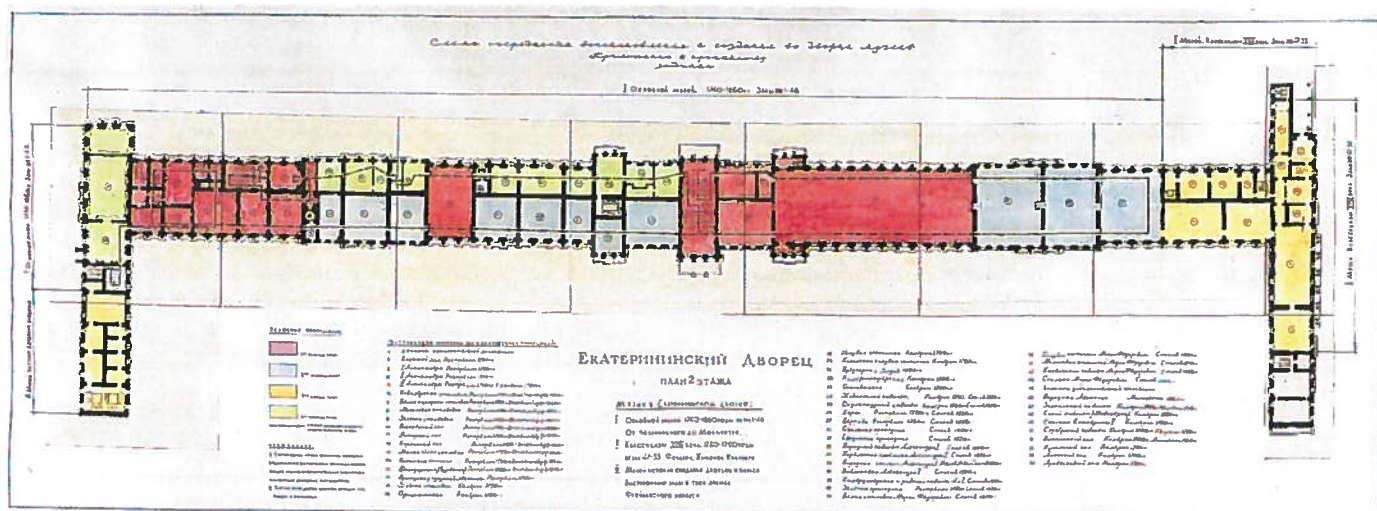
1. Янтарный кабинет Фридриха I в Берлине. Графическая реконструкция архитектора А. А. Кедринского.
 Архив музея-заповедника «Царское Село»



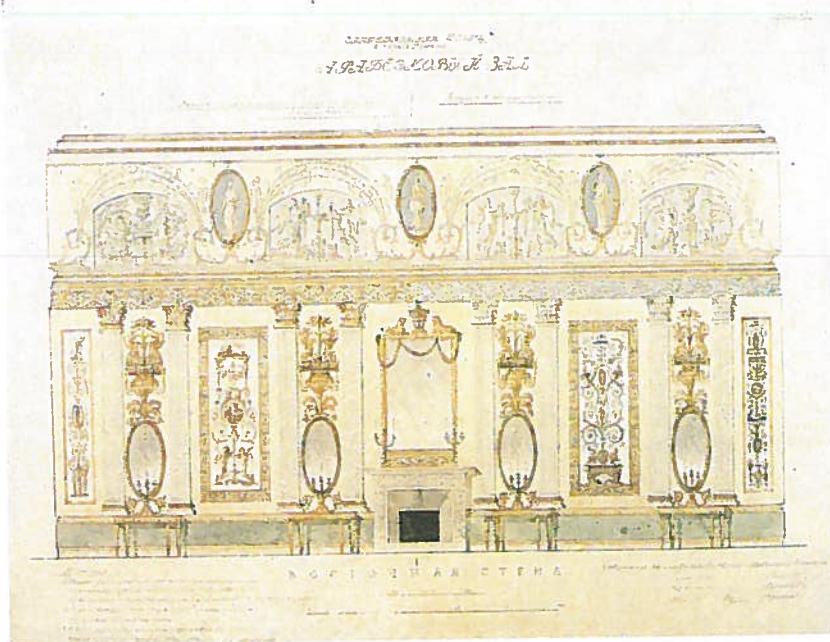
2. Модель Екатерининского дворца 1744—1746 годов. Чертеж. Обмер фасада. Фрагмент. Архитектор А. В. Квасов. Обмер. Ниши под окнами 2 этажа. Музей-заповедник «Царское Село»



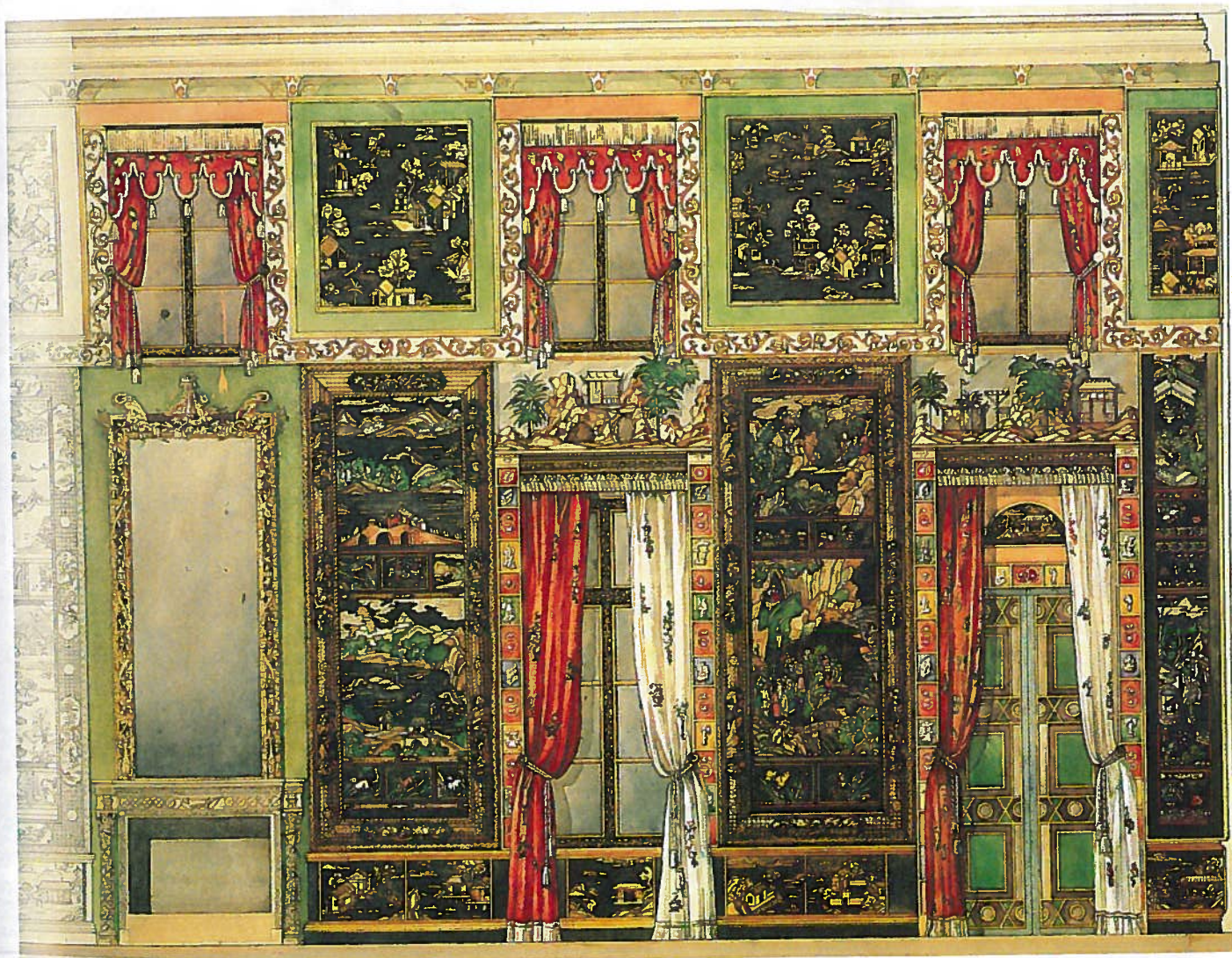
3. Екатерининский дворец в Пушкине. Проект реставрации. План 1 этажа. Архитектор А. А. Кедринский. Архив ГИОП



4. Екатерининский дворец. Проект реставрации. План 2 этажа. Архитектор А. А. Кедринский. Архив ГИОП



5. Екатерининский дворец. Арабесковый зал. Проект реставрации.
Архитектор А. А. Кедринский. Архив музея-заповедника «Царское Село»



6. Екатерининский дворец. Китайский зал. Фрагмент северной стены. Проект реставрации. Архитектор Е. И. Волков



7. Екатерининский дворец. Большой зал. Картина «Аллегория мира», возвращенная в композицию плафона зала из Инженерного замка



8. Екатерининский дворец. Большой зал. Картина «Триумф победителя», возвращенная в композицию плафона зала из Инженерного замка



9. Екатерининский дворец. Зеленая столовая после реставрации

10. Екатерининский дворец. Картинный зал после реставрации





11. Екатерининский дворец. Большой зал после реставрации



14. Тенерзоф. Район нарка «Марина» носте рентапаркуи



12. Екатерининский парк. Вид с Камероновой галереи на регулярную часть парка



13. Екатерининский парк. Вид с Камероновой галереи на пейзажную часть парка



15. Петергоф. Воссозданные огибные аллеи в верхнем саду



16. Павловск. «Двенадцать дорожек». Пример сочетания элементов регулярного и пейзажного стилей паркостроения



17. Павловск. Висконтиев мост после реставрации



18. Павловск. Панорама реки Славянки



19. Санкт-Петербург. Сквер на Площади искусств



20. Берегоукрепления реки Славянки бетонными конструкциями

математический аппарат этих систем не дает возможности использовать их для претворения в новой архитектуре, так как они пригодны только для повторов уже имеющихся образцов или, другая крайность, пользуясь ими, можно возвести и оправдать любые сооружения самых нелепых пропорций. Математические и алгебраические записи систем пропорционирования ни в коей мере не объясняют практических приемов создания целого архитектурного образа, методов его воплощения в натуре. Ключ к пониманию сути архитектурного творчества — раскрытие приемов его геометрического построения.

Трудно себе представить, что зодчий прошлого, взяв за исходную единицу размер диаметра колонны или ширину триглифа, мог, исходя из нее, создать в своем воображении облик всего сооружения, иногда состоящего из сложносочлененных объемов. Совершенно очевидно, что такой путь архитектурного творчества немислим.

В действительности то, что мы называем архитектурной композицией, складывается из решения функциональных задач, компоновки наиболее целесообразных площадей и объемов — установки общих габаритов, определенных характером места расположения здания и его связями с окружающей средой, выбором строительных материалов и конструкций, преддрежающих предельные размеры элементов и пролетов, выбора колорита и фактуры поверхностей, а также стремления в итоге добиться необходимого автору эмоционального воздействия, раскрывающего смысл и содержание возводимой постройки.

Геометрические и вытекающие из них математические закономерности архитектурной гармонии происходят от практических приемов и методов разбивки и возведения зданий в натуре, имеют в основе крупные исходные единицы (ширина и длина исходной ячейки плана), из которых все остальные определяющие высоты, объем и детализировка производны. Принцип взаимопроникающего подобия геометрических фигур, чаще всего прямоугольников, соотношения их сторон и диагоналей лежит в основе компоновки архитектурных сооружений. Его применение, идя от общего к частному, позволяет создать гармоничное единство, где, выражаясь словами Гераклита, «из всего — одно, из одного — все». Но для нахождения основных размеров, легших в основу пропорционального ключа к композиции здания, мы должны иметь меры, которыми пользовался его создатель. Меры эти: футы, сажени, локти и т. п. — происходят из пропорций человеческого тела. Для разного роста людей, характерного для каждой данной местности, они имеют разные абсолютные значения. «Каждый мерит на свой аршин» — гласит русская пословица. Поэтому определение принятой в данной местности или данной строительной школе меры, пары мер, а иногда и трех мер, одновременно применяемых, — первая задача исследователя.

Пользуясь мерным шнуром, пропорциональным циркулем и другими простейшими приспособлениями, зодчие прошлого определяли размеры всех частей постройки. Так называемые «вавилонны» древнерусских строителей — геометрическая система записи размерно-пространственной структуры сооружений. Они не только определители структуры, но и руководство для разбивки в натуре.

Исследования размерно-пространственной структуры памятников по их обмерам позволяют осуществить воссоздание утраченных фрагментов (их пропорций и размеров) только на основании глубокого анализа сохранившейся до наших дней (иногда весьма условной) иконографии. Но детали прорисовки профилей и кривых, те едва заметные, зрительно необходимые поправки, которые были внесены художником прошлого в геометрическую подоснову — схему сооружения, можно восстановить, только пользуясь методом аналогий, изучив приемы автора и его школы, поняв их смысл и логическую обоснованность.

Целый ряд исследований российских и зарубежных ученых по метрологии и геометрической гармонии в архитектуре Д. Хембиджа, К. Н. Афанасьева, И. А. Рыбакова, И. Ш. Шевелева и других сделали в ряде случаев возможным практическое применение результатов изучения РПС к области реставрации.

Было бы наивно думать, что даже для памятников классицизма при исследованиях РПС достаточно элементарных азов теории классических архитектурных форм. Необходимо определить исходную школу автора (Виньона, Палладио, Альберта, Серлио и др.), меры, которыми он пользовался, и те приемы, которые позволяли ему производить разбивку здания в натуре.

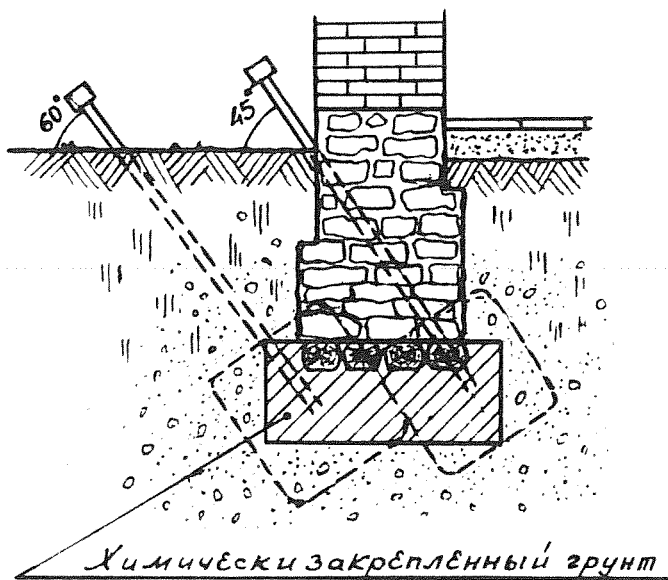
Только такой подход в комплексе с иконографией позволяет кабинетные изыскания по РПС сделать инструментом возможного возрождения утраченных частей памятника или реконструкций в виде чертежей и макетов.

Помимо чисто практического применения в реставрации, исследования РПС имеют огромный теоретический интерес. Они дают картину развития закономерностей пропорционирования в архитектуре, обосновывая их логически, геометрически и математически, открывают пути для использования этого наследия в формировании новой архитектуры с учетом современного содержания, мер и особенностей строительных материалов.

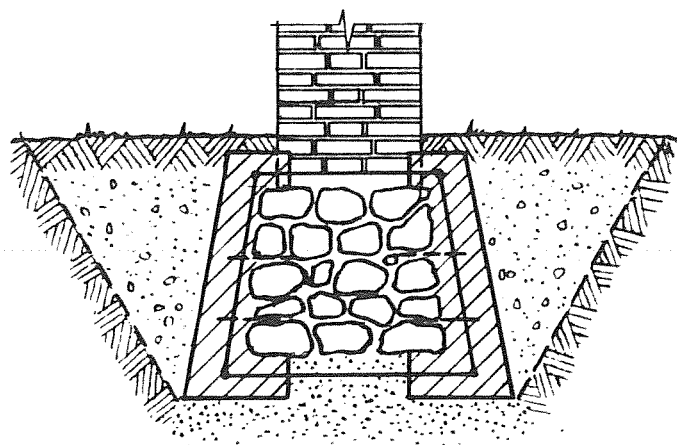
ТЕХНО-РАБОЧИЙ ПРОЕКТ (ТРП)

Задача техно-рабочего проектирования — детальная разработка принципиальных положений по реставрации и реконструкции объекта в соответствии с согласованным проектным заданием и уточнение их на основе продолжающихся исследований памятника в натуре. Чертежи по всем разделам предстоящей реставрации, создание пооперационных методических записок, определяющих технологию, технику и регламентацию применяемых материалов, выполняются архитекторами-реставраторами и по их заданию, под их руководством инженерами, лабораториями и ведущими мастерами реставрации по отдельным видам работ.

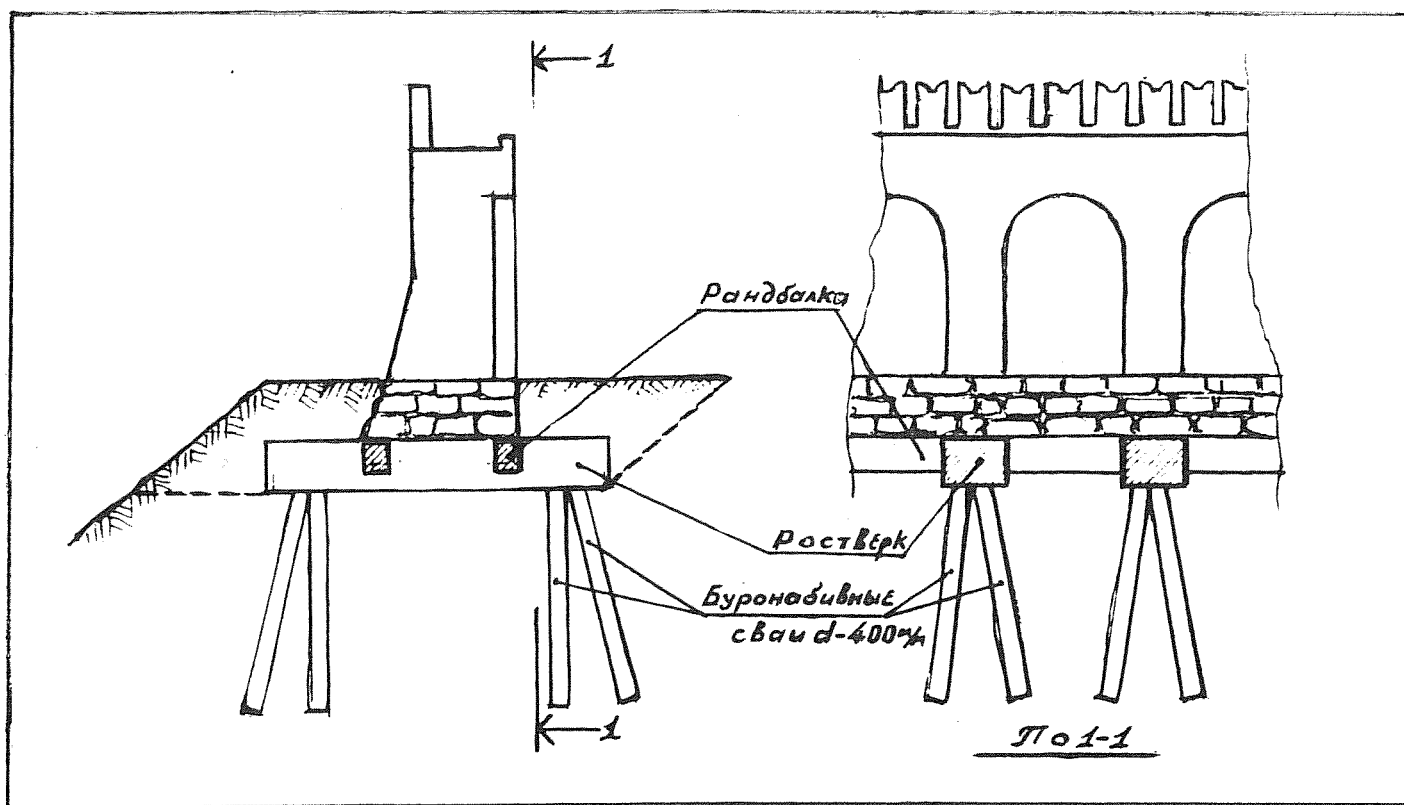
Создание конкретных рабочих чертежей невозможно без привязки к месту и предварительного обследования этих мест с лесов, что происходит, как правило, только во время реставрации в натуре. Поэтому почти неизбежно рабочее проектирование сопутствует реставрации и чертежи буквально по ее ходу выдаются исполнителям.



53. Закрепление грунта основания



55. Усиление фундамента с помощью обойм



54. Укрепление основания стены ростверками на буранобитых сваях

Крупные проекты, особенно по целым архитектурным комплексам и ансамблям, осуществляются по очередям или законченным циклам, на которые составляются локальные рабочие сметы.

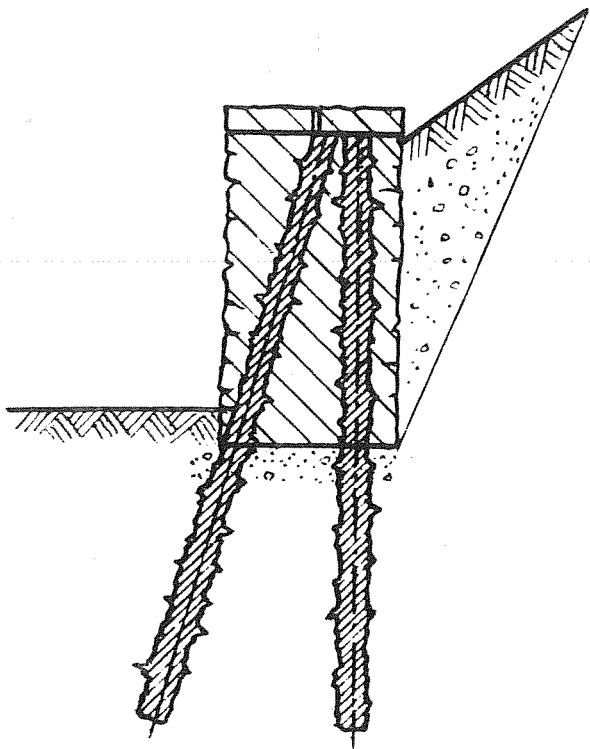
Учитывая специфику реставрационного проектирования, согласование разделов проекта производится по мере их выпуска в рабочем порядке представителями ГИОП, осуществляющими надзор над данным объектом.

Неизбежно появление каких-то разделов проекта, не учтенных в проектном задании, когда найдены

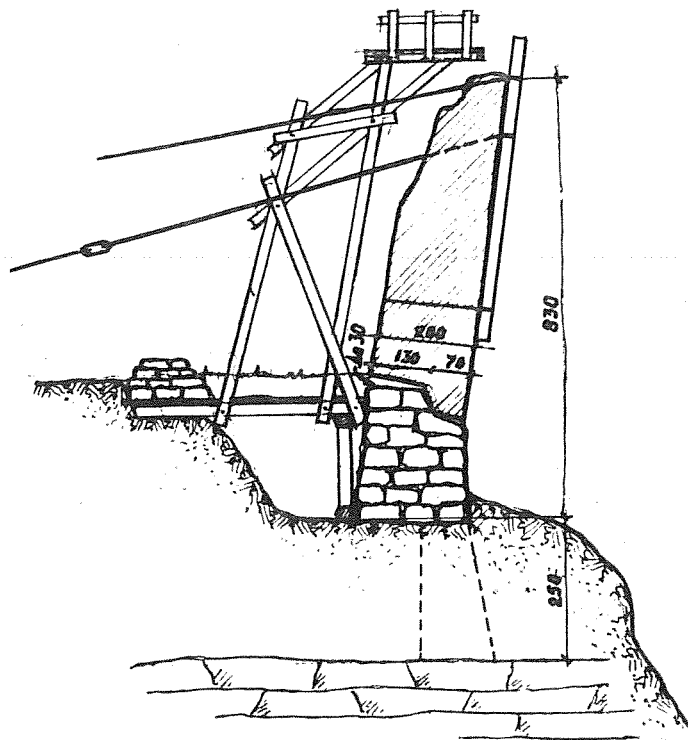
новые натурные и исторические материалы в процессе проектирования и дальнейшего исследования. Если эти данные не меняют в корне установок, согласованных на стадии ПЗ, а только развивают и уточняют их, проектные чертежи, выполненные на их основе, согласовываются в рабочем порядке.

Коренные, принципиально меняющие общие перспективы предстоящей реставрации данные должны быть рассмотрены и согласованы ГИОП, выпускаемые по ним чертежи подлежат предварительной экспертизе.

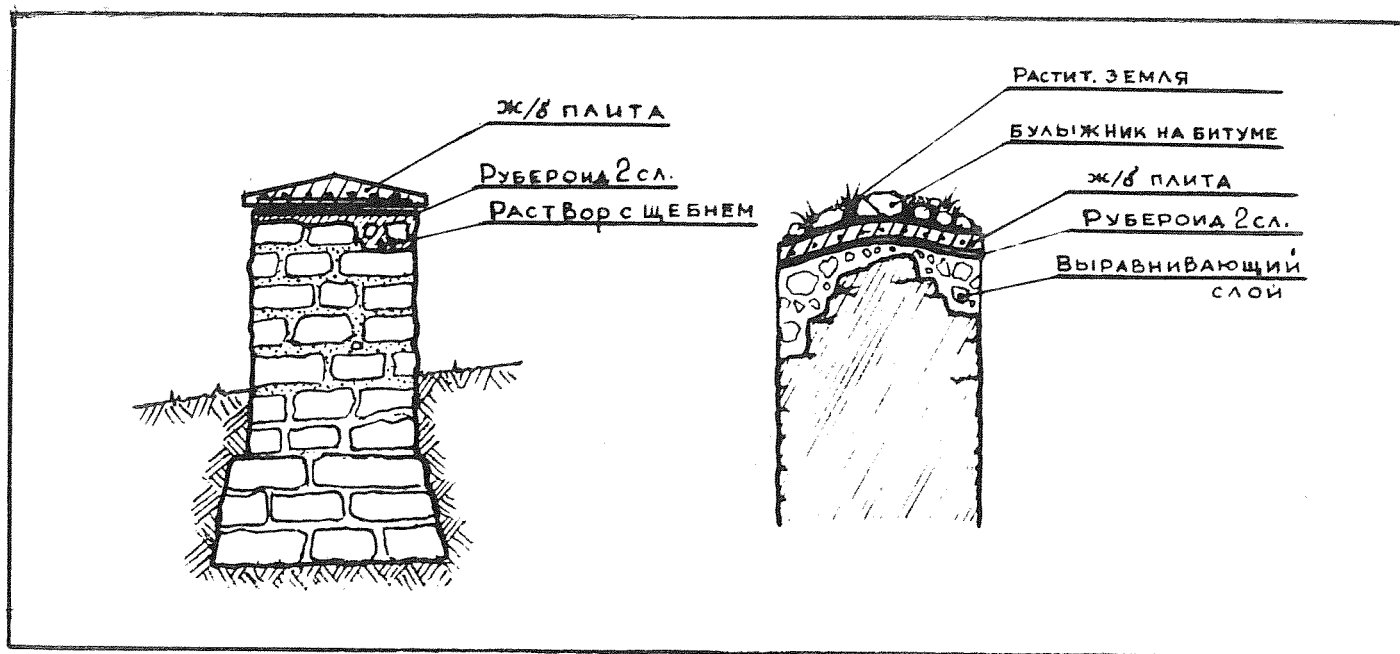
Весь комплекс техно-рабочего проектирования для сложных реставрационных объектов состоит из следующих разделов:



56. Укрепление подпоркой стенки буринъекционными сваями



58. Псков. Схема выпрямления крепостной стены



57. Консервация верхнего обреза стен руин

1. Сводной описи разделов и чертежей проекта с пояснительной запиской и указаниями по очередности работ.

2. Чертежей ситуационных планов и общего решения архитектурно-строительной части с экспликациями и маркировкой деталей.

3. Чертежей по реставрации конструктивной основы памятника по элементам: основание, фундаменты, стены, перекрытия и своды, стропила и кровли. Чертежи сопровождаются обоснованиями принятых решений в виде расчетов и спецификациями необ-

ходимых материалов, а также указаниями по последовательности и технологии осуществления. Сюда же входят и проекты нужных для ведения работ лесов и временных подпорных конструкций.

4. Чертежей и рисунков, а если необходимо — и моделей для реставрации декоративных элементов памятника с примечаниями о методах ведения работ и регламентацией применяемых материалов¹.

¹ В особо ответственных случаях реставрации или воссоздания создаются специальные методические записки по отдельным видам работ ведущими мастерами-реставраторами и согласовываются с ГИОП.

5. Разработки проектных чертежей по инженерному оснащению объекта: отоплению, вентиляции, водопроводу, канализации, электроснабжению и освещению, слаботочному хозяйству и т. п. Они сопровождаются согласованием в соответствующих управлениях, расчетами и локальными сметами.

6. Чертежей благоустройства территории памятника и рекомендаций по упорядочению зоны его влияния. Последние должны быть согласованы не только с ГИОП, но и увязаны с перспективным планом развития города или района. Сюда же входят и предлагаемые мероприятия по охране и оздоровлению окружающей среды.

7. Рабочих локальных смет по разделам проекта и его очередям, которые в итоге сводятся воедино в генеральную смету на весь комплекс работ.

Выпуск локальных смет и оперативное согласование их с ГИОП обеспечивает возможность ведения работ и оплаты мастерам. В случае если суммы в рабочих сметах превышают таковые в СФР, то соответствующие пункты последнего корректируются и пересогласовываются в банке.

Подробное освещение содержания работ в соответствии с перечисленными основными разделами проекта, не навязывая каких-либо общих обязательных рецептов, позволяет уяснить специфику реставрационного проектирования. Для объектов со сложной многовековой историей, ансамблей и градостроительных образований техно-рабочие проекты состоят из многих томов документации, причем сводные описи чертежей и генеральные сметы могут быть осуществлены только после завершения всего проектирования.

При разработке общих архитектурных решений, реставрации конструкций и декоративных элементов отделки разрабатывается и весь комплекс мероприятий по музеефикации, дополняющей выявление исторической информации о памятнике.

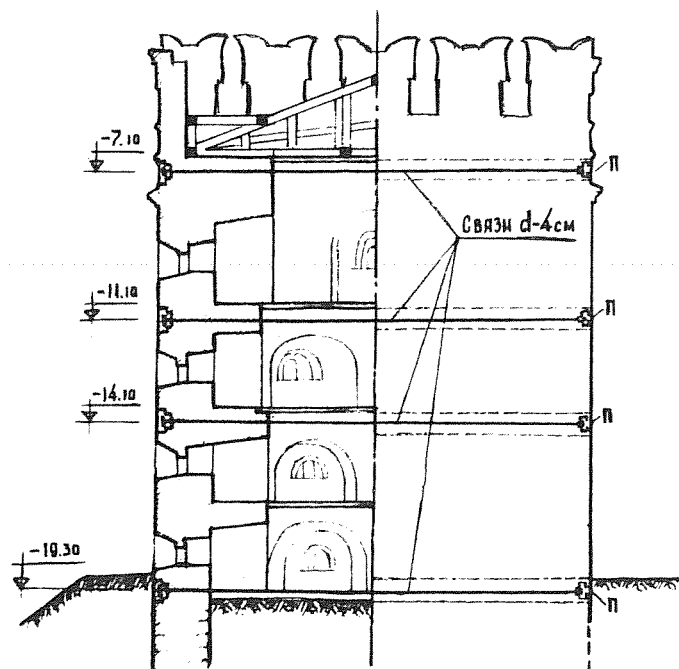
На общих решениях даются не только экспликации и маркировки деталей, но и подробнейшим образом, при помощи условных обозначений, показывается все подлинное, подлежащее сохранению, перекладке, закладке, раскрытию, и вновь привносимые конструктивные и декоративные элементы.

Чтобы начать работы, зачастую необходимо запроектировать индивидуальные специализированные леса и подмости, а также меры по временному укреплению конструкций памятников. Оптимальный вариант такого рода проектов целиком зависит от конкретных особенностей объекта, иногда это сложная творческая задача для проектанта.

В разделе, посвященном реставрации конструктивной основы памятников, предпринимается все меры по обеспечению его статической устойчивости, прочности и долговечности.

На основании предварительных геологических исследований в разделах по основанию памятника указывается необходимость укрепления силикатизацией или уплотнением грунта основания забивкой свай, подведением железобетонных или бетонных подушек под фундаменты, предусматриваются меры по понижению уровня или отводу грунтовых вод и т. п.

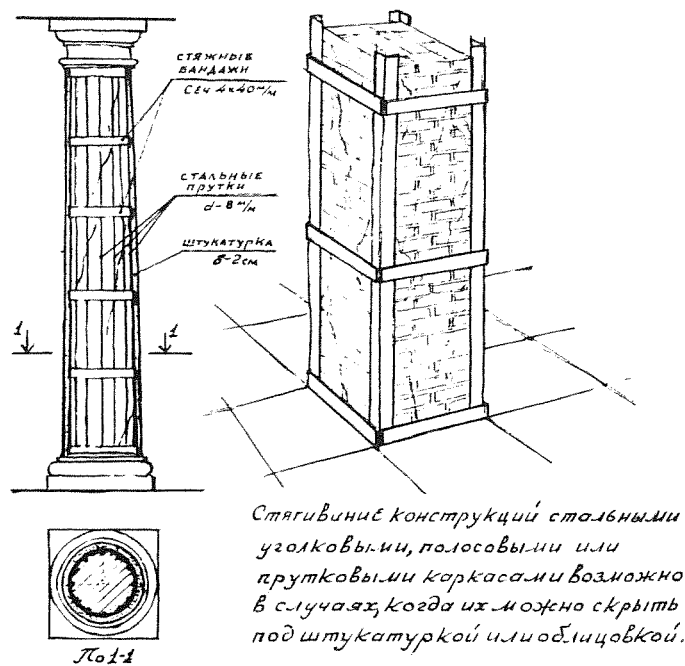
Фундаменты могут подвергаться предохранению от местных осадок взятием в обоймы и вывешиванием их участков.



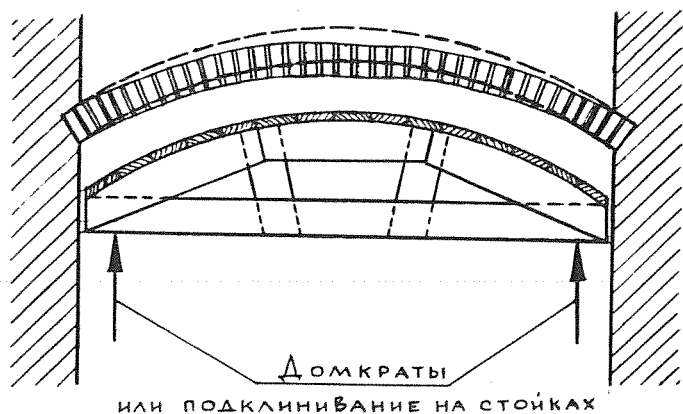
59. Астрахань. Кремль. Укрепление стен стальными связями

Чрезвычайно ответственная работа по обеспечению долговечности зданий — восстановление или даже создание заново гидроизоляционного слоя между фундаментом и стенами. Подрубка стен с двух сторон и подведение новой гидроизоляции чрезвычайно сложны и не всегда осуществимы. Поэтому практикуются приемы создания гидроизоляционной зоны методами осушки электродами и заполнением под давлением швов кладки составами раствора, которые выделяют водонерастворимые соли (так называемый электрохимический метод).

Кладка стен, насыщенная влагой, осушается путем сверления отверстий и заполнения их древесным

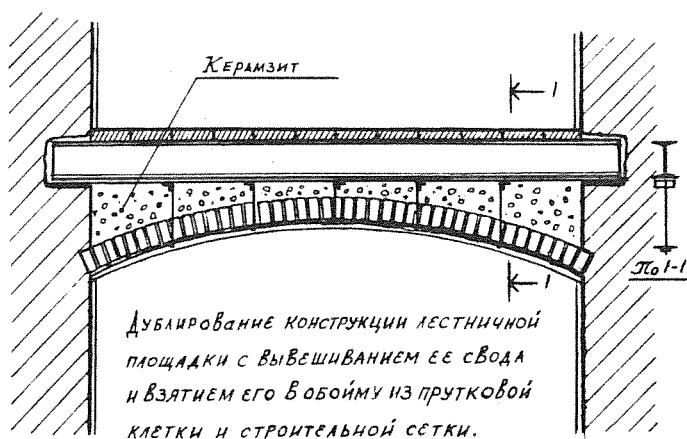


60. Усиление колонн, столбов и простенков при перегрузке



Снизу в швы кладки свода затоняются клинья, которые дожимаются при подкруживании. Сверху расчищенные швы или расчеканиваются свинцом или заполняются раствором.

61. Выправление деформированных сводов



62. Пушкин. Лицей. Дублирование конструкции лестничной площадки с вешиванием ее свода и взятием его в обойму

углем, который служит прекрасным адсорбатором. Водоотвод от зданий решается либо в виде отмостки (булыжной или плитной), либо в комбинации ее с кольцевым дренажем. Вычинка кладки стен ведется в ее исходных материалах, а при наличии пострадавших от выветривания каменных блоков проводятся мероприятия по их укреплению. В случаях больших утрат в массивах стен и необходимости их восстановления последнее ведется материалом, аналогичным первоначальному, с акцентированием границ новой кладки либо материалами, визуально четко отличающимися от подлинных, но подобранными с учетом их свойств и коэффициентов температурных расширений. Деформированные, выпученные и имеющие отклонения от вертикали стены выправляются в схватках-обоймах, укрепляются вновь вводимыми контрфорсами, стягиваются по периметру кольцевыми бандажами. Анкерами скрепляют пересечение стен. Стягивают стены для восприятия рапора от сводов и нагрузок так называемыми распорными кольцами по периметру здания. Трещины в стенах, если уже произошло затухание деформаций, заделываются инъекцией раствора.

Особое внимание нужно уделять лечению и обезвреживанию деревянных стен и перекрытий от поражения гнилью, обуславливая не только высокое качество вновь вводимых элементов (протезов, подкладки новых венцов и т. п.), но и их естественное высыхание и засмол поверхности в течение 2—3 лет.

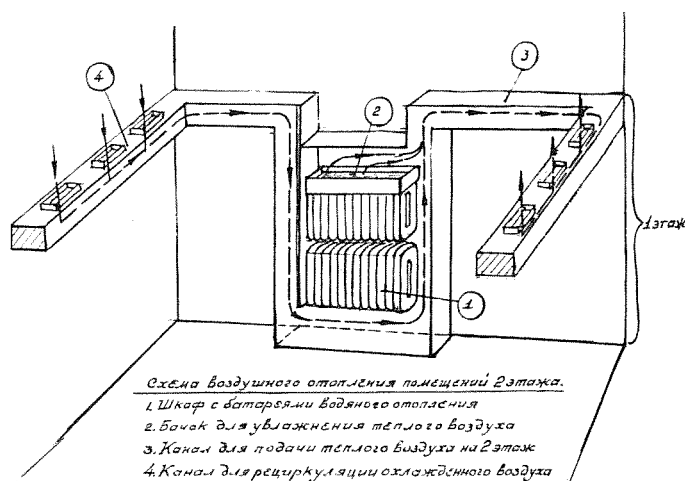
Своды в случае их частичного разрушения подкруживаются, и производится дополнение кладки, а в случаях просадок и потери несущей способности берутся в обойму и вывешиваются (чаще всего это происходит при расположенных выше свода плоских перекрытиях, в толще которых могут быть вскрыты вновь вводимые конструктивные элементы). Перекрытия по деревянным балкам реставрируются протезированием или даже выборочной заменой балок, а иногда при наличии под ними лепки или живописного декора подвешиваются к дублирующим новым балочным конструкциям.

После реставрации стропил и кровли не должно быть каких бы то ни было протечек, необходимо обезвредить места возможного скопления снега и влаги и упорядочить водосброс.

Все намечаемые реставрационные операции по лечению конструктивной основы здания, включая и возможные реконструктивные перепланировки, наносятся на карты планов, фасадов и разрезов с указанием листов проекта, где дается их подробная разработка. В рабочих чертежах указываются реставрационные операции, их последовательность, приводятся статические и иные расчеты, чертежи снабжаются спецификациями. В отличие от нового проектирования в реставрации проекты производства и организации работ, как правило, входят в состав стадии техно-рабочего проектирования, заложены в примечаниях и схемах на листах проекта и в пояснительной записке.

Таким же образом проектируется и восстановление декоративных отделок.

Очень важный раздел — разработка проектов современного инженерного оборудования здания: отопления, водопровода, канализации, электроосвещения и т. п. Практика работ показала, что умелое использование старых дымовых каналов для целей вентиляции, каминов и печей для скрытого расположения современных источников тепла, старых



63. Схема системы воздушного отопления второго этажа

осветительных приборов, переделанных для электроосвещения, позволяет с наименьшими травмами и искажением облика памятника создать в нем нормальный режим для его сохранности и эксплуатации. Желательно избегать всех видов разводов водопровода и отопления по чердакам, так как это создает дополнительную опасность протечек.

Кондиционирование требует огромных площадей для размещения оборудования, пробивки крупных по сечению каналов воздухопроводов, создает вредоносные для памятника источники вибрации и шума, требует герметичной изоляции от внешней среды, что невозможно на большинстве объектов.

В настоящее время наиболее себя оправдали системы воздушного отопления с увлажнением и подачей тепла снизу или для небольших по объему помещений — электроотопление.

Выбор и разработка систем современного инженерного оснащения требует гибкости, поисков нестандартных и индивидуальных решений.

Проекты организации потоков посетителей, вписывание в памятник необходимых для их обслуживания помещений в зданиях музеев или зданиях, используемых по новому назначению, требуют специальной детальной разработки.

Организация территории, проект ее благоустройства включает в себя и решение проблем транспортных магистралей, стоянок машин, наименее нарушающих исторический облик ансамбля. Сюда же входят и упорядочение, а если нужно — и расчистка окружающей памятник застройки, вопросы озеленения, которые решают проблемы пограничных зон, отделяющих памятник от современного окружения, или раскрытие и организацию панорамных видов на реставрируемый объект.

При реставрации почти каждого объекта появляются виды работ, требующие возрождения старых, вышедших из употребления и забытых технологий. Эксперименты по их возрождению или созданию эквивалентных составов и приемов должны предшествовать окончательным проектным решениям и производиться под руководством архитектора в период составления проекта. Для осуществления этих работ составляется локальная смета или производится хронометраж и вырабатываются единичные расценки, которые должны пройти согласование до начала реставрации. Проектирование, эксперименты по реставрации, надзор за ними и создание рабочих смет происходят одновременно.

Продолжающееся исследование памятника и весь комплекс проектных и сметных работ, совмещенных во времени, — характернейшая и неизбежная особенность научной реставрации.

Невозможность проведения четкой границы между периодом составления проектно-сметной документации и началом реставрации в натуре предопределены именно этим обстоятельством.

Для осуществления эпизодических реставрационных ремонтов, когда отпадает необходимость в графической части проектирования, проектная документация ограничивается составлением и согласованием дефектной ведомости и рабочей реставрационной сметы.

Предварительная проверка и согласование дефектной ведомости архитектором-реставратором,

ее визирование должны во всех случаях проводиться до согласования смет в ГИОП. В дальнейшем после создания и утверждения смет все работы в натуре обязательно должны осуществляться под повседневным архитектурно-техническим надзором научного руководителя реставрации или сотрудниками Государственной инспекции по охране памятников.

Углубление и продолжение исследования памятников, анализ материалов, полученных в период предварительных работ, их оценку, выбор и обоснование проектных вариантов решений, применение специфических приемов проектирования и решение сопутствующих реставрации инженерных проблем можно в какой-то мере проиллюстрировать на приведенных далее примерах.

ПАНТЕЛЕЙМОНОВСКАЯ ЦЕРКОВЬ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В ознаменование главных побед русского флота при Гангуте в 1735—1739 годах на территории Партикулярной верфи, располагавшейся на берегу реки Фонтанки напротив Летнего сада, построена церковь Св. Пантелеймона. Автором ее был архитектор Адмиралтейской коллегии А. И. Коробов, в эти же годы занятый строительством первого ансамбля Адмиралтейства с башней и шпилем, впоследствии перестроенного зодчим А. Д. Захаровым. Церковь дорога нам как историко-мемориальная ценность и как образец архитектурного творчества одного из «птенцов гнезда Петрова» — А. И. Коробова, который вместе с М. Г. Земцовым и П. М. Еропкиным пришел в конце 20-х годов XVIII столетия на смену приезжим заморским мастерам и определял дальнейший облик и планировку развивающегося Петербурга. Первоначальный вид церкви изображен на чертеже из коллекции Бергхольца в Стокгольме. Характерный для начала столетия храм с куполом на высоком барабане, увенчанным небольшой главкой, высокой шатровой кровлей и примыкающей к западному фасаду колокольней — один из немногих сохранившихся до наших дней памятников культовой архитектуры этого периода.

За годы существования памятник подвергся значительным изменениям и искажениям. Особенно интенсивная реконструкция фасадов и интерьеров относится ко времени 1832—1835 годов, когда ею руководил архитектор В. Беретти. Позднее, в 1840 году в нишах фасадов установлены барельефы работы скульптора А. В. Логановского, и наконец в начале нашего столетия на здании появились доски с текстом, посвященным изначальному назначению памятника мемориала.

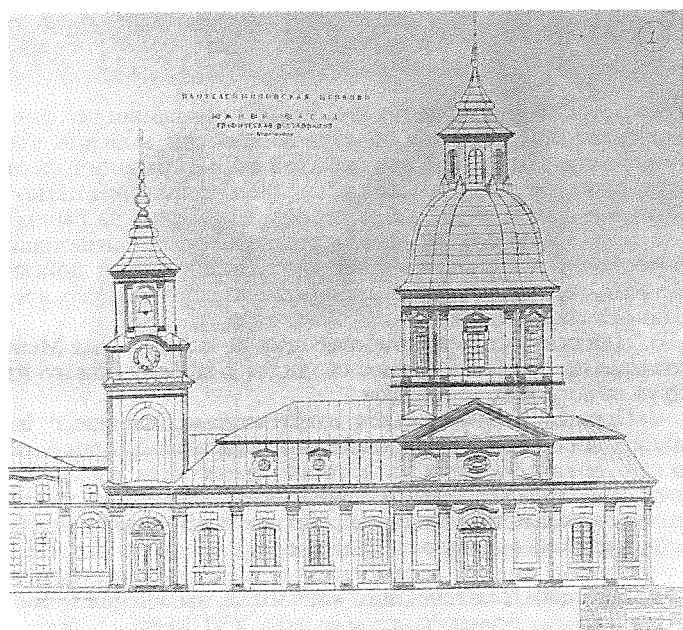
В результате всех переделок нарушена композиция северного и южного фасадов, колокольня оказалась окруженной со всех сторон, так что осталась видна только ее верхняя часть, измененная и увеличенная по высоте. Шатровая кровля заменена двускатной, обеднившей прекрасное нарисованное первоначально силуэт здания.

В послереволюционный период церковь была закрыта и использовалась для хозяйственных нужд. Затем в ней размещались мастерские артели по изготовлению расписных дамских платков.

Планомерные архитектурно-археологические исследования памятника и подготовка к созданию проекта реставрации начались в 1952 году под руководством архитектора И. Н. Бенуа, но вопрос о дальнейшей судьбе и использовании здания многие годы оставался открытым. Наконец, в 1984—1985 годах было принято решение о размещении в нем музея, посвященного победам русского флота при Гангуте и Гренгаме. Задача, вставшая перед проектантами, не ограничилась только пределами церкви. Непосредственно рядом с ней на фасаде здания по улице Пестеля была создана мемориальная композиция, увековечившая подвиг героических защитников полуострова Ханко (Гангута) в годы Великой Отечественной войны



64. Санкт-Петербург. Пантелеймоновская церковь.
Южный фасад



65. Пантелеймоновская церковь. Южный фасад.
Графическая реконструкция в первоначальном виде.
Арх. И. Н. Бенуа. Архив ГИОП, СПб.

1941—1945 годов. Одновременно с реставрацией Пантелеймоновской церкви в здании, к ней примыкающем, был запланирован еще один музей обороны Ханко. Таким образом, весь квартал вместе с возрождаемым музеем обороны Ленинграда, располагавшимся в Соляном городке, музеем прикладного искусства им. В. И. Мухомой оказывался средоточием учреждений, рассказывающих о славных военных страницах истории города, о преемственности традиций поколений в его защите.

Материалы исследования Пантелеймоновской церкви в натуре дали бесспорные и исчерпывающие материалы, подтвержденные историческими чертежами и изображениями для полной графической реконструкции ее первоначального облика. Вопрос стоял только о степени необходимых, допустимых в современных условиях работ по восстановлению архитектуры уникального памятника. Было выполнено несколько вариантов проекта, и после многократных обсуждений согласован проект, наиболее отвечающий реальным возможностям, выявлению изначальной архитектуры и сохранению более поздних изменений и дополнений к ней, органично вошедших в композицию церкви и оправданных условиями ее современного окружения.

Проект предусматривает восстановление северного и южного фасадов храма, искаженных дополнительными портиками, нарушившими смысл композиции, восстановление шатровой кровли, раскрытие нижней части колокольни со входом в церковь от окружающих ее поздних пристроек. Сохраняется в существующем виде верхний ярус колокольни, перестроенный и повышенный в XIX веке, так как его разборка и реконструкция на основании изображения XVIII века означали бы подмену подлинного памятника новоделом и нарушили бы ту



66. Пантелеймоновская церковь. Северный фасад. Проект реставрации. Арх. И. Н. Бенуа. Архив ГИОП, СПб.

роль, которую играет колокольня в качестве архитектурной доминанты в окружении современной застройки. Сохраняются также фигурный фронтон над абсидой восточного фасада, эффектно завершающий перспективу улицы Пестеля, барельефы и мемориальные доски, которые переносятся в ниши восточного фасада, что позволит восстановить ритм оконных проемов, который нарушен сейчас на северном и южном фасадах. Со стороны северного — на территории двора появляется возможность снятия культурного слоя и восстановления первоначальных пропорций здания. Реализация проекта реставрации вернет церкви то значение, которое она имела в архитектуре города, и в максимально возможной степени раскроет его от позднейших искажений.

ДВОРЕЦ МЕНШИКОВА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Сложность выбора оптимального варианта реставрации для памятников, неоднократно изменявших облик, можно проиллюстрировать на примере уже упоминавшие-

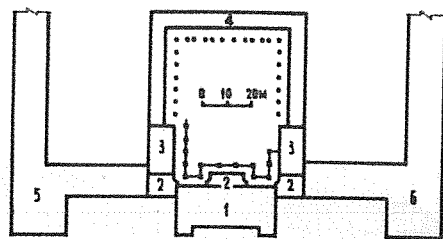
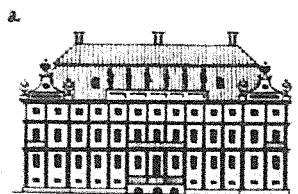
гося нами дворца Меншикова. Зная на основании исследования картину развития объекта во времени, выяснив, что подлинное в открытой или скрытой форме сохранилось от каждого периода, учитывая историческое значение памятника и его роль в ансамбле города, изменения на разных этапах его функционирования, реставраторы производили переоценку всех накопленных материалов и вели поиски решения его дальнейшей судьбы и перспективы его восстановления.

Для центральной, наиболее старой части дворца Меншикова по существу вопрос сводился к выбору одного из двух возможных вариантов.

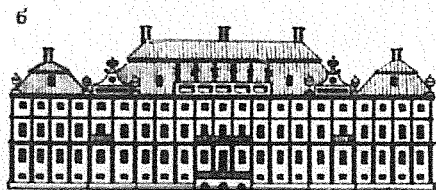
Первый ограничивался сохранением дошедшего до наших дней облика фасадов здания Кадетского корпуса со всеми привнесенными за историю памятника изменениями и фрагментарными раскрытиями небольших участков, показывающих наличие скрытых элементов архитектуры первоначального здания дворца.

Второй ставил задачу раскрытия из-под штукатурного покрова и позднейших наслоений, выявления и восстановления облика фасадов начала XVIII века. Бесспорный в пределах до венчающего карниза, этот вариант требовал дополнительных изысканий и обоснований возможности воссоздать утраченные шатровую кровлю, фронтоны и аттик. Кроме того, в данном случае необходимо

Меншиковский дворец.
Схема развития ансамбля.

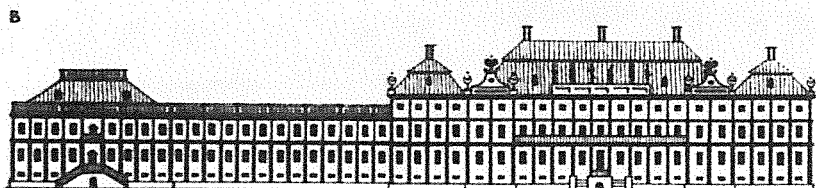


Рисунки и фотоснимки
Ю. Трубинова.



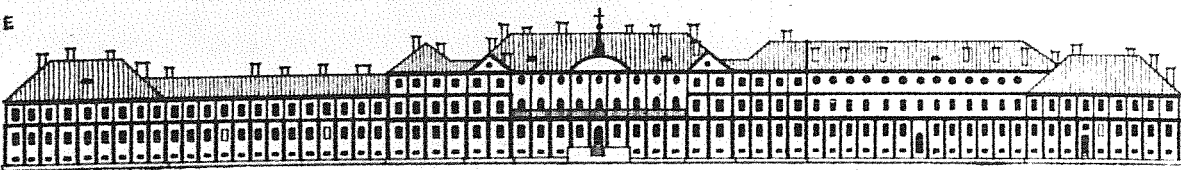
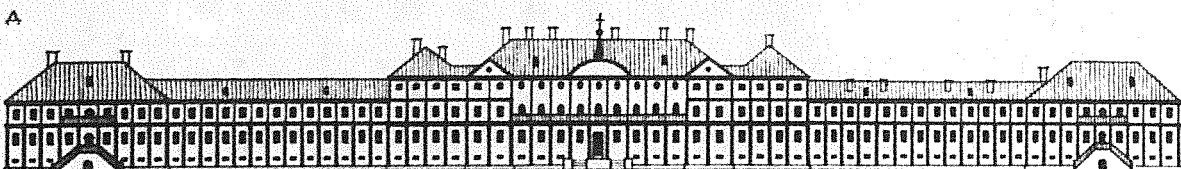
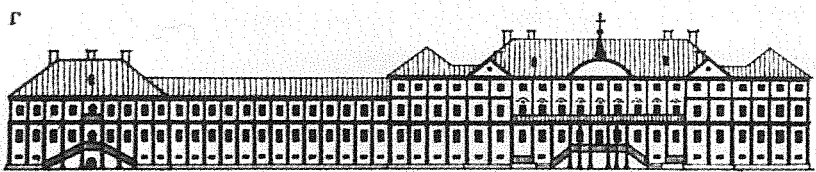
Этапы строительства в плане:

- 1 — 1710 — 1711;
- 2 — 1712;
- 3 — 1713 — 1714;
- 4 — 1715 — 1716;
- 5 — 1720 — 1721;
- 6 — 1727; 1758 — 1759.



Видоизменение южного
фасада:

- а — 1710 — 1712;
- б — 1712 — 1720;
- в — 1721 — 1739;
- г — 1745 — 1758;
- д — 1768 — 1770;
- е — после 1773.



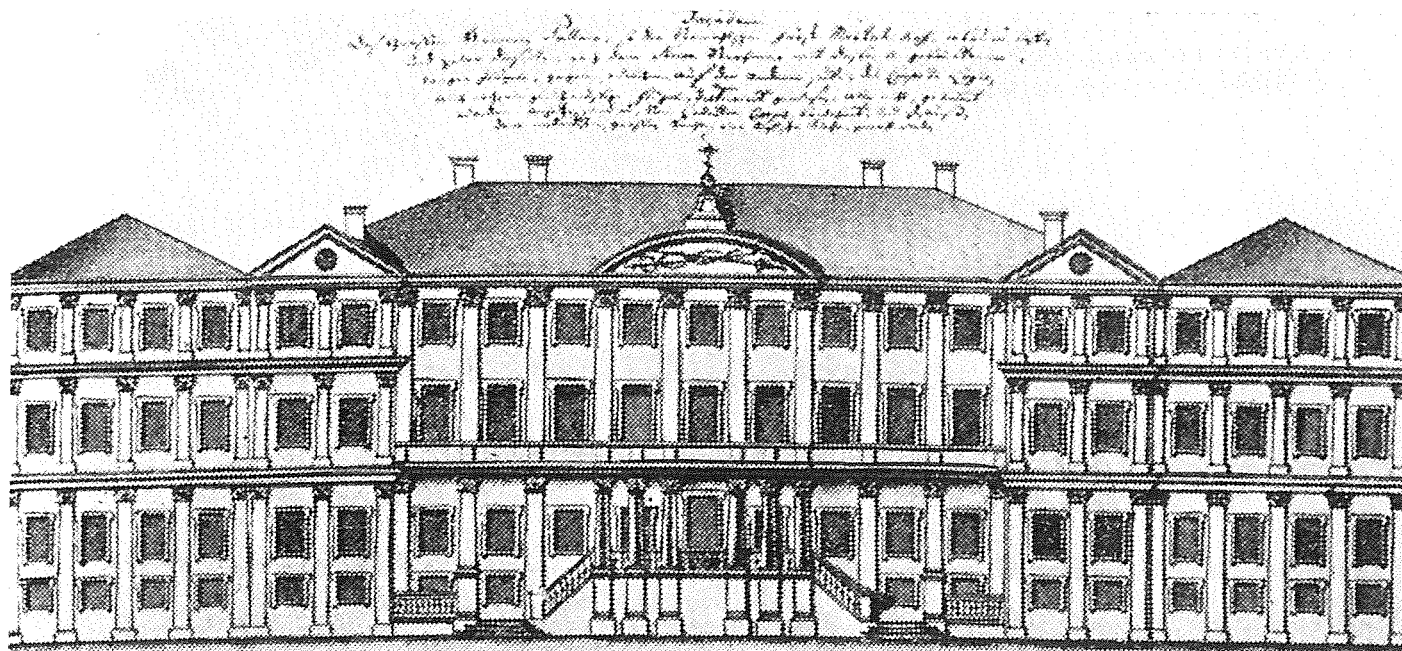
67. Санкт-Петербург. Дворец Меншикова. Схема развития ансамбля дворца. Рис. Ю. М. Турбинова

было продумать весь комплекс музеефикации деталей более поздних фрагментов, представляющих также значительную историческую и художественную ценность.

Исключительная значимость дворца Меншикова в качестве центра политической и дипломатической жизни новой столицы, его уникальность в качестве первого парадного дворцового здания Петербурга позволили (после многократных обсуждений) отдать предпочтение второму варианту, и он был согласован на стадии проектного задания.

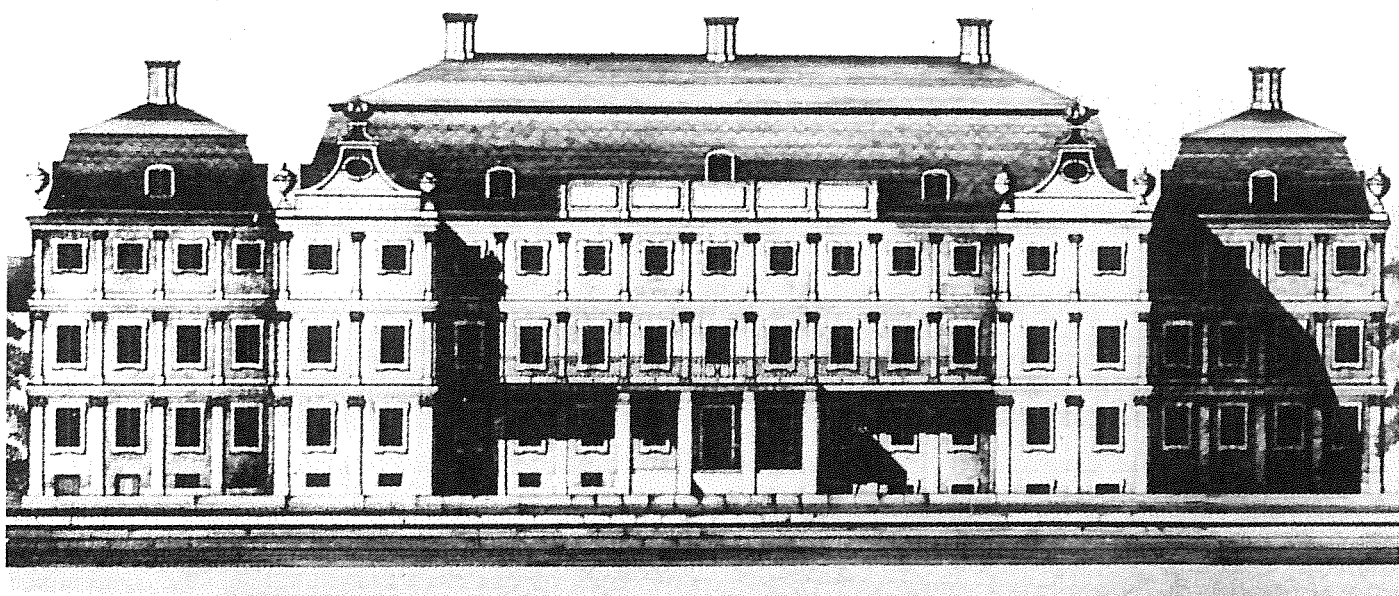
Проект шатровой кровли и ее декоративных деталей был обоснован изображениями на гравюрах начала XVIII века, и были математически определены основные параметры конфигурации кровли на основе анализа размерно-пространственной, пропорциональной структуры здания. Графические реконструкции неоднократно проверялись при помощи макетирования в натуре на самом здании. И все же возникали сомнения в ряде существенных деталей, таких как формы открытия боковых выступающих частей дворца и конфигурации силуэта кровли его центра.

Многочисленные возвращения к изучению иконографических материалов, гравюр Зубова, Ростовцева и Мар-



68. Дворец Меншикова. Переделка южного фасада для размещения в здании Кадетского корпуса. Чертеж из королевского музея в Стокгольме. 1740

69. Дворец Меншикова. Южный фасад. Первый вариант проекта реставрации. Арх. Г. М. Михайлов и В. К. Галочкин. Архив дворца-музея «Дворец Меншикова»



селиуса, расшифровка условностей этих изображений при их взаимном сопоставлении позволили понять сложность, особенность и логику сочленения объектов дворцовой кровли.

Окончательный вариант предусматривал выполнение торцов кровли над центром здания без переломов, что делало ее абрис сопоставимым с историческими изображениями и решало вопрос открытия боковых ризалитов фасада, понижение высоты финишников (фигурных фронтонов), увенчанных великокняжескими коронами до уровня перелома шатровой кровли. Практически такое решение возводило проект реконструкции на вершина здания до научно обоснованного воссоздания. Кроме того, вносились предложения о проведении в дальнейшем работ по воссозданию балкона, галереи и парадного крыльца, искаженных и в корне переделанных во второй половине XIX века. Чертежи общих принципиальных решений окончательного варианта хранятся в филиале Государствен-

ного Эрмитажа — музее-дворце Меншикова. Но волевое директивное требование завершить реставрацию фасадов к открытию Московской Олимпиады 1980 года привело к тому, что работы продолжились по первоначальному варианту. Специально созданной комиссии представителей Министерств культуры СССР, РСФСР и Госстроя СССР с привлечением крупнейших представителей в области реставрации, истории и метрологии, которая полностью одобрила необходимость внесения предложенных

70. Дворец Меншикова. Южный фасад и план переднего крыльца. Окончательный вариант проекта реставрации. Арх. А. А. Кедринский

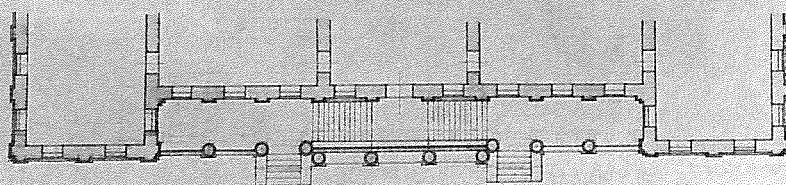
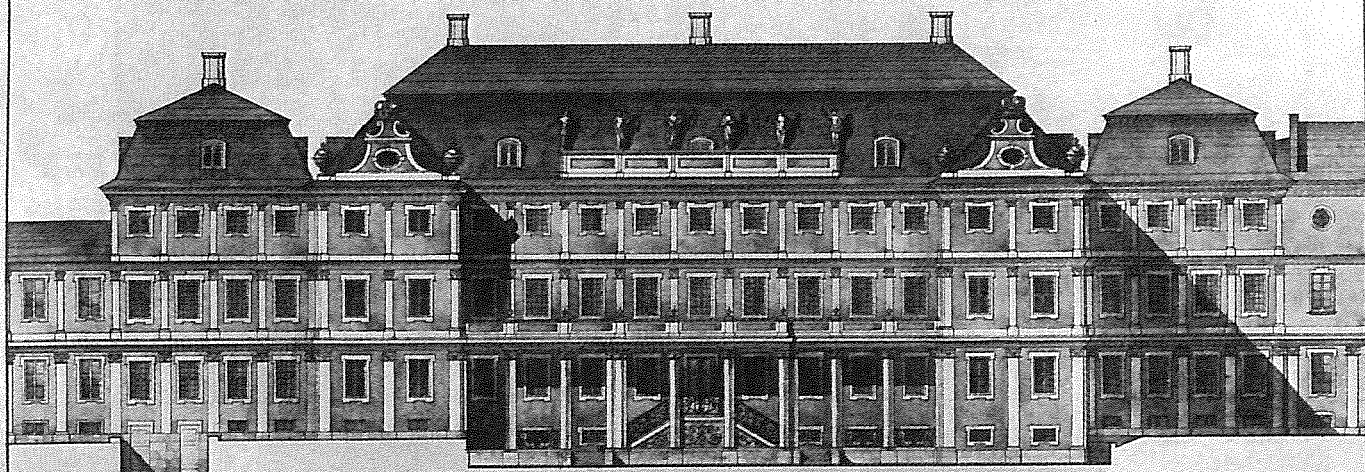
71. Дворец Меншикова. Северный фасад кровли и план кровли. Вариант проекта. Арх. А. А. Кедринский. Архив дворца-музея «Дворец Меншикова»

Дворец Меншикова

ЮЖНЫЙ ФАСАД

М 1:100

3



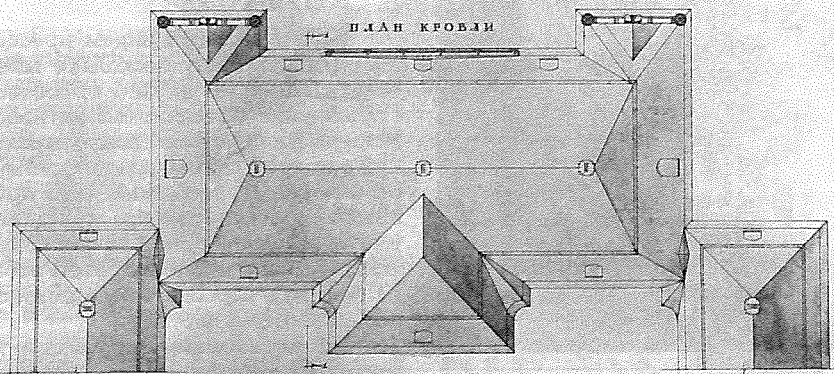
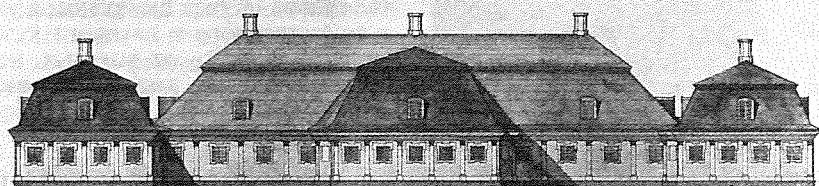
ПЛАН ГАЛЕРЕИ И КРЫЛЬЦА

на 1725 год

Дворец Меншикова

СЕВЕРНЫЙ ФАСАД КРОВЛИ

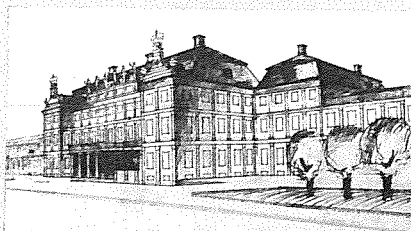
4



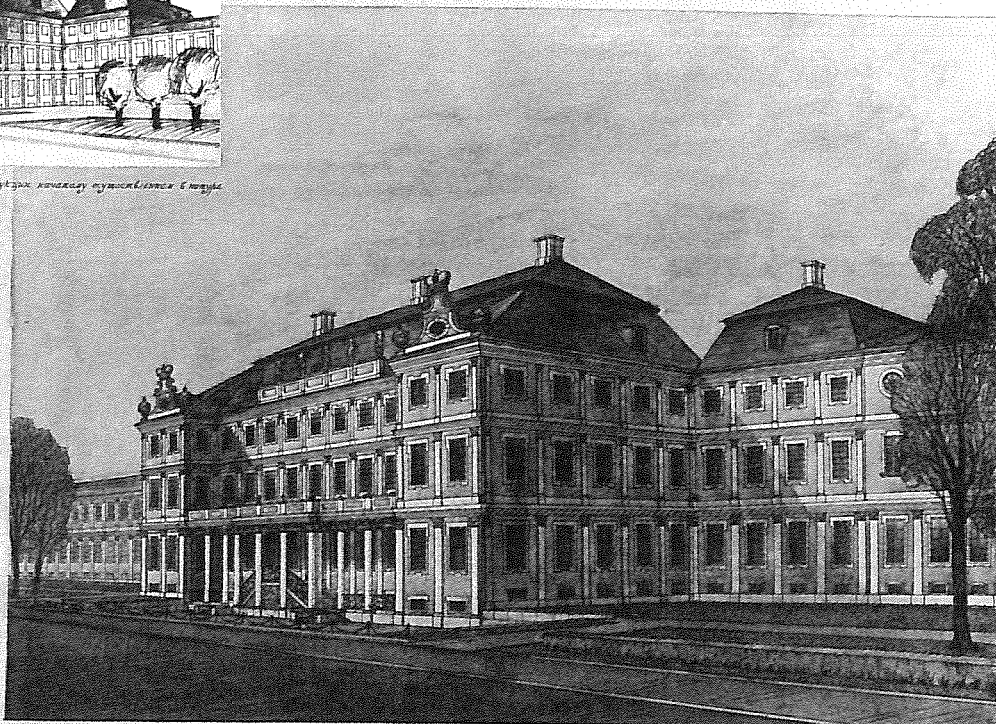
М 1:100

ДВОРЕЦ МЕНШИКОВА

6



Перспектива в проект реконструкции южного фасада Меншикова



РЕКОНСТРУКЦИЯ ЮЖНОГО ФАСАДА НА КОНЕЦ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

72. Дворец Меншикова. Южный фасад. Проект реконструкции на конец первой четверти XVIII века.
Арх. А. А. Кедринский



73. Дворец Меншикова. Прямо́к у южного фасада, раскрывающий цоколь и подвальные окна

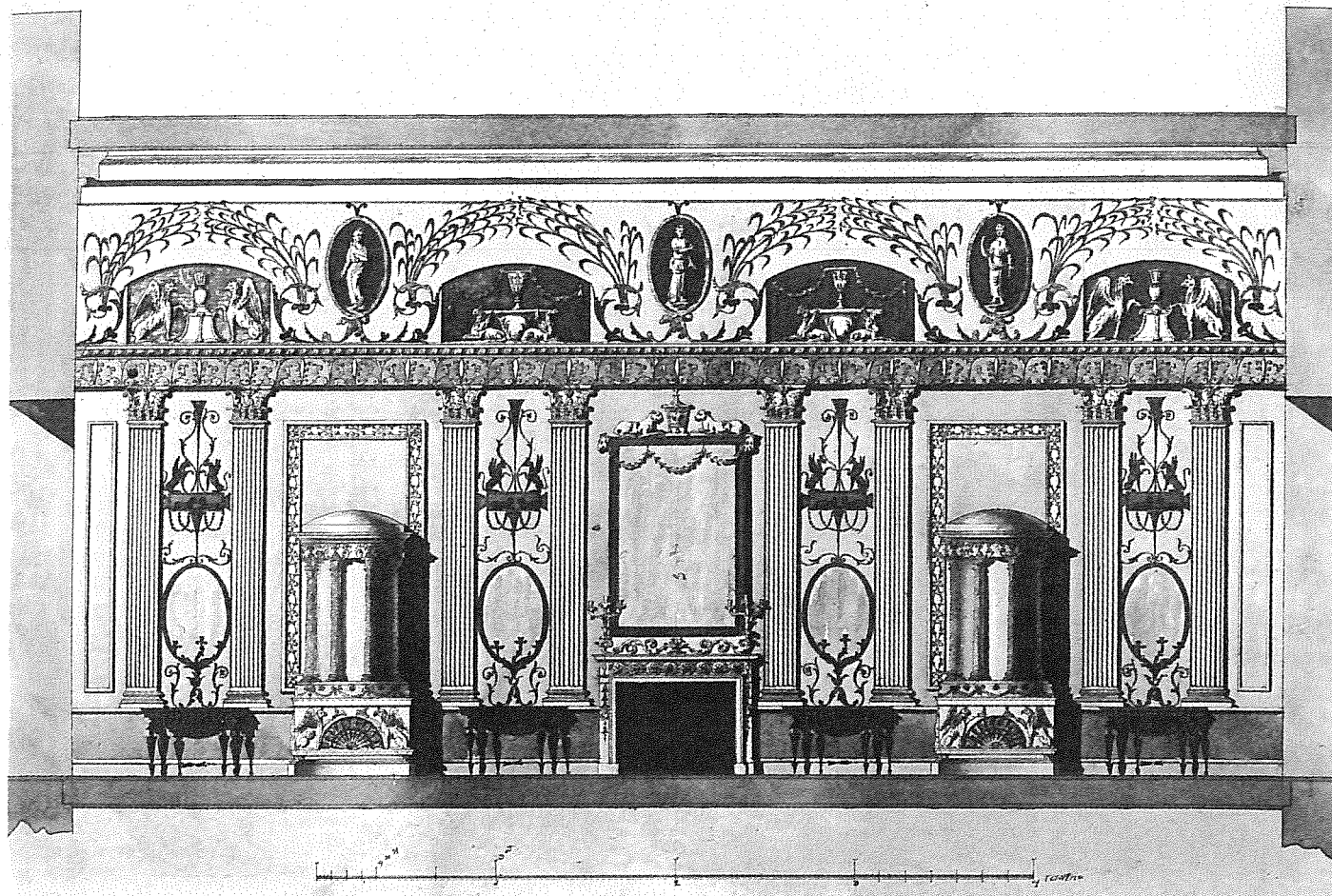
проектантами корректировок, удалось добиться только обещания, что они будут внесены после закрытия Олимпиады. Изменение уже сделанного потребует дополнительных капиталовложений и затруднено условиями ведения работ над уже действующим музеем, поэтому оно до сих пор не проведено — наглядное доказательство того, что судьба облика памятника и успех его реставрации, его художественного и научного качества ни в коей мере не должны зависеть от волевых, некомпетентных решений, основывающихся только на сиюминутных конъюнктурных интересах.

ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ В ПУШКИНЕ

Работа над созданием проектов реставрации заставляет решать сразу несколько взаимосвязанных проблем, искать наиболее научно обоснованную перспективу восстановления объекта, его активного включения в современную жизнь и постепенно переходить от общих положений к подробнейшей разработке судьбы каждого элемента памятника. Приводимые ниже примеры из практического опыта проектирования, связанного с восстановлением Екатерининского дворца, могут дать некоторое представление о разных аспектах этой работы.

Общая перспектива восстановления и дальнейшего использования дворца.

Реставраторами определено, какие интерьеры дворца могут и должны быть восстановлены, произведена их группировка по времени создания, авторам и установлена очередность работ в зависимости от степени сохранности,

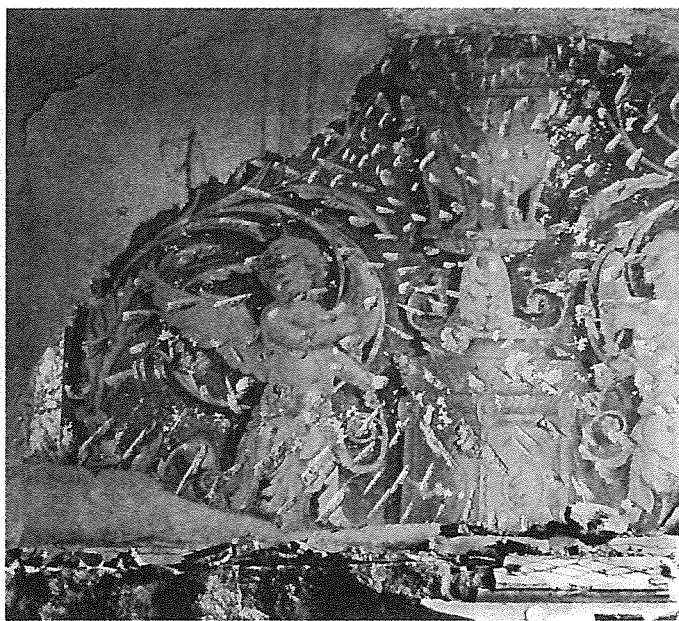


74. Екатерининский дворец. Арабесковый зал. Восточная стена. Проект. Арх. Ч. Камерон. 1780

обеспечения исходными научными данными и наиболее рациональными условиями их осуществления. Заложена перспектива создания на базе дворца трех музеев: 1) основного, архитектурно-исторического, посвященного показу развития русской архитектуры и декоративно-прикладного искусства с 1740 по 1860 год включительно; 2) на базе Лионского, Арабескового залов и личных комнат Екатерины II музей, посвященный творчеству мастеров классицизма конца XVIII века — архитекторов Ч. Камерона, Ю. М. Фельтена и Дж. Кваренги; 3) музей истории ансамбля дворцов и парков в Царском Селе с собранием подлинных чертежей, изображений, моделей, фрагментов музеефикации отдельных уникальных произведений искусства, материалов, повествующих о разрушениях в годы войны 1941—1945 годов и восстановлении памятников в послевоенные дни.

Решена проблема графика движения посетителей для осмотра музея в хронологически последовательном порядке возникновения интерьеров. Определен круг помещений для научного отдела, открытых и закрытых фондов хранения, экскурсоводов, обслуживающего персонала и дворцовых реставраторов.

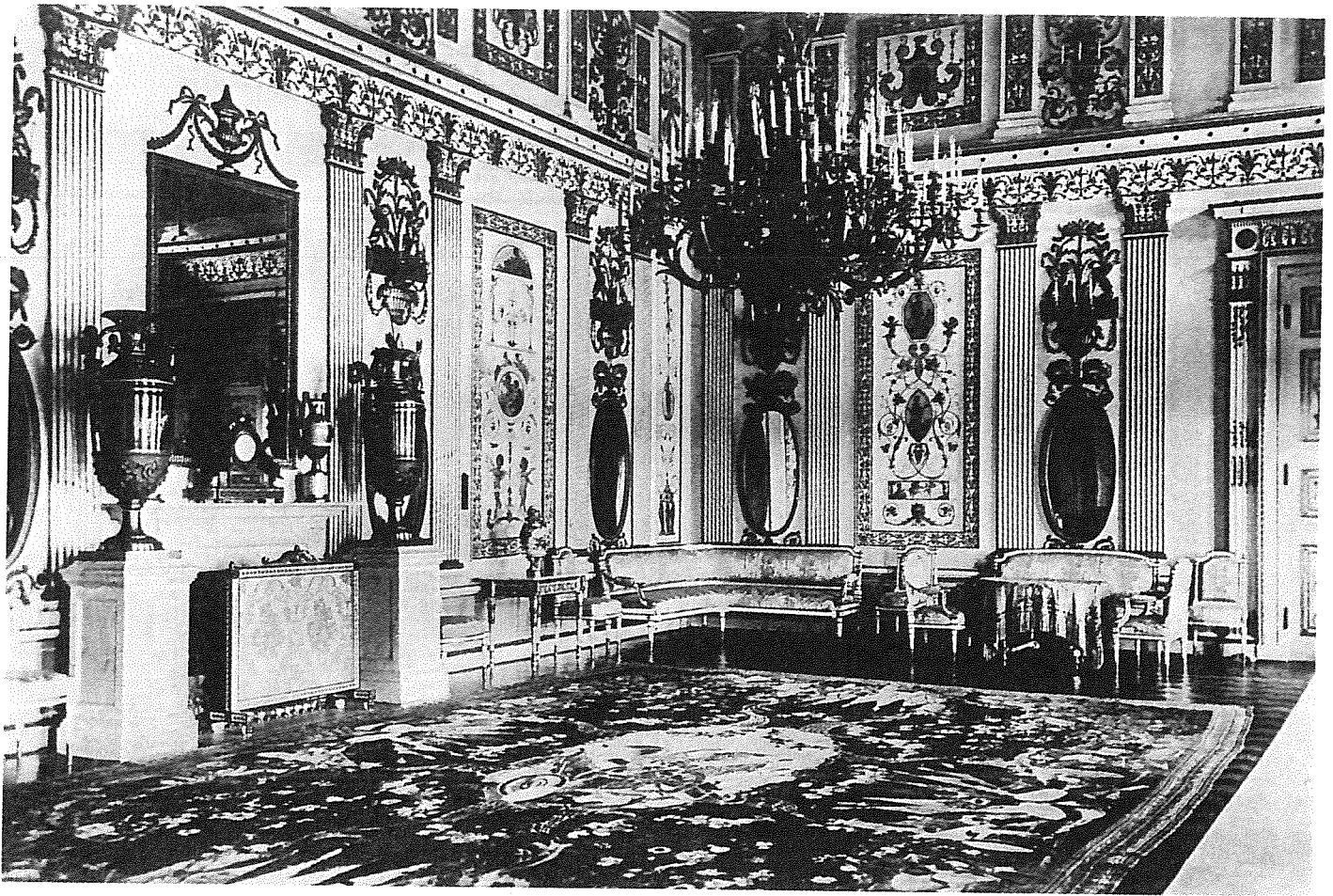
Все это графически отражено в поэтажных планах дворца (цв. ил. 3, 4). Результаты проектных исследований позволили дополнительно выявить забытые, но чрезвычайно ценные в историческом отношении интерьеры, такие как галерея под висячим садом, раскрываемая от позднейших перепланировок, что позволило решить проблему входа в музей; эта галерея, будучи наиболее древним помещением, отделка которого относится к 1740-м годам по проекту С. И. Чевакинского, стала его парадным вестибюлем.



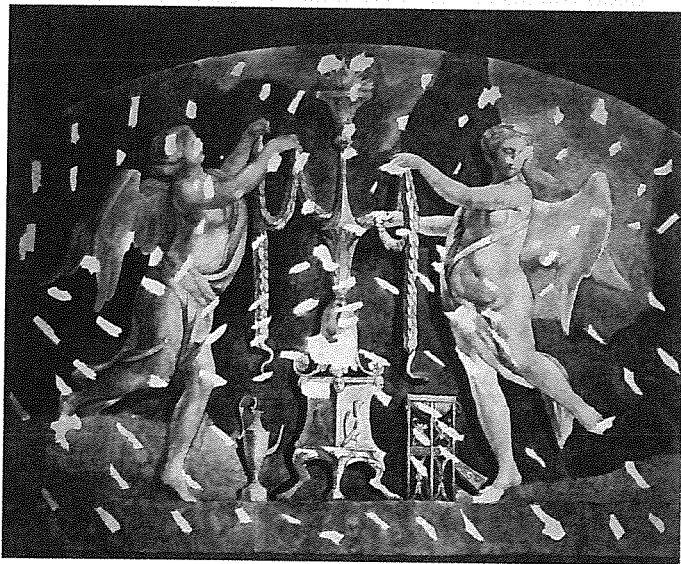
75. Екатерининский дворец. Арабесковый зал. Раскрытие первоначальной живописи верхнего яруса стен

ПЕРВЫЙ ЭТАП ПРОЕКТИРОВАНИЯ РЕСТАВРАЦИИ ИНТЕРЬЕРОВ

Он должен дать обоснование принимаемым решениям и наглядно, в графике показать целенаправленность и конечный итог предстоящих работ. Переделки и изменения во времени облика архитектуры, степень сохранности



76. Екатерининский дворец. Арабесковый зал. Интерьер после реконструкции 1860-х годов



77. Екатерининский дворец. Арабесковый зал. Фиксация раскрытия живописи верхнего яруса стен

и наличие подлинных деталей, относящихся к разным периодам, переоценка всех этих данных — все это ложится в основу разработки проекта. Для Екатерининского дворца, несмотря на катастрофический характер его разрушений, ввиду исключительной историко-художественной ценности была поставлена задача воссоздания целостного облика его парадных помещений. На примере проекта восстановления одного из почти полностью унич-

тоженных интерьеров Арабескового зала можно наглядно проиллюстрировать выполнение такого рода работ.

Для Екатерины II в южной части дворца, по проекту архитектора Ч. Камерона, в 1780-х годах созданы личные апартаменты и два роскошных парадных зала — Лионский и Арабесковый. Двусветный Арабесковый зал делился богатым лепным карнизом на два яруса. Верхний был декорирован живописью, а нижний, расчлененный пилястрами, был украшен ажурной лепкой, зеркала и живописными арабесками, от которых он и получил название. В центре западной стены располагался мраморный камин, а слева и справа от него — декоративные керамические печи в виде античных павильонов.

Живописный плафон сочетал клеевую орнаментальную живопись фоновой части с вкомпонованными в нее клеймами с изображением фигур, выполненных масляными красками.

В 1860-х годах почти во всех парадных помещениях дворца производились ремонты и поновления. Архитектор И. А. Монигетти, который должен был, по существу, только реставрировать залы, вносил в их композицию коренные изменения, вызванные его стремлением «к большой помпезности и чистоте стиля». После поновлений верхний ярус Арабескового зала, выполненный по проекту Ч. Камерона, был переделан. На нем появились пилястры, обилие лепных золоченых орнаментальных деталей и композиции из арабесок в богатых рамах. Роспись стен нижнего яруса подверглась весьма ремесленным, грубым записям.

В таком виде, без изменений, интерьер просуществовал до 1941 года. Во время войны обрушились перекрытия, были уничтожены все зеркала с богатейшими рамами, погибла почти вся живопись и лепнина. Однако зал мог быть восстановлен, так как сохранились небольшие фрагменты основных, повторяющихся в отделке стен элементов.

В 1944—1946 годах были произведены обмеры, фиксирующие состояние зала после разрушения, сняты и подвешены консервации образцы лепки, собран из кусков мраморный камин. Полной неожиданностью оказалось то, что из-под обвалившейся лепки верхнего яруса обнаружился нижний слой штукатурки с сохранившейся живописью XVIII века. Произведено копирование этой живописи, сняты с нее кальки и установлено ее наличие по всему периметру стен зала.

В период 1951—1957 годов дворец приспособлялся для размещения в нем военно-морского училища. Арабесковый зал был перегороден новым перекрытием и разделен на два этажа, уничтожены остатки его декора на стенах, и помещения приспособлены для спален и классов курсантов.

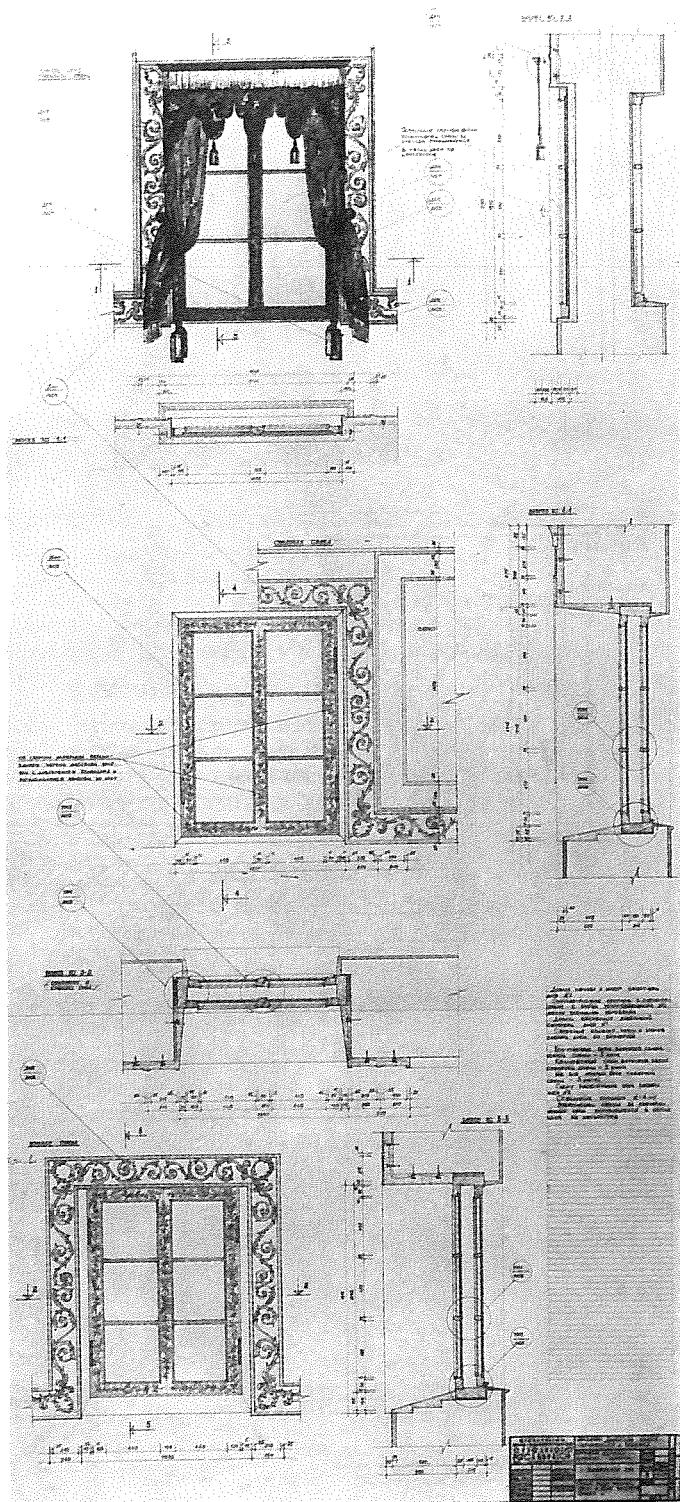
Начатые в 1957 году работы по проектированию восстановления и реставрации дворца столкнулись с большими трудностями. Возник даже вопрос о целесообразности и возможности реставрации зала, так как при воссоздании прежде всего необходимо выявить, собрать и отреставрировать все подлинное, включив его в достоверно возрожденный облик целого. Перечислим кратко те материалы, на основании которых можно было базировать проект, определяющий дальнейшую судьбу зала. Прежде всего, собрание чертежей Ч. Камерона, хранящихся в Государственном Эрмитаже: проекты отделки стен, плафона и декоративных печей. Затем ювелирно тонкая по исполнению, документально точная акварель художника Гау 1840-х годов, фиксирующая состояние интерьера до переделок, произведенных архитектором Монигетти. Довоенное состояние зала отражено в обмерах, произведенных аспирантами Академии архитектуры в 1939—1940 годах. Кроме того, имеется большое количество фотографий общих видов интерьера и его деталей до разрушений военного времени. Подлинные остатки отделки зала: фрагменты лепки, живописные медальоны-клейма плафона, найденные в завалах, мраморный камин, кроме того, обнаружилась возможность после снятия штукатурной наливки выявить и отреставрировать первоначальную живопись верхнего яруса. Материалы дополнены подбором аналогов лепки и живописи, излюбленных, повторяющихся в творчестве Камерона мотивов, сохранившихся в других интерьерах, созданных по его проектам. На основании этого было принято решение восстановить зал в первоначальном виде (цв. ил. 5). После воссоздания подлинное составит почти одну треть поверхности стен, за счет выявления и реставрации живописи верхнего яруса залу будет возвращен изначальный облик, искаженный в 1860 году.

РАБОЧИЕ ЧЕРТЕЖИ

В отличие от общих проектных решений дают конкретные указания по осуществлению реставрации всех, даже мельчайших элементов конструкций декора объектов, начиная с рабочих конструктивных решений, показа всех узлов, спецификации материалов, поверочных расчетов до чертежей-карт, вычинок с изображением границ и способов сочленения подлинного и реставрационных восполнений, послойной структуры каждой реставрированной или воссоздаваемой детали (цв. ил. 6). Особую сложность и трудоемкость представляет проектирование при насыщенности памятников декором с разнообразием применяемых материалов, что чаще всего встречается в дворцовых интерьерах.

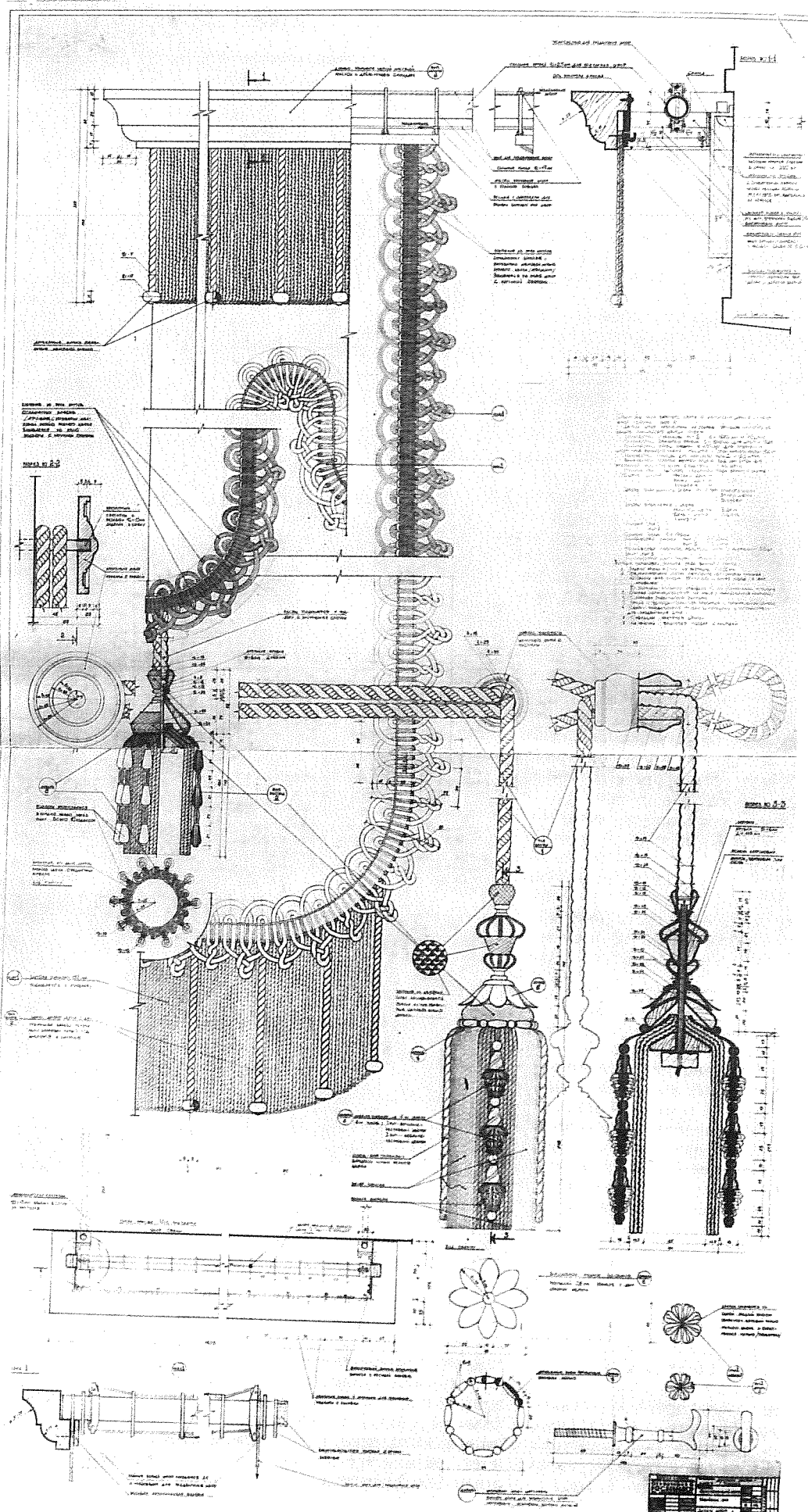
Иногда при облицовке стен и многослойной структуре декоративных покрытий рабочие чертежи по своей площади в несколько раз превышают поверхность реставрируемых стен и перекрытий.

В качестве сравнительно простого примера остановимся на разработке проекта воссоздания декоративных штор и ламбрекенов для окон второго света Китайского зала в Екатерининском дворце. Были известны материалы и размеры по описаниям и довоенным обмерам. Цветовое



78. Екатерининский дворец. Рабочий чертеж общего решения восстановления оформления окон второго света. Арх. В. В. Литатова

решение задано в документально точных акварелях интерьера, выполненных выдающимися мастерами миниатюрной живописи художниками Премацци и Гау. Общее решение оформления оконных проемов, имеющих для разных стен минимальные расхождения в размерах, выданное на первом листе, бесспорно, но дальнейшая детальная проработка до степени подробного руководства по осуществлению в натуре потребовала изучения огромного числа аналогов в дворцовых хранилищах и Государственном Эрмитаже. Нужно было изучить способы плете-



79. Екатерининский дворец. Китайский зал.
Рабочий чертеж штор
и ламбрекенов окон
второго света.
Арх. В. В. Липатова,
Е. И. Волкова

ния орнаментальных бордюров, структуру декоративных кистей, способы подвески штор и крепления шнуров, характерные для 80-х годов XVIII столетия. Такой подход позволил максимально приблизиться к внешнему виду, к способу изготовления и к внутренней конструктивной логике воссоздаваемой декоративной детали.

ПРИМЕРЫ ОБЪЕМНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Воссоздание утраченных кровель сложной конфигурации шатровых покрытий куполов, маковиц, их орнаментики и скульптуры, воспринимаемых при взгляде снизу в ракурсах, немислимо без предварительных проверок в виде макетов и моделей. Только после этого можно приступать к осуществлению рабочих чертежей конструкций и декора. Такого рода работы можно проиллюстрировать на следующих весьма характерных примерах:

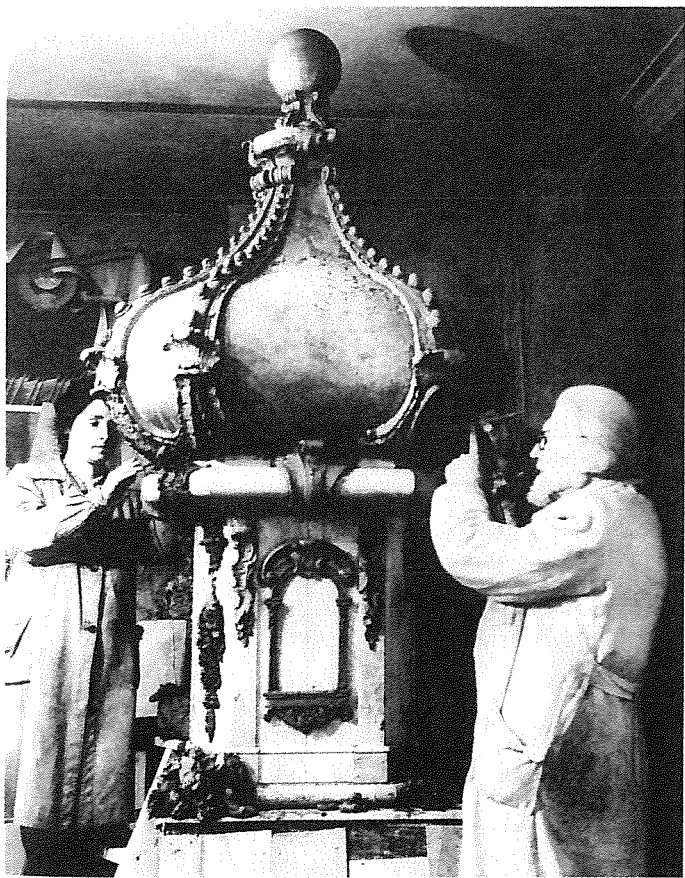
1. БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦ В ПЕТЕРГОФЕ

Сложная по конфигурации кровля с переломом на основном массиве здания, купола, барабаны и маковицы церкви и корпуса под гербом, увенчанные крестами, орлом и украшенные декоративной орнаментикой, были после войны утрачены полностью. Для определения форм куполов и кровли делались подвижные макеты в масштабе, которые позволяли добиться точного совпадения силуэтов с довоенными снимками. Для определения общих очертаний барабана и маковицы их модели в масштабе одна пятая натуральной величины поднимались телескопической вышкой до необходимой отметки, фотографировались с тех же точек, что и довоенные контрольные снимки, и сопоставлялись с ними. Только



81. Большой дворец в Петергофе. Корпус под гербом. Проверка на ракурс модели барабана и маковицы. Подъем телескопической вышки и фотографирование с заданных точек

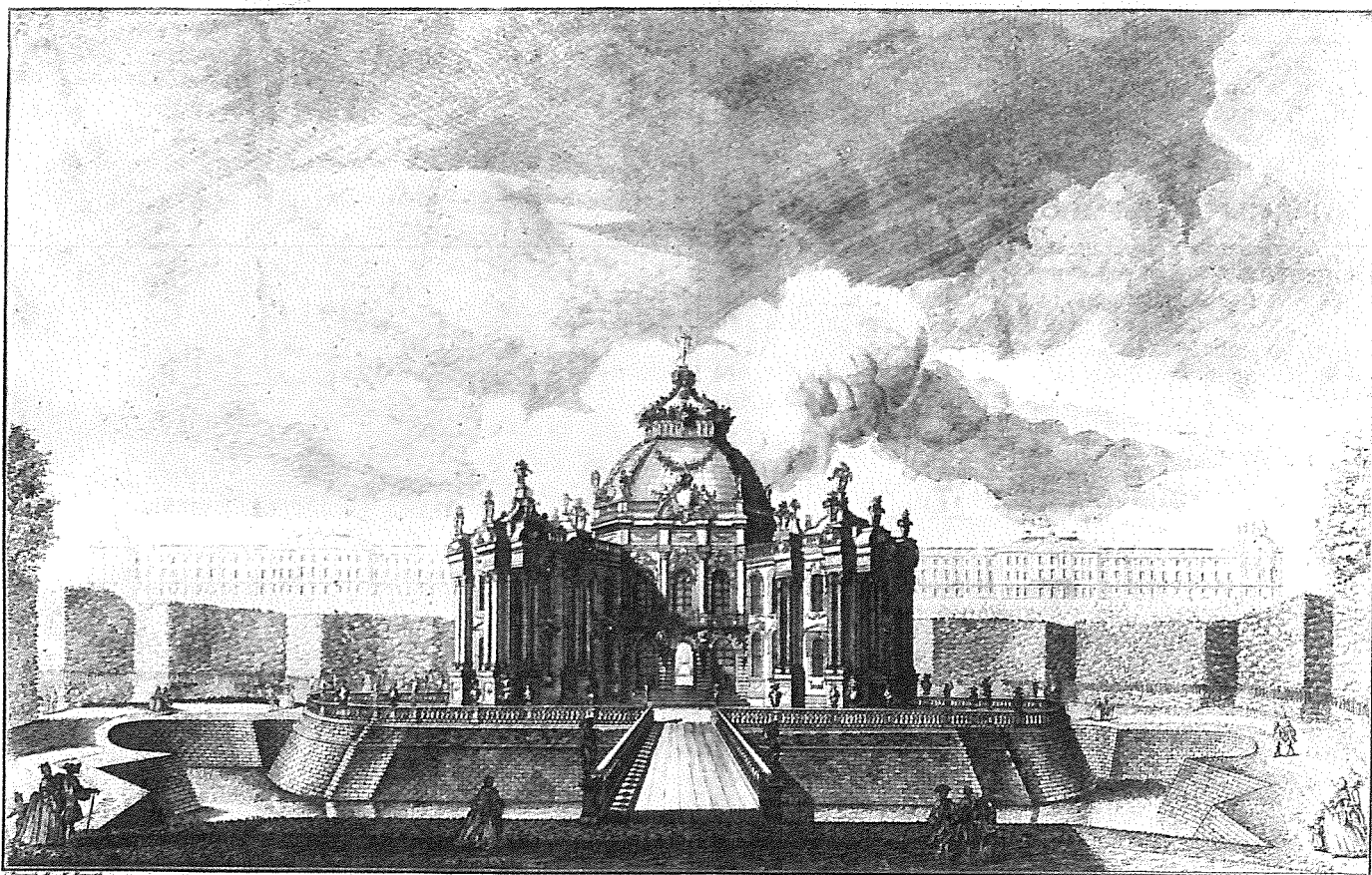
после этого переходили к детальному моделированию орнаментики и навершия в виде крестов или орла, которое подвергалось такой же проверке. Добившись полного совпадения со снимками абрисов завершения и их деталей, приступали к разработке конструктивных чертежей их декора.



80. Большой дворец в Петергофе. Корпус под гербом. Начало моделирования барабана и маковицы в масштабе 1/5 после предварительной проверки их силуэтов

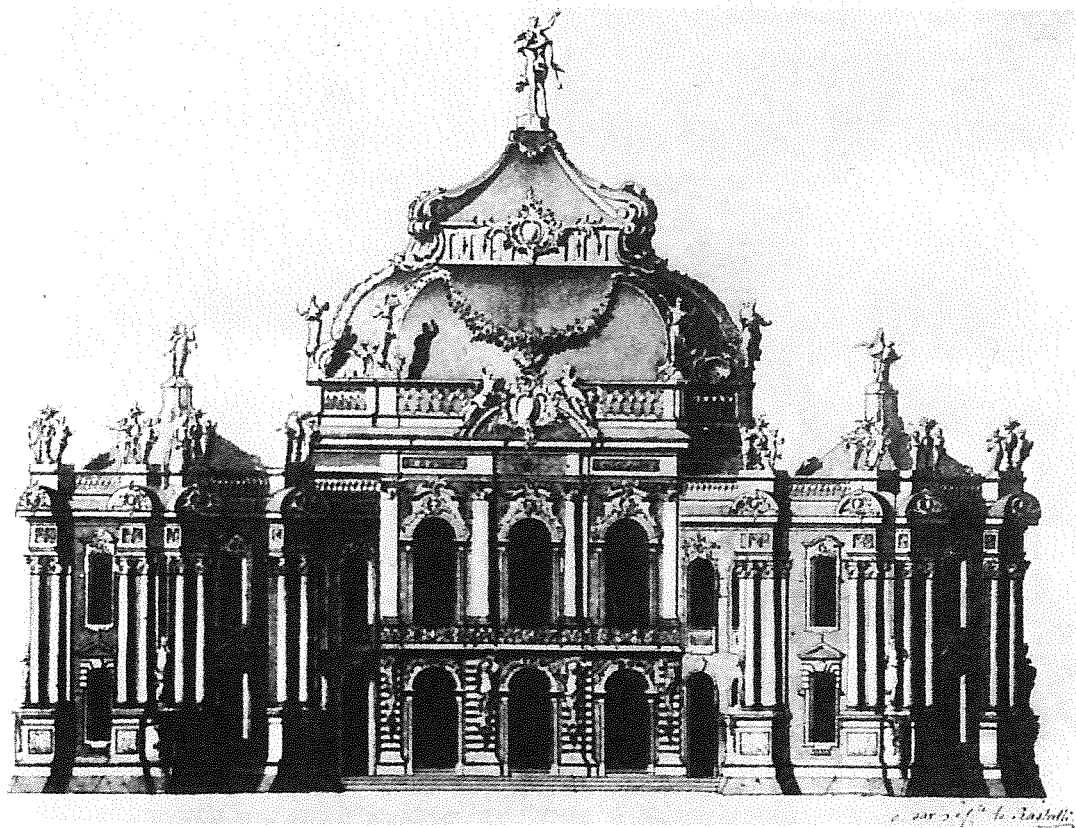


82. Большой дворец в Петергофе. Корпус под гербом. Законченная модель барабана и маковицы. Справа виден конец крыла — начатой модели орла в натуральную величину



Эрмитажъ обь саду Ея Императорскаго Величества дворца
обь царскомъ Селѣ.

L'Hérmitage dans le Jardin Imperial de Sarskoe Selo
Maison de Plaisance de Sa Maj.^{te} Imp.^{te} de toutes les Russies.

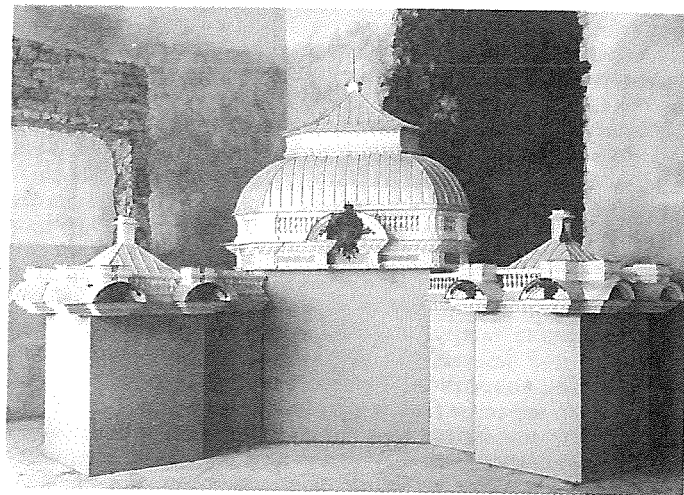


83. Павильон «Эрмитаж» в Пушкине. Гравюра Махаева.
Середина XVIII века

84. Павильон «Эрмитаж». Проект фасада.
Арх. Ф. Б. Растрелли. 1750-е

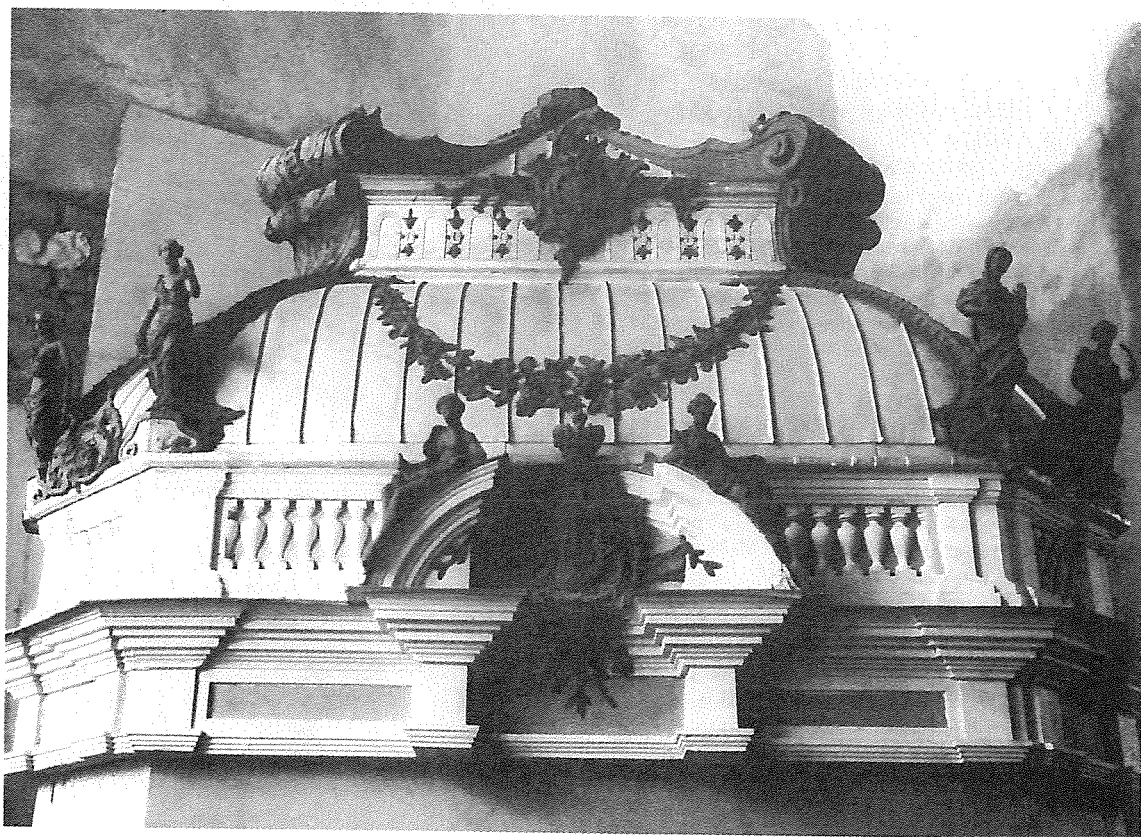
2. ПАВИЛЬОН «ЭРМИТАЖ» В ПУШКИНЕ

Изумительный по красоте маленький шедевр русской барочной архитектуры, павильон «Эрмитаж» в Екатерининском парке Царского Села в 1756 году был полностью завершен по проекту Ф. Б. Растрелли. Но уже через 20 лет, по приказу Екатерины II, его кровли и купол лишаются орнаментального и скульптурного декора, а канал вокруг павильона засыпают землей. Первое обедняет облик здания и лишает его композицию логического завершения, а второе создает неблагоприятные условия для его существования, так как канал перехватывал, как дренаж, грунтовые и ливневые воды с территории окружающего парка, и они стали проникать в глубокие подвалы, вызывая разрушение интерьеров от сырости. С этого времени идет непрерывная борьба за осушение подвала, в котором даже устраивают колодцы-отстойники, что не избавляет от подсоса влаги и не дает ощутимого эффекта. Вопрос о необходимости возрождения скульптурного декора кровли павильона, выполненного первоначально в дереве, многократно ставился на протяжении истории объекта. Причем всегда выражалось желание воссоздать его в более прочном материале в виде бронзовых отливок. Реальная попытка возрождения скульптур была осуществлена частично в первую четверть XIX века. Над центрами кровель кабинетов скульптором Демут-Малиновским были установлены бронзовые группы амуров. Но эта реконструкция ни в коей мере не опиралась на изучение образов барочной пластики, и трактовка фигур носила явно выраженный характер классицизма. Во второй половине XIX века на вершине центрального купола вместо утраченной скульптуры «Похищение Прозерпины» была установлена ваза из выколотого железа, совершенно не вязавшаяся со стилистикой декора фасадов. В таком виде памятник без существенных изменений просуществовал до начала войны 1941—1945 годов. В годы войны здание сильно пострадало от попаданий артиллерийских снарядов, бронзовые скульптуры были сняты с кровли



85. Павильон «Эрмитаж». Основание проекта-макета в 1/10 натуральной величины для воссоздания декора купола и кровли павильона

и переплавлены оккупантами, уничтожены почти полностью живопись, зеркала и изуродована золоченая резьба в интерьерах. В 1952—1953 годах проводилась первоочередная реставрация фасадов и кровли. Одновременно с этим шли изучение истории памятника (архивных и изобразительных материалов) и археологические раскопы вокруг здания. Научным сотрудником Е. С. Гладковой найдены документы и сведения о размерах и авторах всего скульптурного декора павильона, установлены наименования и аллегорический смысл каждого изваяния. Но, самое главное, обнаружено, что все скульптуры имеют прототипы в виде повторов, выполненных теми же



86. Павильон «Эрмитаж». Фрагмент макета-проекта, снятый для проверки скульптуры на восприятие в ракурсе, в процессе работы. Арх. А. А. Кедринский

мастерами для других объектов. Например, скульптуры, изображавшие времена года, повторены на Парадной лестнице Петергофского дворца, группы амуров с вазами повторялись в отделке интерьеров Янтарного зала и Антикамер Екатерининского дворца. Поиски прототипа группы «Похищение Прозерпины» привели к работе скульптора Стефано Чиаффино, приобретенной Россией в эти годы и хранящейся до сих пор в Государственном Эрмитаже. Полностью подобраны прямые аналоги и для возрождения орнаментики, картушей, гирлянд и других элементов декора кровли «Эрмитажа». Археологические раскопки дали возможность утверждать, что стены ограждения канала вокруг павильона частично сохранились и скрыты под землей, так же как и остатки первоначальной системы водоотвода от стен здания.

Делать чертежи графической реконструкции сложной объемной композиции декора купола и кровли было явно нецелесообразно. Поэтому архитектором А. А. Кедринским был выполнен в масштабе макет кровли и на нем, пользуясь установленными прототипами, вылеплен весь утраченный в XVIII веке скульптурный декор. В процессе макетирования делались многократные проверки при помощи фотографирования на восприятие в разных ракурсах и совмещение снимков с павильоном и макета, в результате чего получились фотомонтажи перспектив как бы восстановленного павильона. Макет должен был стать экспонатом, показывающим первоначальный облик павильона, и мог служить в дальнейшем проектом к его возрождению.

Но, к сожалению, с 1954 года прекратилось финансирование всех работ по реставрации парковых сооружений, и они на многие годы были приостановлены.

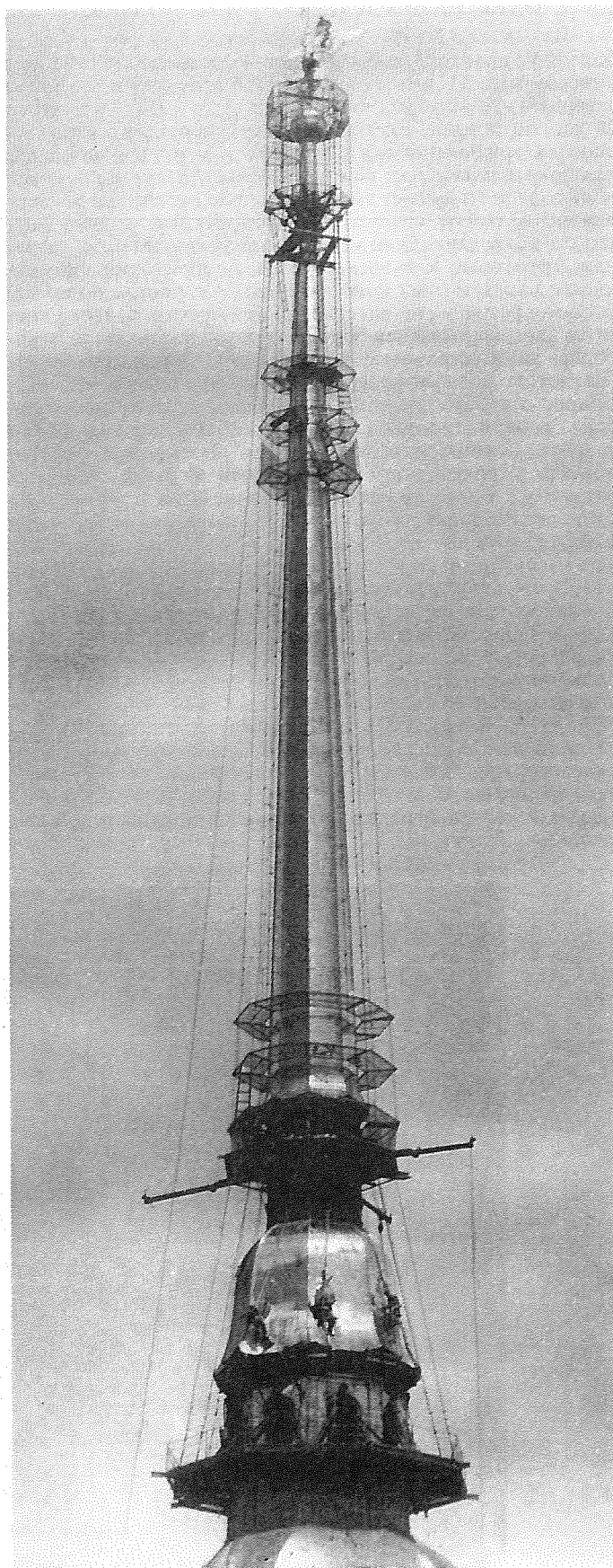
В настоящее время после возобновления работ заканчивается реставрация интерьеров и уникальной подъемной механики (столы и своеобразные лифты XVIII века), восстановлена система водоотвода от павильона, завершается восстановление стен и облицовки ограждения канала — павильон постепенно приобретает свой изначальный облик.

ПРИМЕРЫ ПРОЕКТНЫХ РАБОТ, СОПУТСТВУЮЩИХ РЕСТАВРАЦИОННОМУ ПРОЕКТИРОВАНИЮ

Цель такого рода работ — обеспечить условия возможности осуществления реставрации. Иногда стоящие перед проектантом задачи представляются весьма сложными, требующими изобретательности и нахождения оригинальных конструктивных решений. Приведем два примера, наглядно показывающих сложность создания таких проектов, зависящих от специфического характера восстанавливаемых памятников:

1. ЛЕСА ДЛЯ РЕСТАВРАЦИИ ОБЛИЦОВКИ И ПОЗОЛОТЫ ШПИЛЯ ПЕТРОПАВЛОВСКОГО СОБОРА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Реставрация медной облицовки шпиля и обновление почти полностью утраченной его позолоты требовали создания условий для проведения работ, а самое главное, оказалось, что сооружение лесов на высоте свыше ста двадцати метров невероятно сложно и потребует огромных затрат строительных материалов и времени. Проект вантовых лесов, разработанный инженером В. Л. Климовым, позволил блестяще разрешить эту проблему. Верхолазами под шаром — основанием фигуры ангела — было укреплено верхнее кольцо, от которого стальные тросы были спущены вниз и закреплены балками, пропущенными через окна доломитового фонарика в основании шпиля. По тросам поднимались трапециевидные площадки из металлических трубок, соединяясь между собой в кольца, и образовывали шестнадцать ярусов рабочих настилов. Ярусы лесов были обтянуты сухой и плотной тканью, что предохраняет рабочее место от воздействия ветров, недопустимых при проведении позолотных работ.

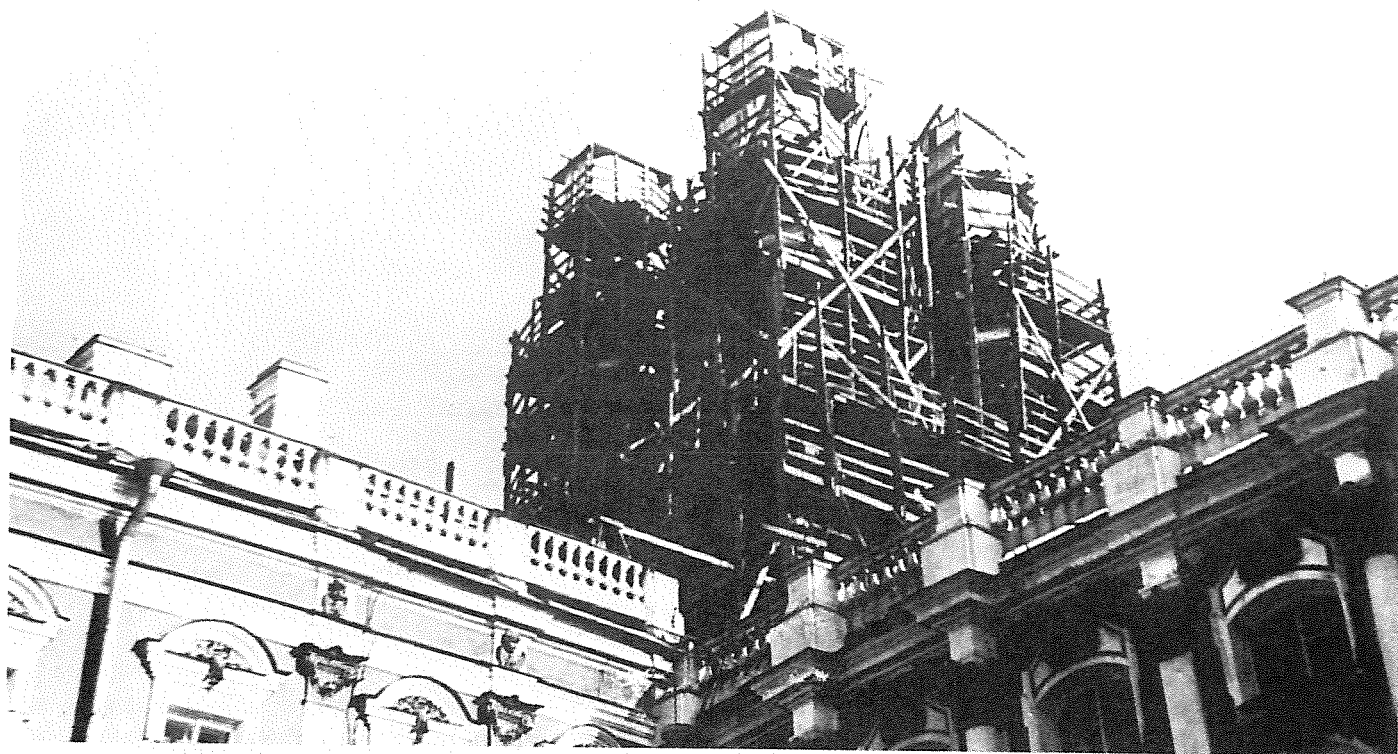
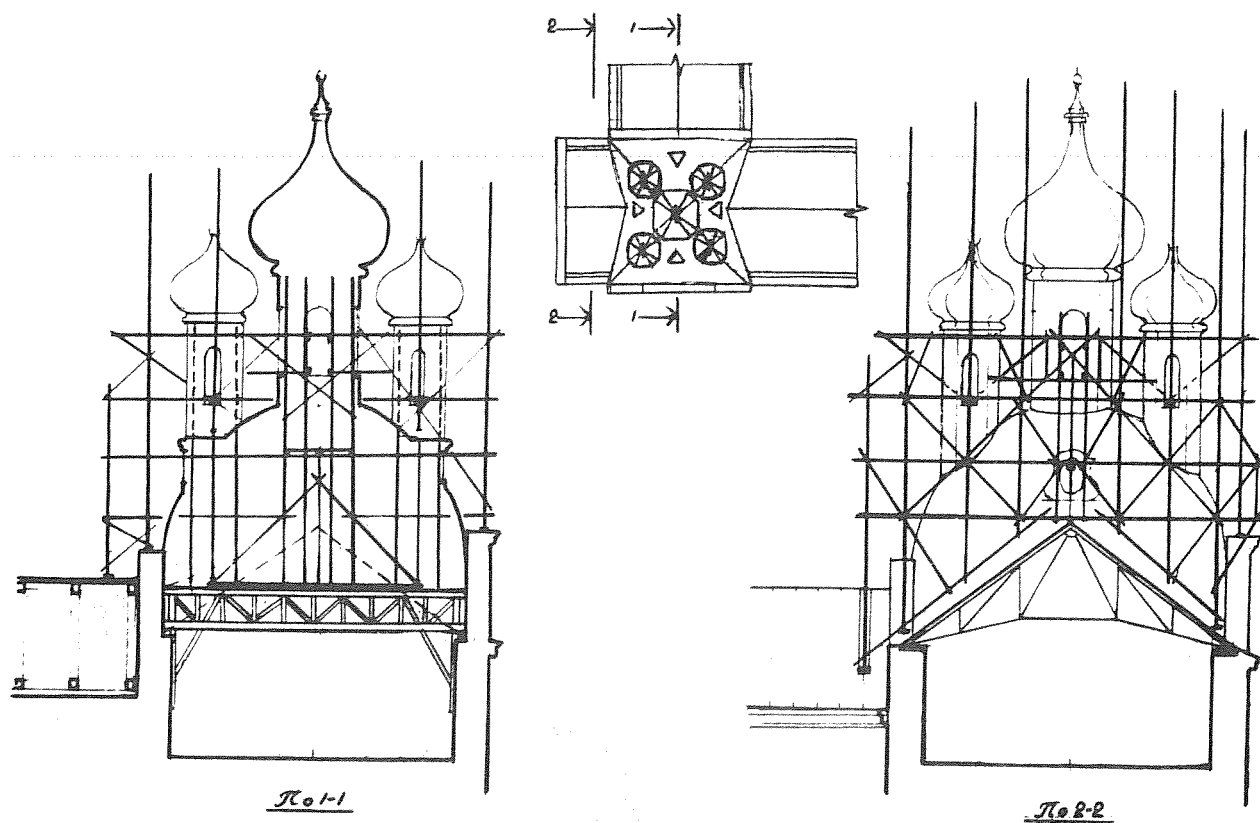


87. Петропавловский собор в Санкт-Петербурге. Вантовые леса для реставрации облицовки и позолоты шпиля колокольни. В стадии монтажа. Инженер В. Л. Климов

88. Петропавловский собор. Западный фасад после реставрации. Арх. А. А. Кедринский



*ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ
Схема лесов для реставрации купола церкви*



89. Екатерининский дворец в Пушкине. Схема конструкции подвесных лесов для реставрации купола церкви.
Арх. А. А. Кедринский. Архив Музея-заповедника «Царское Село»

90. Екатерининский дворец в Пушкине. Леса для реставрации на куполах церкви, осуществленные в натуре

2. ЛЕСА ДЛЯ РЕСТАВРАЦИИ КУПолов ЦЕРКВИ ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА В ПУШКИНЕ

Конструкции купола, барабанов и маковиц церкви, а также стропильные фермы кровли примыкающего к церкви фрейлинского корпуса были созданы после пожара 1867 года заново в металле, заменив первоначальные деревянные. Стремясь к максимальной легкости конструкций, их выполнили из таких тонких в сечении элементов, что ни о каких дополнительных нагрузках, кроме собственного веса, не могло быть и речи, иначе бы они подверглись разрушению. Со времени возведения конструкций ни разу не производились ремонты декора куполов и их позолоты. В годы войны 1941—1945 годов вся кровля купола, ее золоченые декоративные детали сильно пострадали от артобстрелов и были буквально изрешечены пулями и осколками. Один барабан утратил свою облицовку, медные листы обшивки маковиц требовали почти полной замены, были повреждены и частично утрачены кресты. Все это требовало возведения лесов для фундаментальной реставрации. Так как их нельзя было опирать на кровле, внутри высокого чердака церкви устроили специальный рабочий настил, на котором установили стойки. Через слуховые окна и окна барабанов были пропущены поперечные деревянные балки, прикреплены к стойкам и на них подвешены все ярусы наружной конструкции лесов.

Осуществление реставрации в натуре

Любой реставрации на объекте должна предшествовать выдача журнала ведения работ, он выдается органами охраны памятников. На первой, лицевой его странице указываются фамилия, имя и отчество производителя работ, которому доверяется ее осуществлять и который несет полную меру ответственности за сохранность объекта, методическую правильность, соответствие работ требованиям проекта и специфике реставрационного дела. Отступления от этого правила и ведение работ прорабом, не имеющим реставрационного опыта, всегда приводят к самым плачевным последствиям и сопровождаются искажениями или утратой подлинных ценностей памятника.

Сегодня право на проведение самостоятельных реставрационных работ дает только лицензия.

Отсутствие на объекте журнала дает Государственной инспекции право на немедленное прекращение работ. К сожалению, в практической деятельности наблюдается снижение требований по этому вопросу, совершенно недопустимое при научной реставрации.

В журнале должны быть пронумерованы страницы, производителем работ систематически записываются данные о начале тех или иных видов работ, мастерах, которым поручено их производить, промежуточных пооперационных просмотрах и приемах комиссиями. В специальных графах отведено место для замечаний контролирующих ведение реставрации представителей ГИОП, автора проекта, технадзора заказчика. В графах, расположенных рядом, прорабом проставляются даты исправлений и исполнения записанных указаний.

К журналу подшиваются акты промежуточных просмотров и приемок ГИОП, листки авторского надзора, акты на приемки скрытых работ, паспорта на применяемые материалы.

Таким образом, журнал служит дневником ведения реставрации, собранием всех относящихся к ней документов и основой реставрационного отчета, составляемого по окончании работ.

Последний документ, завершающий журнал,— акт межведомственной комиссии по приему и сдаче отреставрированного объекта.

Архитектор-руководитель научной реставрации объекта прежде всего занимается повседневным инструктажем мастеров и рабочих, не только следя за соблюдением ими методической правильности ведения работ, но и нацеливая их на возможное нахождение в ходе реставрационных работ скрытых в памятнике подлинных свидетельств истории его развития.

Вновь находимые данные и материалы позволяют оперативно корректировать заложенные в проекте установки, а в случае серьезных отклонений от проекта немедленно принимать решения об изменениях в характере работ, фиксируя их авторскими листками и исполнительскими чертежами.

Бригадиры и мастера специфических видов работ, таких, например, как реставрация живописи, скульптуры, резного и позолотного декора, ведут дополнительные самостоятельные дневники, подробнейшим образом освещающие все реставрационные процессы и включающие фотофиксацию. Для себя каждый архитектор ведет дневник реставрации, в котором особо отмечает все поиски и находки, новшества и технологии ведения работ и раскрытие секретов мастеров прошлого.

В процессе реставрации идет систематическая фотофиксация всех процессов по всем операциям, начиная с состояния до реставрации и кончая ее завершением. Выбор точек съемки и руководство фотофиксацией—также обязанность архитектора, прорабов и ведущих мастеров реставрации.

Вместе с исполнительскими чертежами подбор многостадийной фотофиксации прилагается к журналу ведения работ при сдаче объекта и служит частью материалов отчета о проведенной реставрации.

Если в процессе работы обнаруживаются данные, в корне меняющие заложенные в проекте установки и позволяющие глубже и шире показать исторические ценности реставрируемого объекта, архитектор (по согласованию с ГИОП) имеет право на временную приостановку работ для внесения существенных корректив в проектную и сметную документацию.

Любые мастера-реставраторы самой высокой квалификации ограничены кругом задач, непосредственно связанных с их работой над частной деталью объекта, то же относится и к специалистам-смежникам, осуществляющим реконструкцию или создание нового инженерного оборудования. Поэтому архитектор-руководитель научной реставрации должен быть координирующим центром, пресекающим всякие попытки «усовершенствований процессов» в случае, если они могут иметь пагубное влияние на объект в целом, и приветствовать и помогать внедрению новых предложений, если они улучшают или ускоряют решение основных задач сохранения и восстановления объекта.

Возникающие в процессе реставрации предложения по внедрению малой механизации, применению новых методов и материалов, способствующих дол-

голетию памятника и повышающих качество работ, должны не только поощряться, но и подробно фиксироваться для освоения и внедрения на других объектах. Зная квалификацию и возможности каждого мастера, архитектор имеет решающее право голоса при поручении им той или иной работы, а в особо ответственных случаях имена мастеров-исполнителей согласовываются с Государственной инспекцией по охране памятников.

Для успешного решения сложных реставрационных задач необходимо создать творческий коллектив людей, знающих и понимающих конечные цели работы, историю, ценность и специфические особенности объекта. Знакомство с историей памятника и содержанием проекта происходит в виде бесед со всем коллективом и углубляется в процессе индивидуальной работы с каждым мастером.

Вся деятельность руководителя реставрации должна быть направлена на максимальное сохранение памятника, выявление и музеефикацию фрагментов, раскрывающих его историю, создание среды, утверждающей его значение, активное включение памятника в современную жизнь. Повседневный архитектурно-технический надзор — залог успеха любой реставрации.

Большую и ответственную работу проводят представители ГИОП, которые не только следят за методической направленностью реставрации, возглавляют комиссии промежуточных и окончательных приемок объектов, но и создают рабочие группы и советы, в которые привлекают высококвалифицированных консультантов-специалистов для помощи и повседневного руководства особо ответственными, уникальными процессами.

Заключения комиссий и советов — важнейшие документы, в которых фиксируется работа по поиску новых решений, возникающих в процессе споров и обсуждений.

Это обогащает арсенал средств и возможностей реставрации, повышает ответственность мастеров за ее качество.

Совершенно исключительное значение при необходимости воссоздания крупных утрат живописи, лепки и скульптуры приобретает работа с аналогами. Реставратор не только обязан войти в стиль и эпоху реставрируемого произведения, но и освоить индивидуальную манеру художника прошлого, в совершенстве овладеть его техникой и технологией, в точности повторяя операции и ингредиенты материалов. Поэтому перед непосредственной работой по воссозданию идет изучение структуры, освоение рецептов материалов и почерка мастера прошлого. Изучаются и копируются не только объекты реставрации, но и другие произведения того же автора и той же школы, что позволяет максимально достоверно воссоздавать детали. В процессе такого рода работы, в которой непосредственное участие принимает архитектор и научные сотрудники, подбирающие круг аналогов и сведения об их художественных и технологических особенностях, четко уясняется творческое лицо первоначального автора произведения. Иногда, если он неизвестен, работа с аналогами того же времени позволяет с достаточной убедительностью определить, какой школе и какому художнику принадлежит реставрируемое произведение. Умение реставратора вживаться в образы мастеров прошлого, усваивать не только их внеш-

нюю манеру исполнения, но и систему творческого мышления — результат напряженного труда и целенаправленных поисков коллектива мастеров-художников нашего времени. Чем более широкий диапазон произведений прошлого (их стилистических особенностей и творческих индивидуальностей) прошел через руки реставратора, тем быстрее и успешнее происходит «чудо перевоплощения». Таким образом, в процессе работы от архитектора к ведущему мастеру и начинающему реставратору передаются знания и навыки, создается единая школа реставрации. Никакие дипломы об окончании любых учебных заведений не дают права самостоятельно прикасаться к подлинным произведениям прошлого, если не пройдены ступени этой суровой школы накопления опыта.

Работы, связанные с укреплением конструктивной основы памятников и их материалов, достаточно широко освещены в учебных пособиях и литературе, посвященной вопросам реставрации. Поэтому в приведенном ниже иллюстративном материале основное внимание уделено процессам, связанным с восстановлением элементов декоративной отделки фасадов и интерьеров зданий.

Прежде всего остановимся на примерах решения реставрационных задач, которые встретились при возрождении Екатерининского дворца в Пушкине, в достаточной мере уникальных и многообразных.

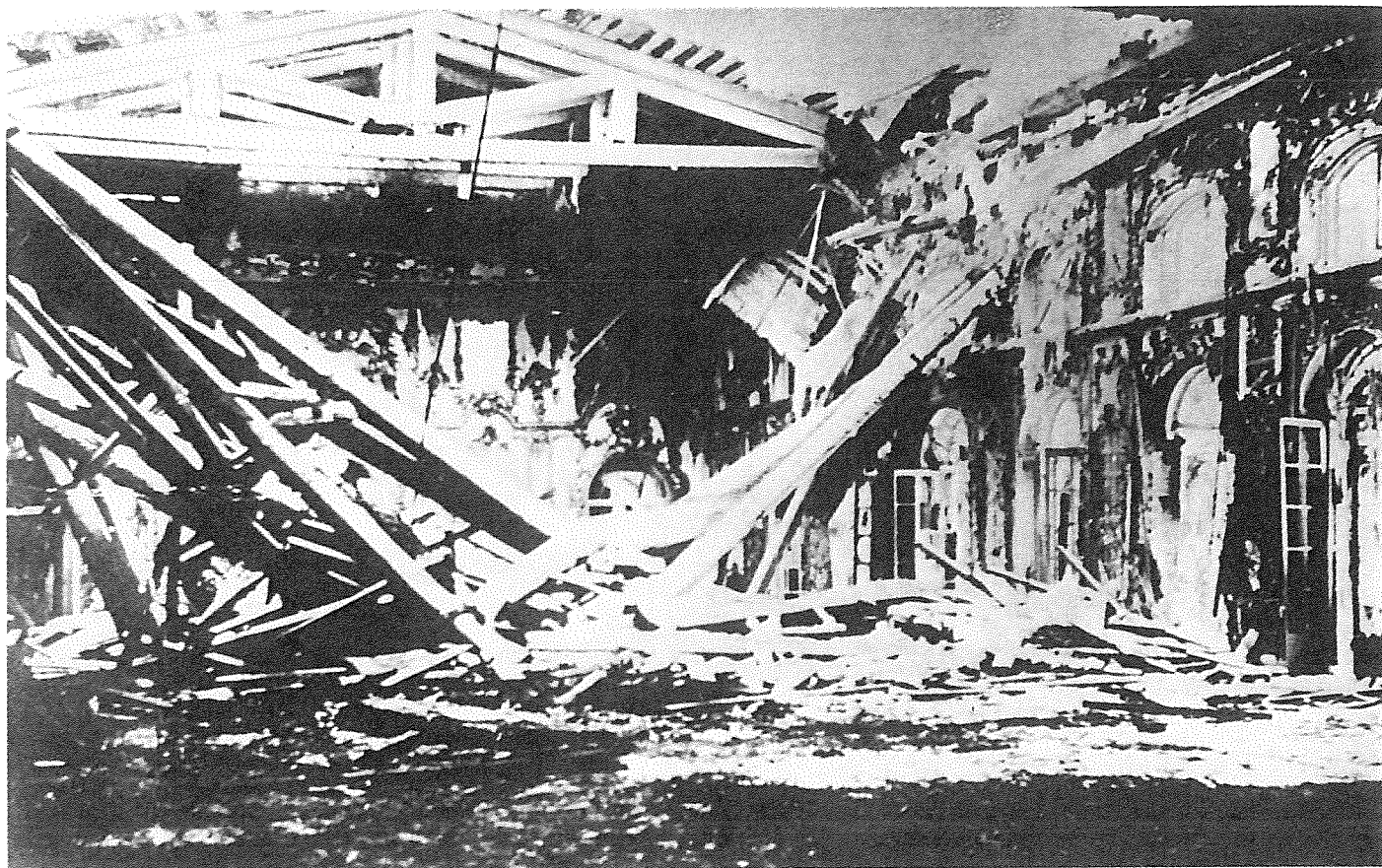
Большой зал, наиболее характерный для эпохи расцвета русского барокко, сплошь украшенный резной золоченой орнаментикой и скульптурой, не имел себе равных по пышности и богатству декоративной отделки. Сооруженный в 50-х годах XVIII века по проекту Ф. Б. Растрелли, он был едва ли не лучшим его произведением и высшим достижением в области создания парадных дворцовых интерьеров.

В период фашистской оккупации буквально чудо спасло значительную часть его декора от полного уничтожения. Обрушившиеся от попадания артиллерийских снарядов части стен, перекрытия, стропила и кровля предохранили зал от распространения возникшего во дворце пожара, огнем которого были охвачены почти все другие его парадные помещения.

Сразу после войны зал был закрыт временной кровлей. Планомерное возрождение дворца началось только в 1957 году, и перед реставраторами встала задача восстановления зала, теснейшим образом связанная с решением целого ряда инженерных проблем и выяснения белых пятен в истории видоизменений, которым он подвергался за время своего двухсотлетнего существования.

Хотя было известно, что в 1820 году архитектором В. П. Стасовым над залом были установлены новые стропильные фермы, кровля и новые перекрытия, в 1860 году его потолок был расписан художниками Вундерлихом и Франчуоли, но оставался совершенно неясным вопрос, когда и как исчез первоначальный живописный плафон кисти выдающегося мастера XVIII века Дж. Валериани, посвященный триумфу России в Семилетней войне с Пруссией, как изменилась конструктивная структура перекрытия и объемная конфигурация зала в результате происходивших в нем переделок.

Изучение памятника в натуре и нахождение новых архивных документов позволили получить исчерпывающие материалы, освещающие ранее неизвестные периоды истории уникального интерьера. Основные этапы истории зала можно сегодня определить следующим образом. Почти сразу после отделки Большого зала выявились конструктивные неполадки. Из-за провисания нижнего пояса стропильных ферм деформировался потолок и создавалась угроза находящейся на нем живописи. После ряда безуспешных ремонтов и усиления конструкций в конце XVIII века подрамники с живописными полот-



91. Екатерининский дворец. Большой зал. Разрушения. Снимок 1944 года

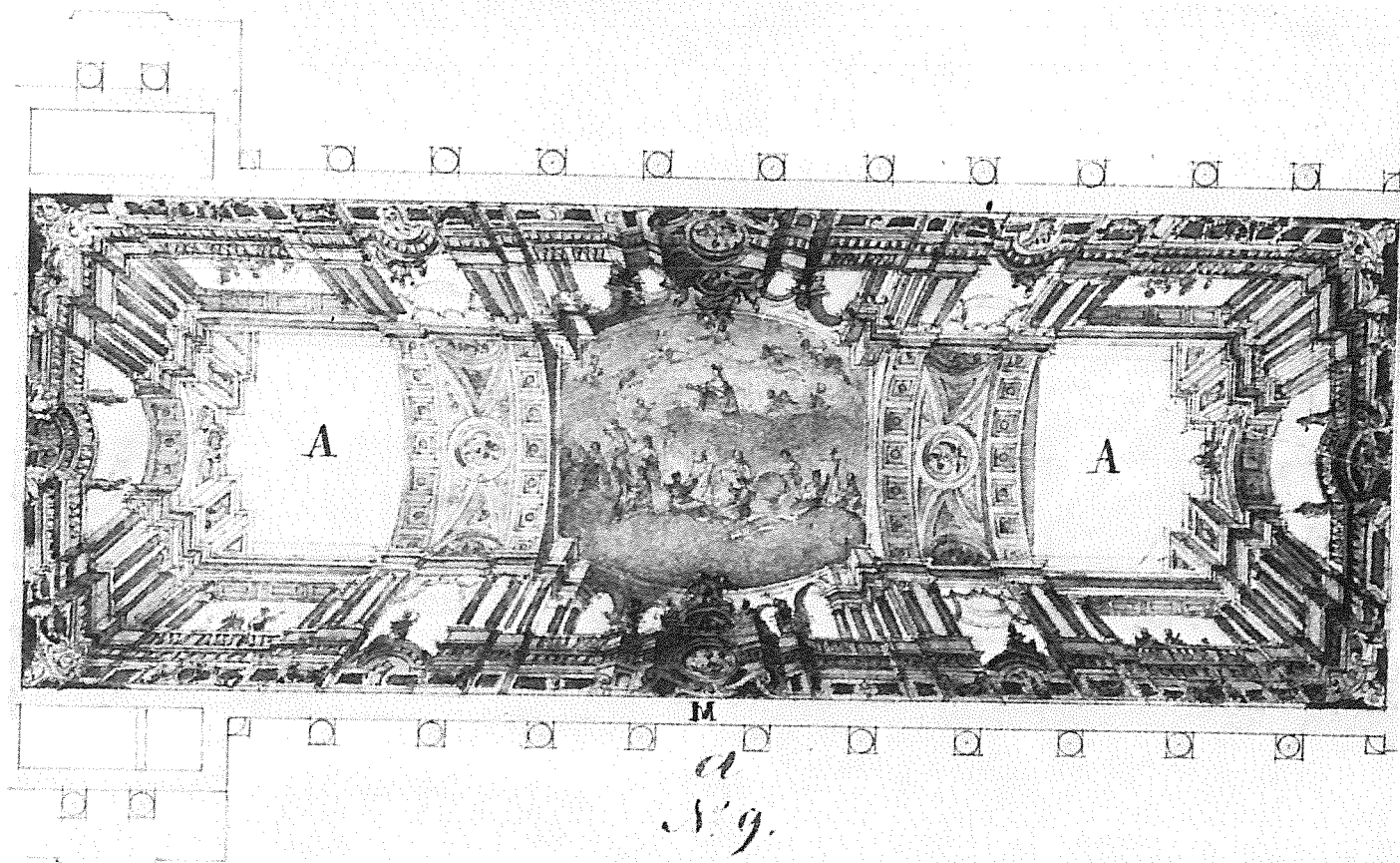
нами были сняты, живопись свернута на валы и сдана в фонды дворцовых хранилищ. Перекрытие между тем пришло в совершенно негодное состояние, и в 1820 году все его конструкции были заменены на новые по проекту архитектора В. П. Стасова. Проведение срочных работ в зимнее время создавало угрозу сохранности декора стен во время временного раскрытия зала (от возможного воздействия атмосферных осадков). Поэтому над всем залом на уровне карниза облицовки стен интерьера был устроен временный защитный настил. Кроме того, установка новых стропильных ферм, имеющих опоры непосредственно над золоченой резьбой зала, могла нанести ей почти неизбежные повреждения. Для предотвращения этого Стасов повысил кладку стен обрамления зала, подняв его потолок и между карнизом стен и полом плафона ввел переходную падагу. Тем самым площадь потолка была обужена и о возврате первоначальной живописи на место не могло быть и речи. Потолок был оставлен белым, а падага декорирована золоченой орнаментикой. При сооружении новых стропильных ферм из-за стремления к их большей прочности, а также трудности нахождения достаточно длинных бревен большого сечения конек кровли галереи над Большим залом оказался ниже первоначального и уровня крыши на остальных галереях дворца, что исказило силуэт здания. В таком виде зал просуществовал до конца 50-х годов XIX столетия, когда производился пересмотр хранилища живописи в Таврическом дворце и найденные там старые полотна подбирались для украшения потолков ряда интерьеров Екатерининского дворца. Тогда была обнаружена и первоначальная живопись плафона Большого зала и получено высочайшее повеление о возврате ее на место. Найден в архиве чертеж 1858 года, выполненный архитектором Штакеншнейдером, с изображением на основании обмера первоначального изображения плафона, вписанного в пределы Большого зала на плане дворца. Но на этом чертеже остав-

лены два гнезда на месте боковых многофигурных композиций и указано, что они в хранилище не обнаружены.

Так как старый плафон установить в пределы уменьшенного по площади потолка было невозможно, заказали художникам Вундерлиху и Франчуоли исполнить живопись заново, пользуясь в качестве прототипа имеющимся подлинником (который позже был уничтожен). Крайне ремесленное исполнение новой живописи и введение в композицию плафона двух вновь сочиненных картин вместо найденных в хранилище, с сюжетами, повествующими о расцвете техники при Александре II, с изображением паровоза-кукушки, маслобоек и ульев с пчелами, вызвало у всех ценителей искусства недоумение и возмущение. В результате дальнейших поисков и исследований реставраторам удалось обнаружить срубленные опорные узлы первоначальных стропильных ферм, что позволило точно определить уровень потолка зала в XVIII веке. Но самой ценной находкой стали две подлинные боковые композиции первоначального плафона, которые по указу Павла I были перенесены в Инженерный замок и смонтированы в потолок его Гербового зала (цв. ил. 7, 8).

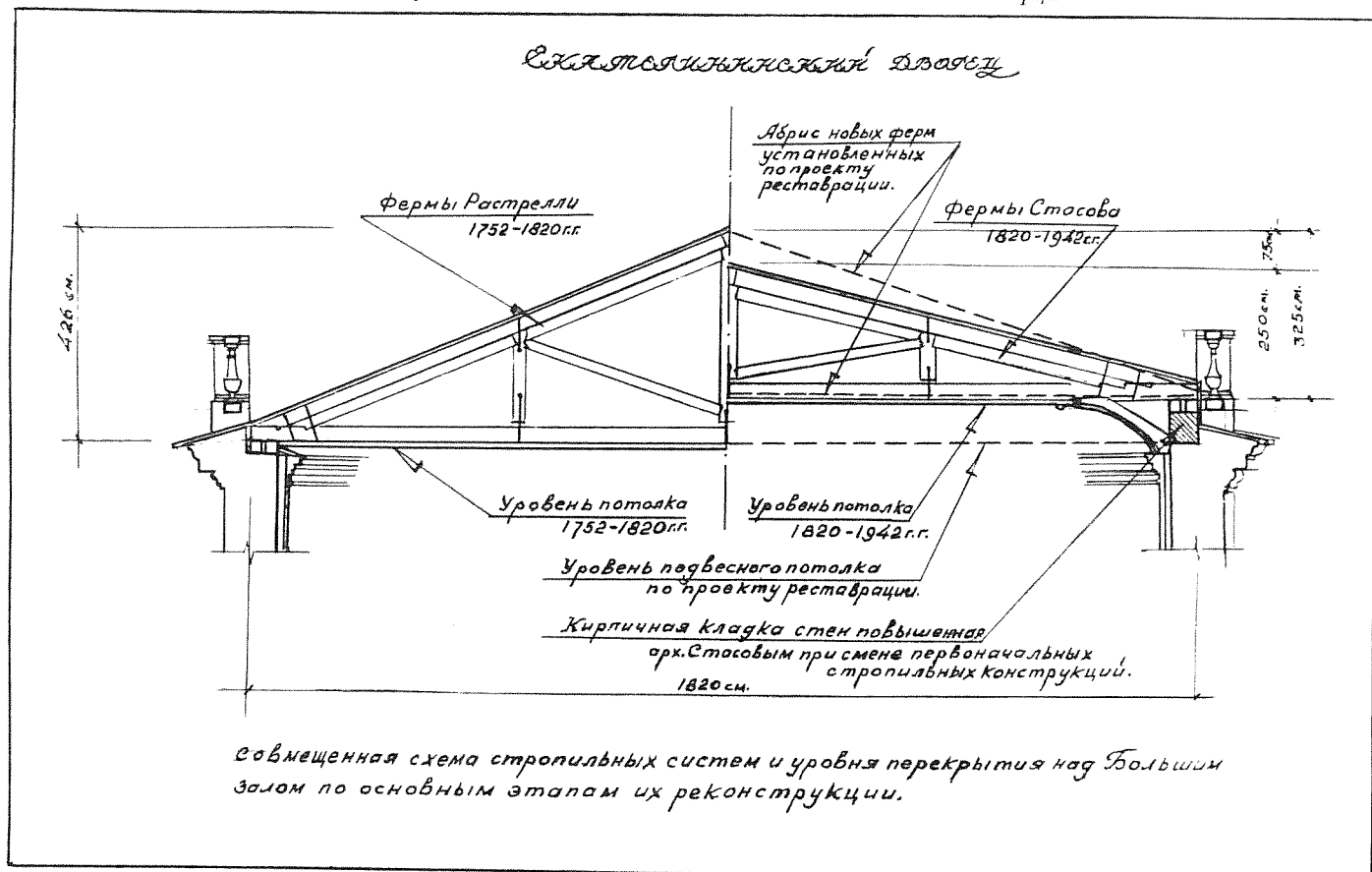
Только располагая всеми этими данными, можно было определить характер и возможности восстановления зала. Прежде всего необходимо было окрыть зал новой кровлей и заменить временные стропильные конструкции, а также сохранившиеся фермы 1820-х годов, пораженные гнилью и находившиеся в аварийном состоянии, исправить старую ошибку, в результате которой конек кровли над залом оказался ниже уровня кровли других аналогичных галерей дворца. Кроме того, стены зала, ослабленные и травмированные от попаданий снарядов, крайне желательно было максимально разгрузить, уменьшив вес опирающихся на них конструкций.

В результате было принято решение о замене ранее бывших над помещением тридцати двух деревянных стропильных ферм (4 т вес каждой) на одиннадцать металлических (1,8 т вес каждой), причем новые фермы имели высоту, соответствующую первоначальной исторической



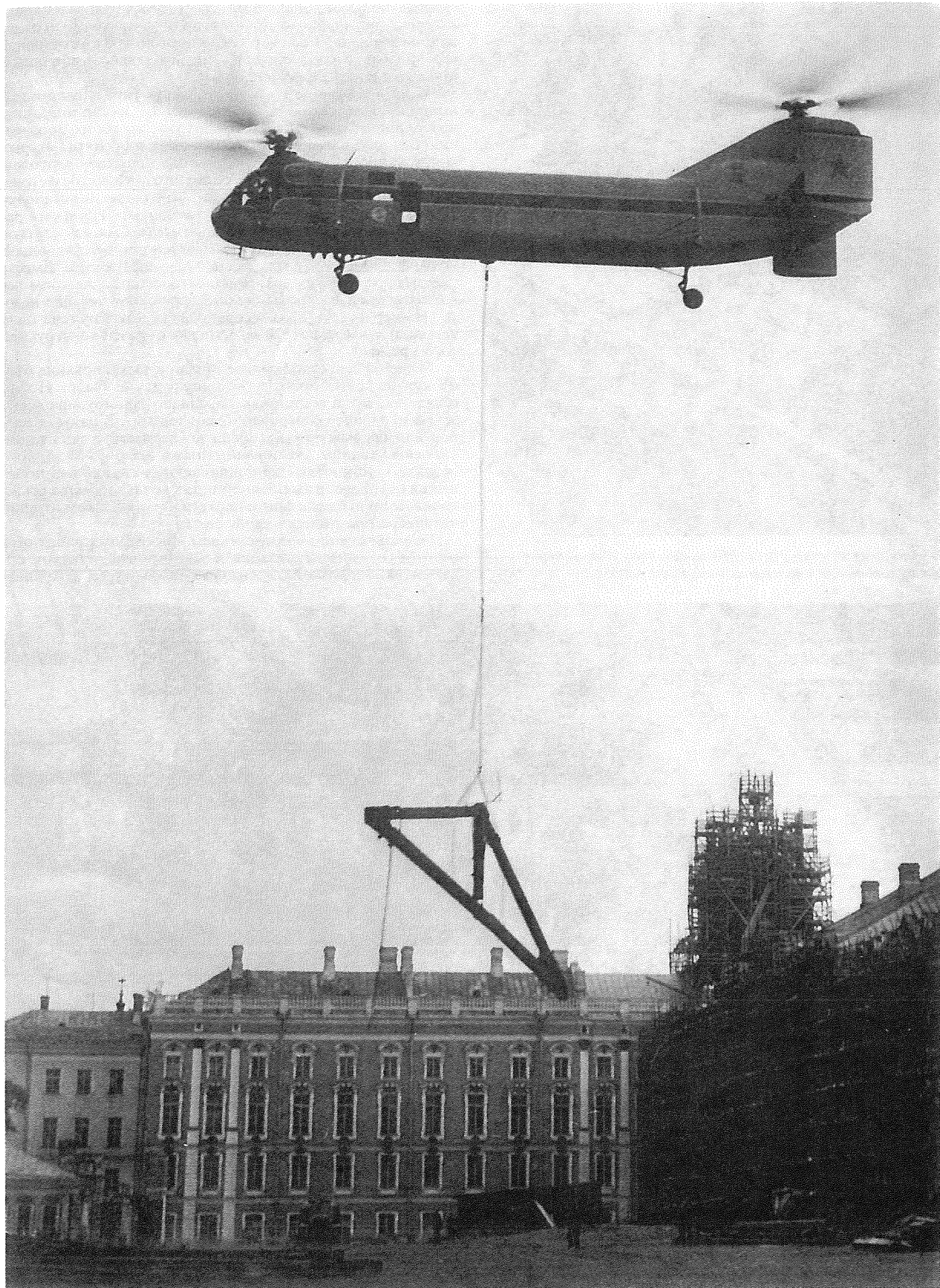
92. Екатерининский дворец. Большой зал.
Чертеж арх. А. И. Штакенишнейдера 1858 года.

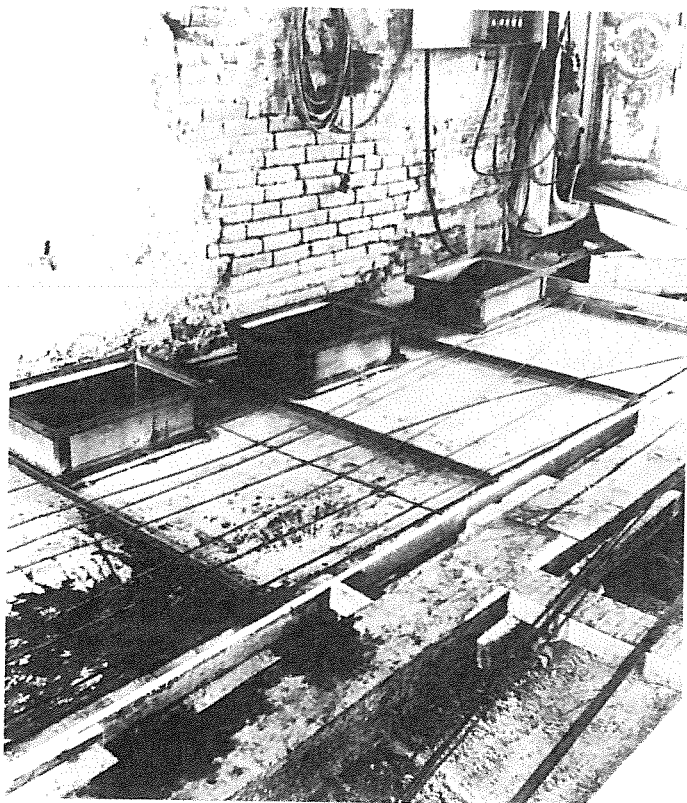
Обмер первоначального живописного плафона зала,
включенный в план дворца



93. Екатерининский дворец. Большой зал. Схема изменения стропильных систем и перекрытия во время работы

94. Екатерининский дворец. Большой зал. Установка новых стропильных ферм вертолетом





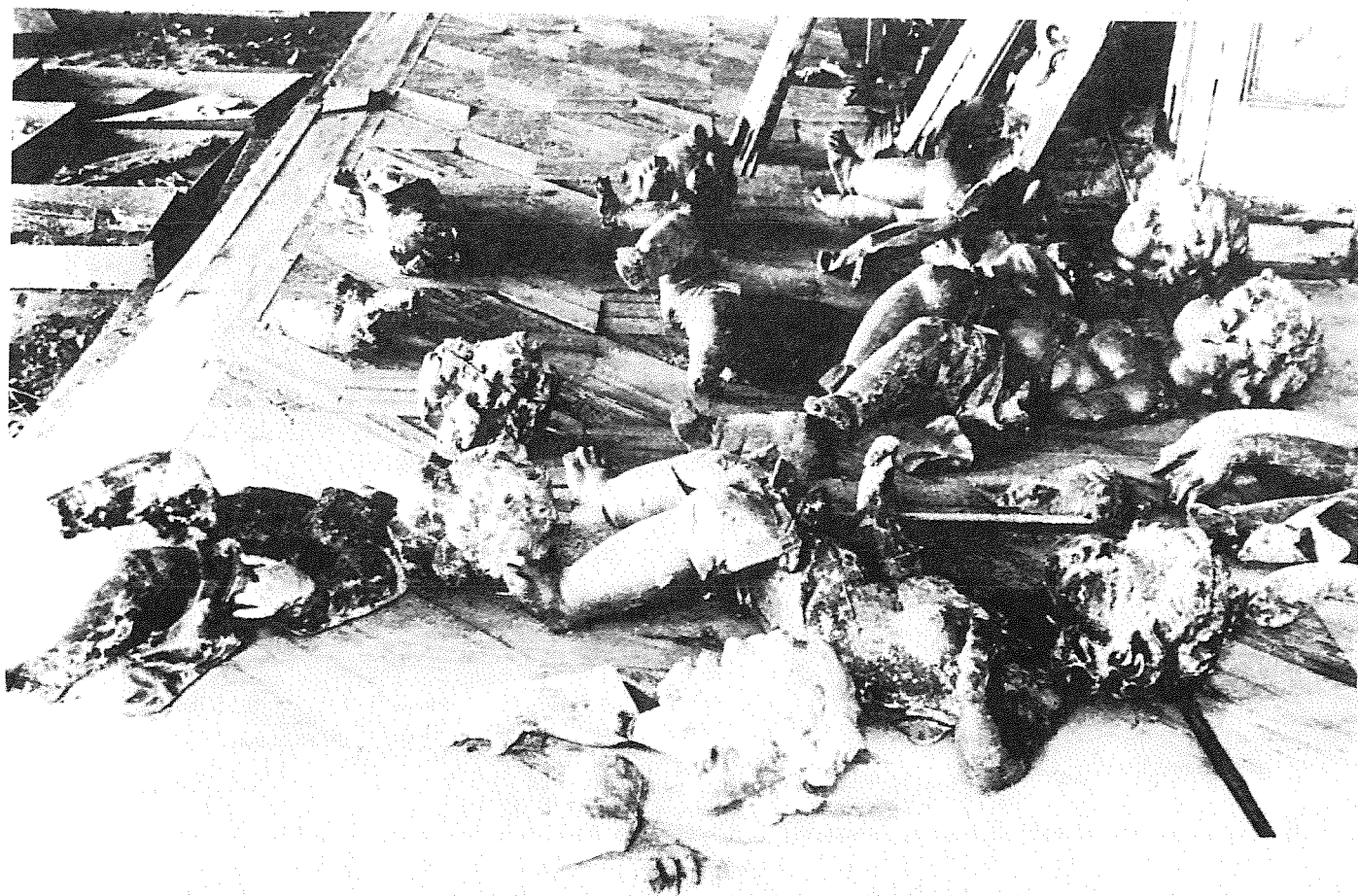
отметке конька кровли. Новые фермы опирались на кладку стен, повышенную архитектором Стасовым, что давало возможность за счет подвешеного потолка установить его уровень в соответствии с окончательно выбранным проектом воссоздания живописи.

Для практического осуществления работ была предложена новаторская по тем временам их организация, позволившая сократить до минимума время их проведения. Впервые в отечественной практике для снятия старых конструкций и установки новых был применен вертолет. В белые петербургские ночи существует полное безветрие, что дало возможность проводить крепление и установку опор конструкций с идеальной точностью. На время работ зал был укрыт защитным настилом. Снятие остатков старых деревянных ферм произведено в течение одной ночи, установка новых, стальных — следующей. Вместе с окрытием кровли заранее подготовленным железом все конструктивные работы были завершены в течение недели. На чердаке зала законсервирована и разгружена одна стропильная ферма 1820-х годов как образец конструкций того времени.

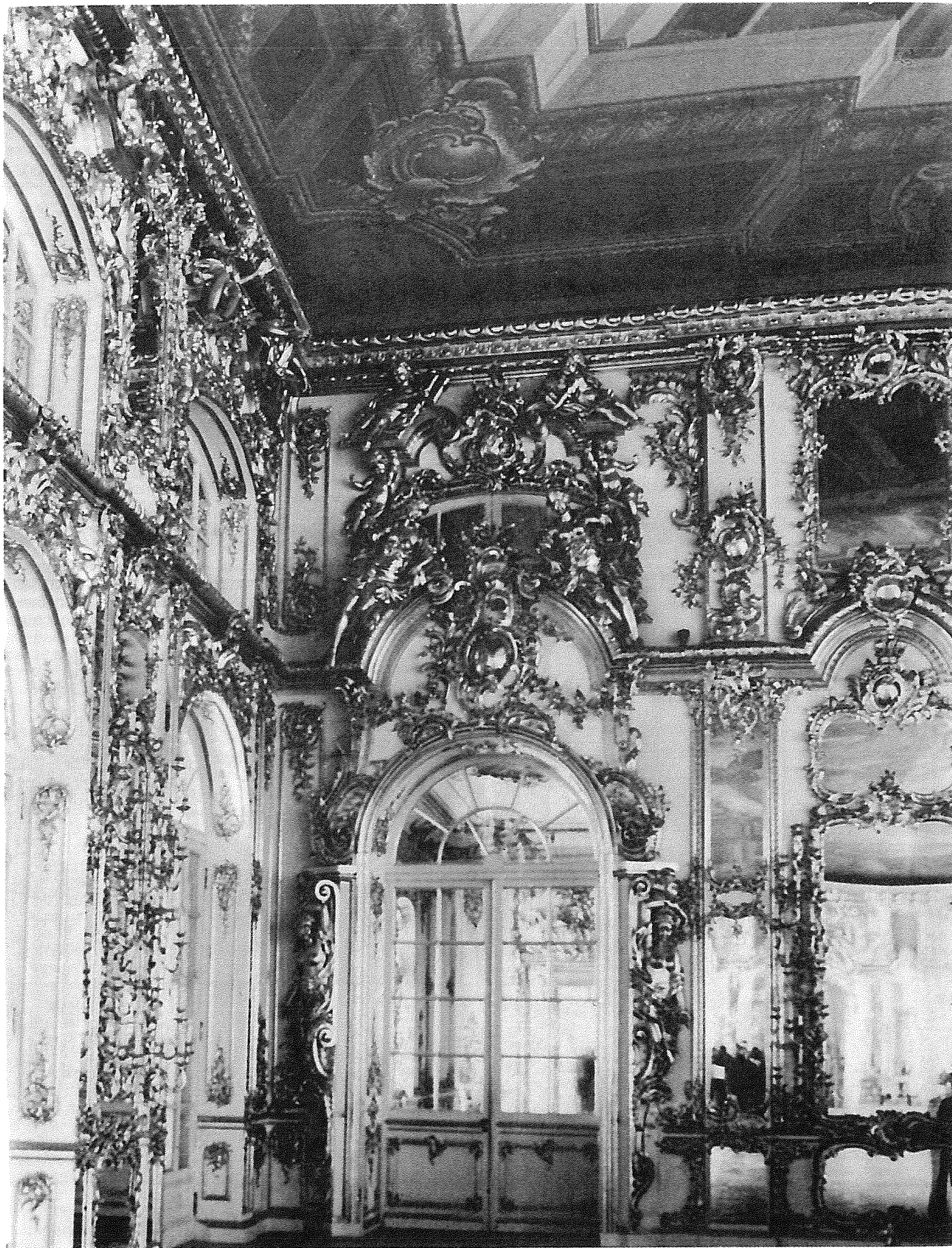
Второй серьезной задачей было проектирование отопления зала, которого в нем никогда не было. Но он сейчас входит в состав круглогодично действующего музея, и отопление совершенно необходимо. В падугах сводов над первым этажом были по периметру зала вмонтированы каналы для подачи теплого и забору холодного воздуха с установкой кондиционеров в служебных помещениях первого этажа. Решетки для воздухообмена вмонтированы в пределы фриза паркета и в общей композиции интерьера практически не читаются.

Одновременно с проведением инженерных работ шла разработка, инвентаризация и маркировка остатков орнаментики и резной деревянной скульптуры, сохранив-

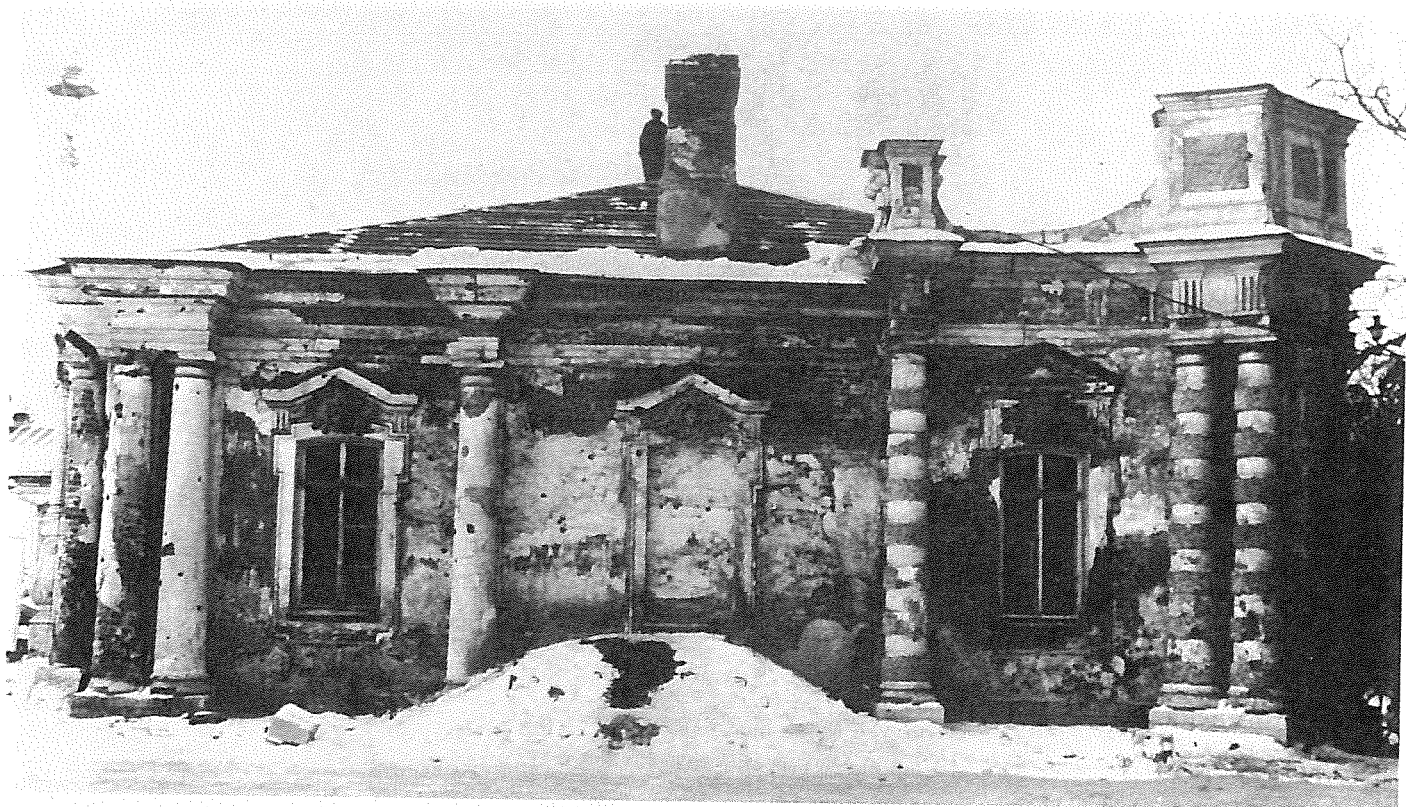
95. Екатерининский дворец. Большой зал. Устройство воздухопроводов для отопления зала под полом



96. Екатерининский дворец. Большой зал. Разборка остатков резного декора стен, собранных из завалов



97. Екатерининский дворец. Фрагмент восстановленного
Большого зала



98. Екатерининский дворец. Циркумференции. Фрагмент фасада до реставрации



99. Екатерининский дворец. Циркумференции. Фрагмент фасада после реставрации

шейся на стенах зала и извлеченной из завалов. Нахождение места в общей композиции стен и возвращение на свои исходные места даже мельчайших фрагментов декора значительно увеличило количество подлинного и сократило объемы работ по воссозданию утрат, которые велись по довоенным фотографиям.

Все это обеспечило возможность реставрации декора стен с максимальным сохранением подлинника, воссоздания живописного плафона в первоначальной редакции с включением в него двух вновь найденных картин XVIII века и восстановления всего зала в первоначальном виде (цв. ил. 11).

Фасады циркумференций. Наряду с восстановлением фасадов дворца и окружающих его парадный двор полуциркулей (или, как они назывались в XVIII веке, циркумференций) на основе исследований в натуре, исторических изысканий и иконографии производилось воссоздание ряда утраченных или искаженных элементов их архитектуры. Было восстановлено в первоначальном виде парадное крыльцо со стороны двора, центральные части дворового и паркового фасадов вновь увенчаны богатыми картушами и вкомпонованными в них гербами России, вокруг всего фасада дворца снят культурный слой, что выявило цокольные части зданий, подвальные окна и восстановило их первоначальные пропорции.

На фасадах циркумференций воссозданы балюстрады, люкарны (декоративно оформленные слуховые окна), фигурные завершения дымовых труб, лепные картуши во всех фронтонах и обнажена ранее закрытая землей цокольная часть.

В Зеленой столовой, как и в других соседних интерьерах, отделанных по проекту архитектора Ч. Камерона, сохранилась значительная часть декора стен, так как они не подвергались полному выгоранию от пожара. Все эти помещения были разграблены и варварски искажены оккупантами. Наибольшую ценность в интерьере Зеленой столовой представляла ажурная орнаментальная и скульптурная отделка стен, выполненная талантливым русским ваятелем Мартосом. Помимо того что целый ряд деталей скульптуры стен был выломан и похищен, разбиты мраморные каминные, выломаны и уничтожены почти все дверные полотна, украшенные росписью стены зала пострадали от перегрева, вызванного воздействием бушевавшего рядом во дворце пожара. В результате штукатурка стен и гипсовая лепка буквально осыпались, а во многих местах потеряли связь с кладкой стен и вспучились.

Пропитка и укрепление остатков сохранившегося декора стен, примораживание штукатурки при помощи инъекции раствора в пазухи и выравнивание ее поверхности прижимом явилось первой реставрационной операцией, обеспечившей сохранность всего подлинного. Затем последовало моделирование утрат непосредственно на месте по довоенным фотографиям и восполнение их в том же материале. Воссоздание дверей с филенками, украшенными живописью, в качестве образца основывалось на чудом сохранившемся полотне двери восточной стены, которое было предварительно укреплено, расчищено и отреставрировано. Каминные собраны буквально из осколков с очень небольшими реставрационными вставками. Сравнительно простой паркет воссоздан по довоенным обмерам с описанием пород древесины и довоенным фотографиям (цв. ил. 9).

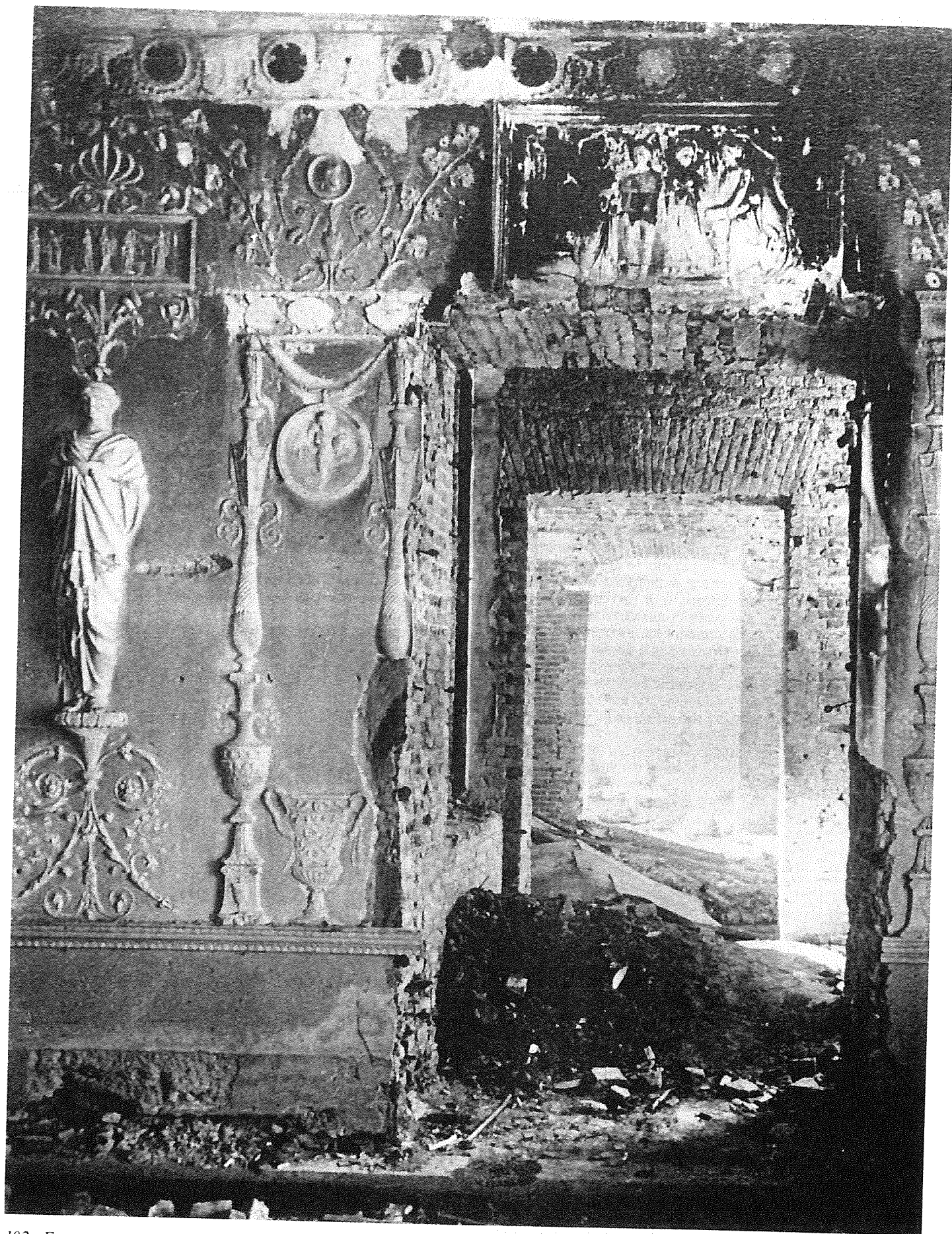
В Голубой гостиной, соседней с Зеленой столовой, также созданной по проектам Ч. Камерона в 80-е годы XVIII столетия, после войны сохранился подлинный паркет, разбитые мраморные каминные, лепка карниза с частью живописных овальных медальонов на фризе, но обивка стен шелком была ободрана, уничтожены надкаминные зеркала в богатых резных рамах, богатейшая резная рама с зеркалом и подзеркальным столиком в простенке между окнами, резные карнизы для оконных штор. При восстановлении зала отреставрирован паркет, воссоздана обивка стен шелком с цветами по образцу ткани, сохранившейся на мебели зала, сохраненной во время войны сотрудниками музея. По старым обмерам и фотографиям



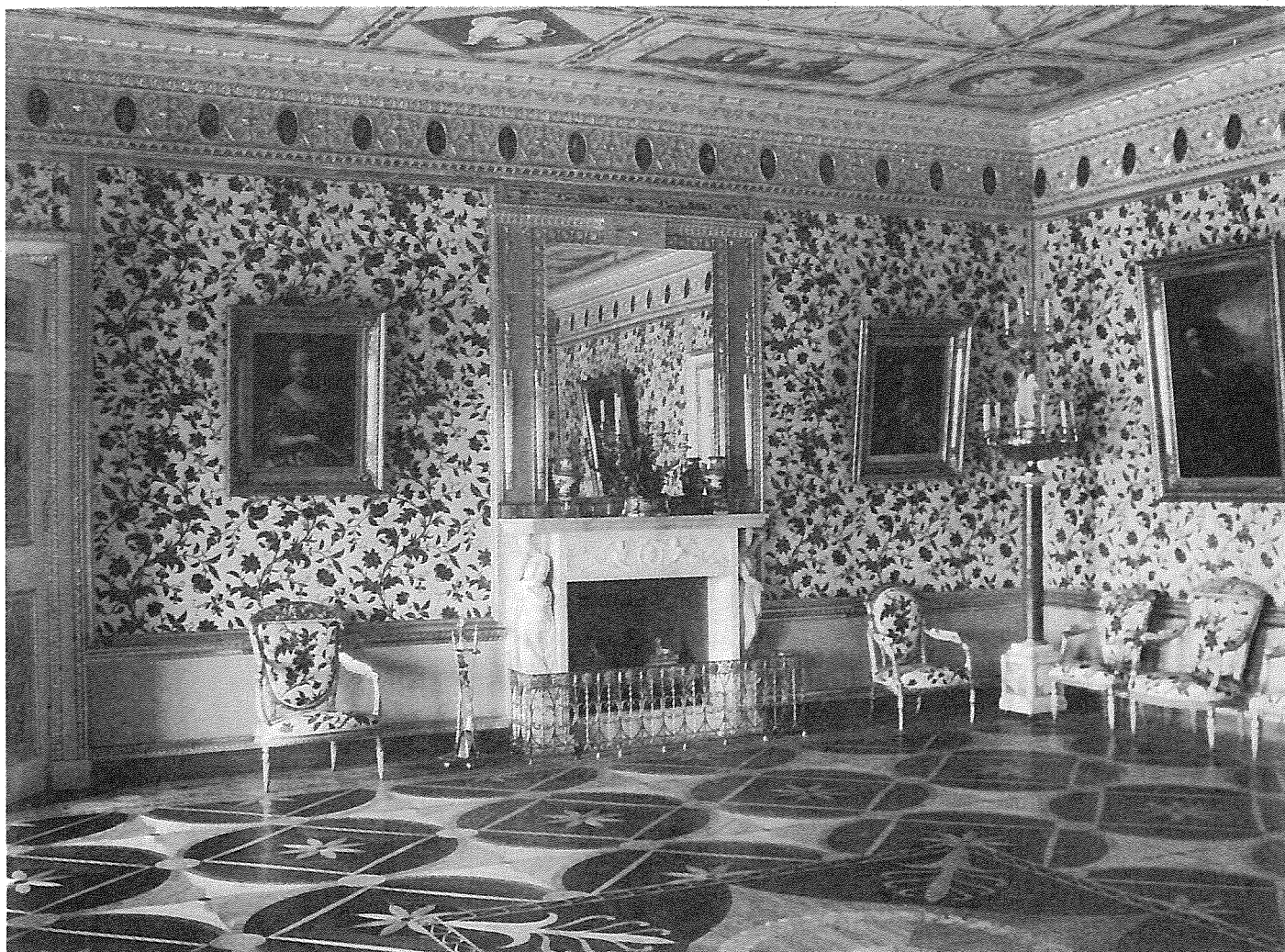
100. Екатерининский дворец. Зеленая столовая. Восполнение утрат лепной отделки стены по фотографиям



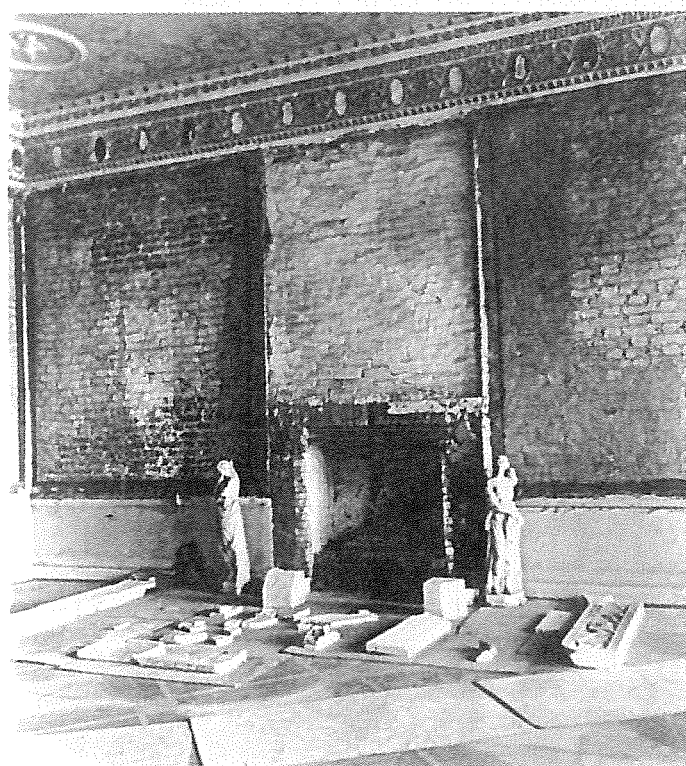
101. Екатерининский дворец. Голубая гостиная. Восполнение утрат в мраморной скульптуре камин



102. Екатерининский дворец. Зеленая столовая до реставрации



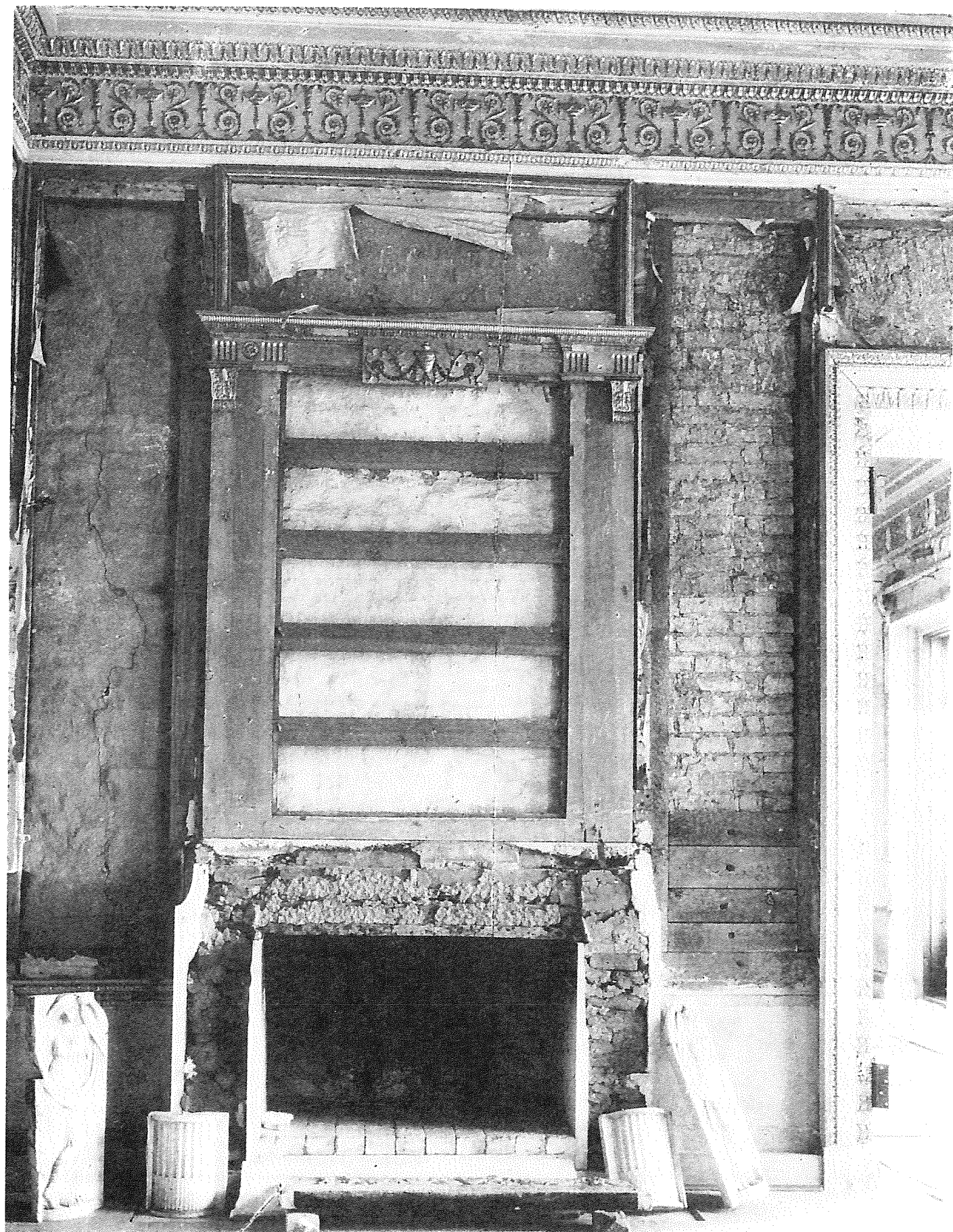
104. Екатерининский дворец. Голубая гостиная после реставрации



103. Екатерининский дворец. Голубая гостиная до реставрации

воссозданы зеркальные резные рамы и подзеркальный столик с росписью под лазурит и мраморной столешницей. Отреставрированная тончайшая лепка карниза и фриза вызолочена заново, а сохранившиеся овалы живописные медальоны отреставрированы и установлены на фризе восточной стены (на остальных стенах выполнены их повторы). Сборка из расчлененных элементов каминов потребовала значительных восполнений утрат, их профилированных частей, и особенно целых фрагментов мраморных кариатид, что можно было сделать методом повторов с сохранившихся деталей на противоположном камине. Отбелка Голубой гостиной, так же как и группы примыкающих к ней интерьеров, осуществлена при помощи подачи теплого воздуха через топку каминов. В помещении воссоздан живописный плафон, утраченный еще при пожаре 1820 года. В хранилище Эрмитажа найден чертеж Ч. Камерона — проект плафона, найдены подробные его описания в дворцовых ведомостях и подобраны аналоги сохранившихся подлинных элементов живописи, выполненной по эскизам Камерона на других объектах г. Пушкина.

Китайская голубая гостиная относится к той же группе помещений, созданных по проекту Ч. Камерона, и характер ее разрушений, а следовательно, и видов проведенных в ней реставрационных работ аналогичен с теми, что нами уже упоминались в отношении Голубой гостиной. Но здесь пришлось столкнуться с новой для реставраторов уникальной задачей возрождения обивки стен «китайским» расписным шелком. Рисунок росписи шелка на



105. Екатерининский дворец. Китайская голубая гостиная до реставрации

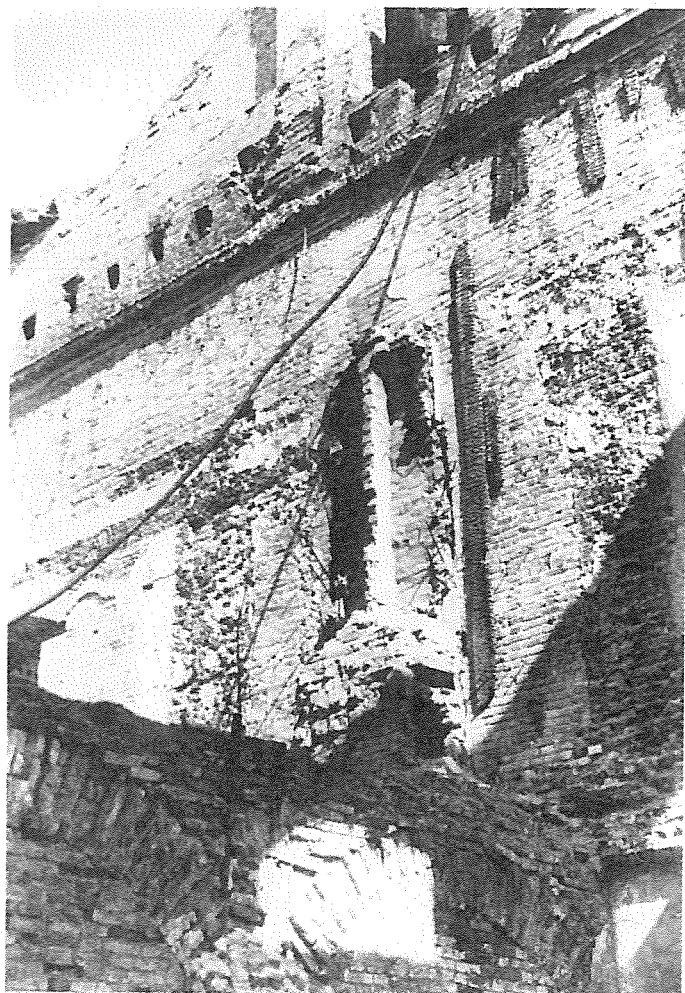
106. Екатерининский дворец. Китайская голубая гостиная после реставрации



стенах хорошо читался по довоенным фотографиям. Поиски аналогов позволили найти в фондах музея г. Ломоносова подлинный китайский шелк с точным повтором интересующей нас росписи, но выполненной по оранжевому фону. Обнаруженные крошки остатков росписи под надкаминной рамой и профилями ее обноски показали, что обивка стен Китайской голубой гостиной, ее роспись осуществлялись не китайцами, а русскими мастерами. На подлинных фрагментах рисунок был нанесен свинцовым карандашом, а роспись выполнена темперой, то есть применена техника, никогда не бытовавшая в Китае. Все это убедительно показало, что мы имеем дело с повтором, выполненным по китайским образцам, и позволило полностью возродить живопись по шелку, освоив ее специфику и технологию.

Живописный плафон зала, утраченный также при пожаре 1820 года, удалось воссоздать на основе найденного в Эрмитаже проекта Камерона, описей и подбора соответствующих аналогов.

Картинный зал Екатерининского дворца был одним из наиболее парадных в составе интерьеров анфилады, созданной Ф. Б. Растрелли в середине XVIII века. Его стены были сплошь облицованы живописью французских, голландских, австрийских и немецких мастеров. Так называемая шпалерная развеска картин или портретов была весьма характерна для XVIII века и явилась неотъемлемой принадлежностью одного из интерьеров дворцовых зданий или павильонов. Изумительный по красоте рисунок ковровый паркет, богатейшие резные композиции золоченых наддверников, пышные резные рамы зеркал в простенках окон и живописный плафон в обрамлении небольшой по высоте, украшенной живописью падуги, многоярусные печи из гамбургских изразцов делали этот зал поистине одним из ценнейших сокровищ в ансамбле интерьеров Екатерининского дворца. В результате разрушений военного времени он был фактически уничтожен, и казалось, что нет возможности его возрождения.



108. Екатерининский дворец. Картинный зал. Разрушения 1944 года



107. Екатерининский дворец. Картинный зал. Сборка отреставрированных изразцов на временном каркасе печи

Но собирание всех имеющихся материалов, разборка завалов, ста пятнадцать вывезенных и сохраненных в эвакуации картин, а также нахождение новых документов по истории зала позволили успешно решить эту сложнейшую задачу. Паркет зала, резные рамы с зеркалами в простенках между окнами были воссозданы по сохранившимся обмерам, описям и довоенным фотографиям. Резные наддверные композиции предварительно моделировались по хорошим довоенным снимкам и проверялись методом совмещения изображений, а потом воплощались в дереве и золотились. Пятнадцать утраченных живописных полотен на стенах были восполнены работами мастеров той же школы и того же времени, подобранными в фондах Эрмитажа и в частных коллекциях.

Живописный плафон XVIII века кисти мастеров Пьетро и Франческо Градиши был так же, как и плафон Большого зала дворца, снят из-за неполадок с перекрытиями и забыт в дворцовых хранилищах. В 1820 году при ремонте зала после пожара живопись потолка была заново выполнена художником Бессоновым, но по своей чисто классицистической композиции плохо вязалась с барочной отделкой интерьера. Удалось установить, что после катастрофического пожара Зимнего дворца в 1836 году архитектор Стасов обнаружил ее в хранилище и установил на потолок Иорданской лестницы, несколько надставив ее по длине соответственно с размерами поля плафона. Реставрируя плафон этой лестницы после войны, были сняты копии с живописи и установлены в Картинном зале, который, таким образом, приобрел свой изначальный вид. Едва ли не самая интересная реставрационная проблема по восстановлению изразцовых пе-

чей была решена благодаря разборке, сортировке и маркировке обломков подлинных изразцов и нахождению места каждого из них в композиции облицовки печей, что потребовало большой затраты времени, но зато оказалось, что при реставрации мы имеем возможность восстановить облицовку одной печи почти полностью, а вторую — примерно на одну пятую всей ее поверхности подлинными изразцами. Восполнение сколов и утрат изразцов упрочненным гипсом и восстановление утрат росписи по фотографиям с последующей имитацией поливы позволили воссоздать и полностью утраченные изразцы. Новые изразцы также исполнялись из упрочненного гипса. Тем самым привнесённое новое было отделено от подлинного материалом, и одновременно с этим полностью воссоздавался облик печей. В качестве промежуточного этапа работы на временном каркасе собирались все подлинные отреставрированные изразцы и места утрат восполнялись в гипсе.

В результате всех проведенных работ интерьер возрожден полностью в своем первоначальном виде (ив. ил. 10).

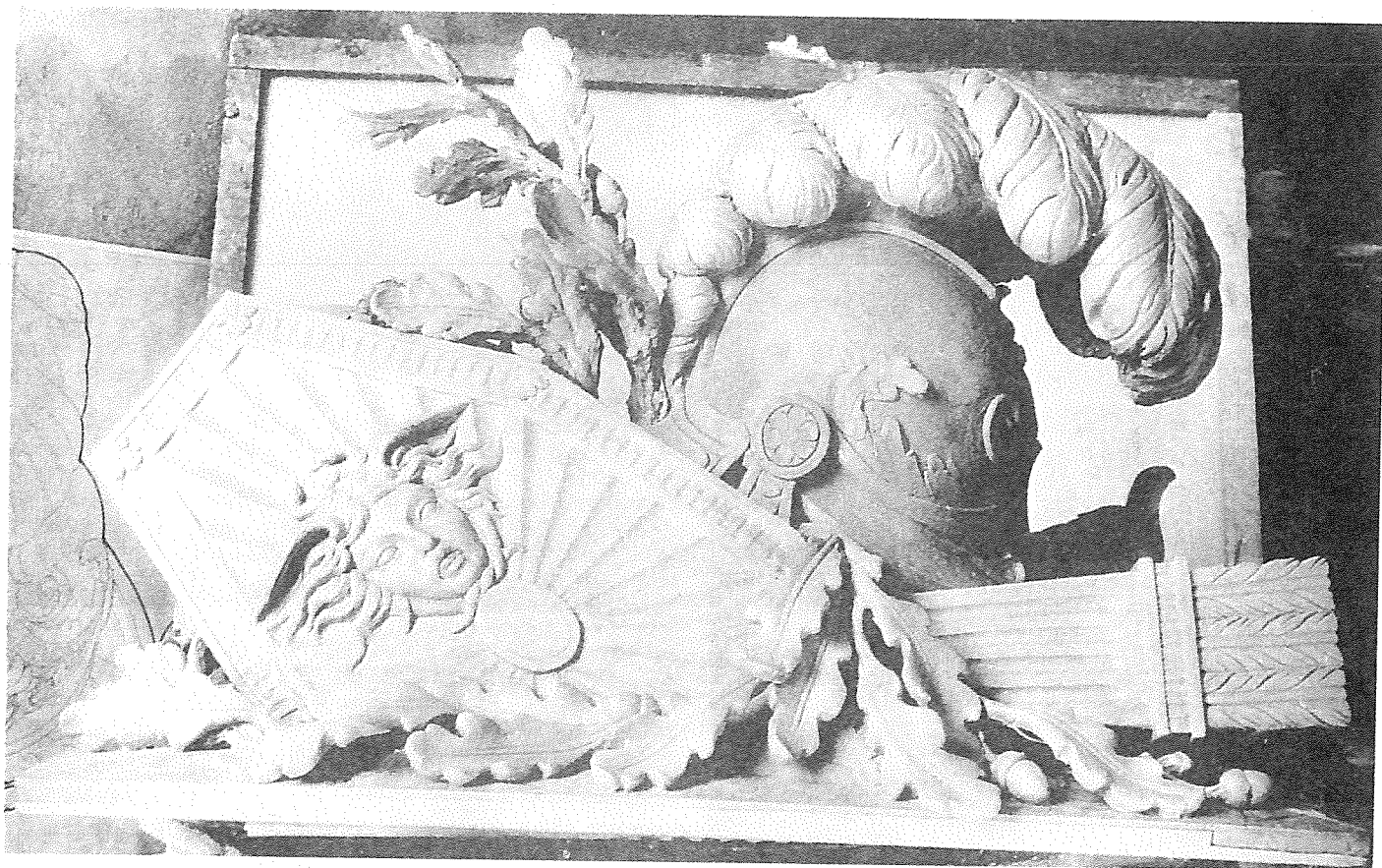
Театральные ворота парка в Павловске сооружены в 1803 году по проекту Бренна, но полного своего завершения не получили из-за отъезда автора из России в связи со смертью Павла I, у которого он был придворным архитектором. К 1960-м годам они пришли в столь плачевное состояние, что Ленгорисполком принял волевое решение об их сносе или в крайнем случае на замену на



109. Театральные ворота парка в Павловске до реставрации



110. Театральные ворота в Павловске после реставрации. Автор проекта арх. А. А. Кедринский



111. Павловск. Театральные ворота.
Модель для воссоздания арматур



112. Пушкин. Павильон «Эрмитаж». Реставрация
и подготовка к музеефикации подлинных гипсовых

барельефов с цоколя фасадов с последующей заменой их
на месте новыми повторными отливками

новые, выполненные в более твердых породах камня — граните или мраморе.

По существу к этому времени сохранялись только пилоны ворот из известкового туфа, который имел много повреждений от осколков снарядов со времени войны 1941—1945 годов и сильно осыпался от выветривания. Только вмешательство реставраторов, поддержанное ГИОП, предохранило памятник от уничтожения. Был предьявлен чертеж Бренна с изображением ворот, где в завершении пилонов были нарисованы пышные арматуры и дано гарантийное обязательство о возможности укрепления и реставрации туфа и воссоздания всего, что изображено на авторском чертеже.

Тщательное восполнение утрат камня мастиковками и вставками, укрепление его поверхности пропитками, воссоздание по старым фотографиям створок ворот и калиток завершило, по существу, задачу их реставрации. Но, кроме того, по чертежу Бренна и по многочисленным аналогиям исполненных по его проектам арматур были сделаны рисунки, модели и сами арматуры. Последние, как не являющиеся абсолютно подлинными, выполнены не из бронзы, а из имитирующей ее отливки на основе эпоксидной смолы, с введением для армирования стеклоткани. Все это позволило не только сохранить памятник, но и реконструировать полностью задуманный его автором вид, обезопасив его от новых покушений на уничтожение. Реставрация осуществлена в 1964 году.

Павильон «Эрмитаж» в Екатерининском парке Пушкина, упоминавшийся нами ранее, имел на цокольной части фасадов четырех кабинетов, расположенных по его углам, в нишах тридцать два барельефа с изображением игр амуров. В результате разрушений в годы войны и варварского отношения к ним посетителей парка все барельефы были разбиты, гипс, из которого они были отлиты, рассыпался, и появилась угроза их полной утраты. При первой послевоенной реставрации фасадов павильона в 1952—1953 годах было принято решение укрепить пропиткой поверхность барельефов, извлечь их из ниш, собрать из кусков, отреставрировать и перевести на новое армированное основание. В таком виде подлинные барельефы XVIII века должны были стать музейными экспонатами в разделе музея истории ансамбля, а на фасады установлены отливки их повторов. За годы, прошедшие с того времени, новые отливки барельефов неоднократно подвергались разрушениям от бескультурья посетителей, но сохранность в фондах музея подлинников позволяет при фундаментальной реставрации, ведущейся сейчас в павильоне, восстановить по ним все, что утрачено. Отсутствие многие годы охраны павильона и то обстоятельство, что он не был возрожден в качестве музея и закрыт для посетителей полностью, оправдало меры по музеефикации подлинников и замене их дублерами.

Приведенные выше примеры решения на практике реставрационных задач по фасадам и интерьерам зданий XVIII—XIX веков должны дать самое общее и далеко не полное представление о многообразии, неповторимости и сложности проблем, возникающих при восстановлении памятников.

Фиксация и обобщение опыта реставрации

Обязательный итог любой реставрации — научно-реставрационный отчет. Он состоит из журнала работ с приложением всех актов о промежуточных пооперационных и окончательных приемах актов на скрытые работы и паспортов на примененные при реставрации материалы. В обязательном порядке к журналу прилагается систематизированная подборка фотофиксации всех процессов с аннотациями и пояснениями, а также пересъемка фотографий

с исполнительских чертежей, отображающая происшедшие в процессе работ отклонения от первоначально согласованного проекта. В виде отдельного тома оформляется отчет о результатах историко-архивных изысканий и архитектурно-археологических исследований, заключения и результаты лабораторных испытаний.

Обоснование и содержание проекта реставрации фиксируется в виде альбома фотографий с чертежами и пояснительной запиской. Завершается работа над отчетом обобщающей запиской, в которой находят отражение все существенно новые сведения и материалы по истории памятника, технологии его осуществления, наиболее характерные приемы и новшества, примененные при осуществлении реставрации. В этой же записке (в виде заключения) дается оценка проведенной работы, указываются разделы работ, требующие в дальнейшем более совершенного воплощения, и выражаются пожелания и рекомендации для последующих реставраций.

Составление полного реставрационного отчета трудоемко и требует затрат большого количества времени. В очень редких случаях архитектор-руководитель реставрации объекта имеет возможность его осуществить полностью.

Архитектор, как правило, завершив работу над одним памятником, приступает к работе над следующими и не имеет времени и возможности для серьезного обобщения результатов проделанной реставрации. В идеальном случае работу по подбору материалов и их оформлению осуществляет научный сотрудник, который вел историко-архивные изыскания по объекту, а архитектор выполняет только заключительную часть с выводами и оценкой материалов. Исполняются реставрационные отчеты в количестве не менее 3-х экземпляров, из которых один идет в архив ГИОП, второй — в архив реставрационной организации и еще один — заказчику — арендатору объекта.

Значение научных отчетов для развития реставрации, ее методики и практики поистине огромно. Это материал для изучения положительного и негативного опыта, дающий сведения о данном объекте, которые при последующих реставрациях нужно было бы собирать по крупицам. В нем выявляются белые пятна в истории памятника или еще нераскрытые секреты мастеров прошлого, требующие дальнейших исследований и освоения.

Отсутствие реставрационных отчетов и резервирования средств на их исполнение в утвержденных для данного объекта ГИОП калькуляциях и перечнях исследовательских работ часто приводит к срыву завершающей и обобщающей стадии проделанной работы. Поэтому повышение требовательности к исполнению этого раздела исследований целиком зависит от бескомпромиссной требовательности ГИОП.

На основании накопленного при реставрации объекта опыта иногда представляется возможным разработать технологические инструкции по тем или иным видам работ или внести в уже существующие инструкции поправки, способствующие повышению их качества и наибольшей совместимости с подлинными материалами. Сведения о впервые примененных материалах, приемах использования малой механизации следует публиковать в специальных бюллетенях, посвященных данному виду ра-

бот, и делать достоянием широкого круга реставраторов.

Любая серьезная научная реставрация настолько углубляет и расширяет наши сведения об истории объекта, его авторах, мастерах и технических приемах исполнения, что сведения эти уточняют, подробнее и конкретнее освещают страницы истории архитектуры.

В зависимости от значимости и весомости, новые данные могут публиковаться в сборниках трудов Государственной инспекции, периодических изданиях по архитектуре и строительству, а иногда даже позволяют создавать монографии, посвященные данному памятнику, его авторам, мастерам и отдельным уникальным видам работ. Вклад реставрации в историю архитектуры неоспорим, так как добытые в ее процессе данные прошли проверку исследованием памятника в натуре и всесторонний контроль изучением современных ему аналогов.

Публикации материалов реконструкций памятников в разные периоды их существования представляют огромный научно-познавательный интерес и выдвигают ряд острых дискуссионных проблем для более широких научных обобщений.

В целях популяризации памятников, воспитания уважения и любви к отечественному культурному наследию издаются буклеты — краткие проспекты со сведениями об уже восстановленных или восстанавливаемых памятниках.

В настоящее время интерес к истории Родины, истории ее архитектурного и художественного наследия настолько возрос в широких массах трудящихся, что ощущается прямо-таки голод, неудовлетворенность количеством и качеством такого рода публикаций, которые, кроме того, дают неоценимый материал для развития современного зодчества.

Существующие сейчас издательские возможности ни в коей мере не восполняют этого дефицита — достаточно сказать, что даже такие города, как Москва и Петербург, с огромным размахом научно-реставрационных работ, до сих пор не имеют своего периодического журнала, посвященного этим вопросам.

Обобщение опыта реставрации не только обогащает сведения о памятниках архитектуры, расширяет арсенал средств и приемов реставрации, но одновременно служит делу воспитания патриотизма и любви к культурному наследию, необходимы в деле эстетического воспитания широких масс населения, для преумножения в развитии строительного дела и архитектуры.

В заключение краткого обзора основного содержания цикла исследований, проектирования и реставрации следует еще раз подчеркнуть непрерывность исследовательского процесса, уточнение и углубление на всех его этапах сведений об истории памятника и технологии его осуществления, обязательность всех этапов исследования (хотя они могут совмещаться во времени) для правильного решения судьбы вверенного нам архитектурного наследия.

Существует целый ряд монументальных памятников, которые помимо общей схемы научных ис-

следований требуют особого подхода ввиду необходимости учета их специфики. Не меняя в корне структуры и направленности работ, они требуют целого ряда дополнительных исследований. Это памятники садово-паркового искусства, монументальной живописи и скульптуры.

Глава IX

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА

Памятники садово-паркового искусства, которые вернее называть произведениями ландшафтной архитектуры, — прежде всего создание рук человеческих, требующее повседневного ухода и реставрации, так как в противном случае они постепенно превращаются в неорганизованные, дикие озелененные территории.

Специфические особенности садов и парков заключаются в следующем:

1. Сам материал — зеленые насаждения — не что иное, как живой организм, изменяющийся во времени, проходящий стадии развития, расцвета и старения. Таким образом, существование садов и парков как произведений архитектуры и искусства имеет определенные временные пределы, после которых приходится прибегать к повторению пройденного цикла развития. При постановке задач реставрации прежде всего необходимо учитывать тот период развития, в котором находится подохранный объект, так как именно это обстоятельство определяет объемы, характер и виды восстановительных работ, взаимосвязь зеленых насаждений и архитектурных сооружений на территории объекта и в его окружении.

2. Памятники ландшафтной архитектуры изменяются по временам года, их пейзажи, колорит и перспективная просматриваемость, связь с находящимися на их территории зданиями меняются по сезонам. Учет этой особенности совершенно необходим при предварительных оценках и выборе оптимальных вариантов.

3. Зеленые насаждения садов и парков и их фауна в гораздо большей степени и более болезненно, чем памятники архитектуры, реагируют на изменения и засорение окружающей среды (воздушного бассейна, водоемов, направлений господствующих ветров и т. п.). Решение вопросов экологии — защита этой среды и ее обезвреживание — неперенная составная часть любых мероприятий по охране и реставрации ландшафтной архитектуры.

4. Мелиорация, или ирригация, территорий парков в конечном итоге не только решает задачи поддержания и сохранения их внешних декоративных качеств, но и обеспечивает условия питания и роста зеленых насаждений. Обследование и проектирование обводнения, осушения, создание открытых и закрытых дренажных систем, плотин-регуляторов, мероприятий по берегоукреплению — неперенная и весьма существенная часть работы.

5. Связь исторических садов и парков с архитектурой, малыми формами, скульптурой органична. Это результат продуманного синтеза искусств, поэтому их реставрация должна решаться в одном комплексе.

6. Возникают и новые проблемы: создание зон, пограничных с окружением, современной застройки, насыщенной потоками транспорта; проблемы разгрузки исторических парков: перенос зоны активного отдыха на вновь создаваемые современные «буферные парки».

7. Существование исторических парков немислимо сегодня без решения вопросов их электроосвещения, водоснабжения, канализации, организации потоков транспорта в их зоне и вокруг них. Решение этих вопросов, выбор их форм — обязательная часть работы по созданию проектов реставрации памятников ландшафтной архитектуры.

Прежде чем перейти к методическому ходу исследований, проектированию и реставрации садов и парков, необходимо остановиться на основных стилях паркостроения, существеннейшим образом влияющих на выбор возможных и допустимых приемов осуществления реставрации.

В нашей стране художественное паркостроение ведет начало с конца XVII века, когда впервые были созданы комплексы регулярных садов, но подлинного расцвета и повсеместного распространения они достигают в середине XVIII века, одновременно с апогеем развития русского барокко в архитектуре.

В русских регулярных парках, как правило, основное здание ансамбля — дворец или усадьба — доминирует над зеленым массивом, поставлено либо на обресте холма, либо на высокой террасе-цоколе. Перед зданием располагается плоскостная часть парка, с ковровыми рисунками партеров или водными, геометрическими очертаниями зеркалами, что акцентирует пышность протяженных по фронту барочных фасадов. Несколько далее идут боскеты, огражденные стриженными стенками кустовой липы, огибные аллеи, еще далее стриженные стенки аллей ограждают высокие посадки деревьев и на окраине парка — роща или лес, прорезанные сетью дорог. Чаще всего наиболее отдаленная часть парка служила зверинцем (местом содержания зверей и охоты). Перед противоположным фасадом располагался парадный двор, и если здание находилось в середине зеленого массива, за границей двора опять следовала разбивка парка с постепенно, по мере удаления, повышающейся высотой посадок.

Оси широких главных аллей раскрывали перспективу на центральную часть дворцов, иногда они заменялись каналами с аллеями по их сторонам. Поперечные аллеи при ступенчатом рельефе делили парк на участки (верхний парк, средний, нижний, роща), радиальные аллеи сходились в точках пересечения с главной или боковыми, перпендикулярными к зданию. На пересечении аллей располагались парковые павильоны, трельяжные беседки, фонтаны или скульптуры. В боскетах иногда устраивались зеленые театры, лабиринты, устанавливались скульптуры или беседки. Впервые в мировой практике в России на периферийных участках парков возводились катальные горы. Если парки имели значительную ширину, то в их боковых частях появлялись павильоны с подчиненной им разбивкой партерных участков.

Перед дворцом и наиболее крупными павильонами партерные участки парка и оси аллей украшались кадочными культурами с формованными кронами. Единство основного посадочного материала в аллеях и стриженных стенках ограждений боскетов (липа, дуб и кустовая липа) создавало единство колорита парков, оживляемого только посадками внутри боскетов декоративных плодовых деревьев и в удаленных частях парков — рощах и зверинцах — характерных для России берез и елей. Пограничные зоны парков иногда акцентировались липовыми, дубовыми, ясеневыми или кленовыми аллеями.

Таким образом, живописная по силуэту, яркая по колеровке барочная архитектура доминировала над строгим геометризмом и сдержанным колоритом зеленых массивов. Видовые точки на дворцовое здание, павильоны, фонтаны и скульптуру определялись направлением прямолинейных аллей и были строго ориентированы в художественном замысле парков.

Следует отметить особенность регулярных парков, которая позволяет в наше время разнообразно использовать их территорию в условиях массовой посещаемости. Большие, раскрытые партерные районы и широкие магистральные аллеи, хорошо приспособленные для массовых гуляний, и буквально рядом закрытые территории боскетов создают своеобразные зеленые кабинеты для тихого отдыха, этой же цели могут служить и огибные аллеи.

К сожалению, в практике реставрации разработка планировок малых боскетов-кабинетов, больших боскетов с лужайками для игр и возрождение малых форм, оживляющих эти парки, как правило, не доводится до конца. Особое внимание при проектировании реставрации регулярных парков должно быть уделено планированию штатов, необходимых для их повседневной эксплуатации и реставрационного ремонта, а также оранжерей и питомников для реставрации аллейных посадок, зеленых стриженных стенок, кадочных культур и т. п.

Чрезвычайно важно правильно осуществлять реставрацию аллейных посадок, в которых размеры и формованные кроны деревьев в виде кубов, шаров или конусов требуют сохранения заданного паркостроителем художественного единства и масштаба. Существует в корне порочная система так называемой «постепенной реставрации», при которой одно или несколько деревьев аллей заменяются подсадом или молодыми саженцами. При постепенном отмирании остальных деревьев, что зачастую растягивается на весьма длительные периоды, с помощью такой «реставрации» мы получаем в итоге разновозрастную и разномасштабную аллею. Кроме того, вновь подсаживаемые деревья угнетаются кронами соседних старых, тянутся к свету, наклоняясь в стороны, и не имеют нормальной декоративной кроны. Конечный итог такой работы — не восстановление, а уничтожение аллеи как одного из основных компонентов паркового ансамбля. Единственно правильный путь — постепенная замена крупных участков аллей деревьями одной возрастной группы и одновременная с началом работ посадка в питомнике резерва таких же деревьев. Уход и стрижка деревьев в питомнике должны производиться так же, как в аллее. По мере отмирания старого древостоя происходит восполнение посадками новых из питомника. Иногда временной разрыв между началом

и окончанием работ по замене деревьев бывает настолько значительным, что подсадку великовозрастных деревьев приходится производить с комом, то есть с массивом земли вокруг корневой системы, в зимнее время. В результате мы имеем гарантированную перспективу возрождения аллей как единого целого. В практике реставрационных работ буквально во всех исторических регулярных парках, ярким примером чему может служить история парков Версаля, при наступлении периода массового старения, отмирания деревьев и утраты ими декоративных качеств производится полная замена аллеиных посадок, что крайне болезненно воспринимается людьми, выросшими в период последнего этапа цикла паркового развития, но зато обеспечивается возрождение парка для грядущих поколений.

Запущенность и утрата регулярными парками их художественного облика, утрата органичной связи этих парков с архитектурными сооружениями и малое количество дошедших до наших дней образцов этого стиля паркостроения чрезвычайно остро ставят сегодня вопрос об их всемерном сохранении, поддержании, реставрации, воссоздании и даже частичной реконструкции.

С 60-х годов XVIII века происходит смена стилей в архитектуре и паркостроении. Декоративная пышность барочных зданий сменяется строгой логикой, геометризмом и идеальной выверенностью пропорций пришедших им на смену построек эпохи классицизма. В садах и парках ощущается стремление подражать ландшафтам естественной природы, их живописности и разнообразию. По отношению к предыдущему периоду происходит обратное соотношение контрастов: в барокко — живописность архитектуры и геометрии зеленых насаждений, в классике — геометризм зданий и прихотливая живописность парков.

Строгость и скупость колористического решения архитектуры контрастируют теперь с разнообразием сложных сочетаний посадок различных пород деревьев и кустарников. Прихотливые извивы парковых дорожек, умелое использование рельефа местности, раскрытие неожиданных панорам на лужайке со своеобразными букетами наиболее декоративных деревьев создают среду, в которую органично вписаны павильоны, мосты, гроты-руины и другие парковые сооружения. Художник-паркостроитель, сообразуясь с характером местности, подражает естественным ландшафтам или облагораживает их и выявляет красоты уже существующих.

Для реставрации пейзажных парков особое значение приобретает глубокий анализ видов и панорам, сохранение характера пейзажей, созданных художниками прошлого. Следствие этого — необходимость постоянной борьбы с самосевами, расчистки, необходимые для сохранения зрительных пейзажных связей, борьба за сохранение, а иногда и подсадки пород деревьев, вытесняемых другими (например, возрождение хвойных посадок, постепенно вытесняемых лиственными). Отдельные деревья-солитеры¹ — украшение лугов и открытых пространств — при их старении и вымирании должны заменяться равноценными, выращенными заранее

¹ Солитеры — специально искусственно созданные многоствольные деревья, как бы букет для украшения полян и открытых площадок парков.

в питомниках. Огромное значение в зеленых панорамах парков приобретают посадки разнообразных кустарников, трав, декоративных и полевых цветов, заменяющие повсеместное однообразие стриженных газонов регулярных парков². Прихотливость форм водоемов, плотин и каскадов дополняет и подчеркивает красоту и своеобразие каждого района парка. Сочетание открытых и затененных кронами деревьев участков, фоновых посадок, оживляемых контрастными по форме и цвету деревьями, и отдельных, уникальных по декоративным качествам деревьев, организующих ландшафты, — вот далеко не полный перечень средств создания неповторимого художественного облика парков.

Любые памятники ландшафтной архитектуры за длительное время существования подвергались изменениям, зависящим от смены стилистических направлений, появления на их территории новых построек и сооружений, и просто искажениям при неумелой и непродуманной их эксплуатации.

Во многих садово-парковых ансамблях мы имеем сочетание районов и участков, выполненных в характере пейзажных и регулярных, что обусловлено постройками и сооружениями на этих территориях, относящимися к разным стилистическим направлениям. Мастера паркостроения добивались исключительного разнообразия и неожиданных эффектов художественных контрастов. Яркий пример такого рода сложных ландшафтных произведений искусства — сады и парки городов Павловска, Гатчины и Ломоносова.

При определении перспективных задач реставрации имеют большое значение четкое разграничение стилистически разных районов и зонирование парков с учетом располагающихся в них архитектурных сооружений, определение их пограничных зон — это залог успеха комплексного решения.

Во всех без исключения крупных парках одновременно с их возникновением и дополнительно в ходе их дальнейшего развития и существования развивались архитектурные сооружения, необходимые для их обслуживания, поддержания в порядке и обеспечения посадочными материалами. Оранжереи, питомники, ботанические сады, сторожки, конюшни, помещения для хранения лодок, птичники, молочные фермы, слоновники и павильоны для содержания экзотических животных, ворота и ограды — вот далеко не полный перечень архитектурных объектов, относящихся к этой категории. Сооружения эти — неотъемлемая часть парковых ансамблей, зачастую сами имеют большую архитектурно-художественную ценность, и без их возрождения, восстановления и приспособления к нуждам парков сегодня немыслимо само их существование, нормальный режим их эксплуатации.

Исторические парки помимо декоративно-художественных качеств, рассчитанных на любование искусственно созданными ландшафтами, насыщались еще сооружениями чисто развлекательного характера, такими как лабиринты, зеленые театры, катальные горы, беседки-шутихи, арены для потешных турниров и тому подобное. Возрождение и включение в современную жизнь парков такого рода объектов — интереснейшая и сложнейшая зада-

² Газоны также широко используются в пейзажных парках, особенно в раскрытых участках композиций.

ча, стоящая перед реставраторами. Успешное ее решение позволит оживить парки, полнее почувствовать связь времен и причастность к общей истории нового и прошлых поколений.

Для садов, скверов и бульваров, располагающихся в черте городской застройки, когда они находятся в окружении памятников архитектуры или непосредственной близости с ними, особенно остро встает вопрос о высоте зеленых насаждений. Очень часто в процессе развития они полностью закрывают фасады выдающихся зданий или панорамы площадей и нарушают единство уникальных ансамблей. В таких случаях, разрабатывая перспективы их дальнейшего существования, приходится, сохраняя существующую планировку, делать реконструктивные проекты, предусматривающие замены пород зеленых насаждений на такие, которые в процессе роста и развития не выходили бы за необходимые для целостности восприятия комплекса габариты. Определение равновесия стабильных масс архитектуры и переменных во времени объемов озеленения чрезвычайно важно и оправдывает поправки, вносимые в первоначальные решения. Конечно, это не значит, что во всех случаях необходимо сразу приступать к полной замене древостоя, когда он не достиг возрастного предела и периода отмирания, но при повседневном уходе и реставрации следует избегать посадок на место утраченных деревьев той же породы, что и первоначальные.

Таким образом, проекты реконструкции садов и скверов в черте города также определяют иногда весьма далекую перспективу их реализации.

Исследование и проектирование реставрации памятников ландшафтной архитектуры, ввиду сложности и многообразия проблем, требующих ответственного и квалифицированного решения, должны производиться в специализированных проектных организациях и осуществляться коллективом специалистов архитектурной, ландшафтной и инженерных специальностей.

Предварительные работы и исследования в натуре

После получения от ГИОП задания на исследование и проектирование, в котором даны краткие сведения об истории, состоянии объекта и установка на характер современного и перспективного использования, а также объемы и цели предстоящей реставрации, проектанты приступают к предварительным или, как их чаще называют, предпроектным работам.

Ознакомление с объектом в натуре, его визуальное обследование и изучение уже имеющихся исторических и литературных источников дают возможность автору будущего проекта определить направленность углубленных исследовательских работ. Сопутствующие этому первому ознакомлению фотофиксации и зарисовки позволяют почувствовать состояние памятника и его историко-художественную значимость.

Как правило, сбор и изучение исторических материалов и обследование памятника в натуре ведутся параллельно, чтобы на основе анализа всех данных уточнить и выявить возможности и характер проектных работ, точно определить оптимальные

даты для всего парка в целом и его отдельных районов, судьбу и формы музеефикации остатков более ранних периодов и позднейших наслоений.

Подбор литературных и архивных документов, характеризующих историю создания и видоизменения объектов за все время его существования, дающих сведения о времени появления, стиле и характере находящихся на его территории архитектурных сооружений, мостов, беседок, фонтанов и скульптуры, освещающих вопросы обводнения и осушения парка, завершается созданием рабочей исторической справки. Анализ стилистических и художественных качеств объекта, изучение аналогов того же времени определяют периоды расцвета и ценность сохранившихся до наших дней планировочных и объемных решений всего парка и его отдельных районов. Анализ композиции и результаты окончательных выводов основываются на изучении документов и подобранного иконографического материала.

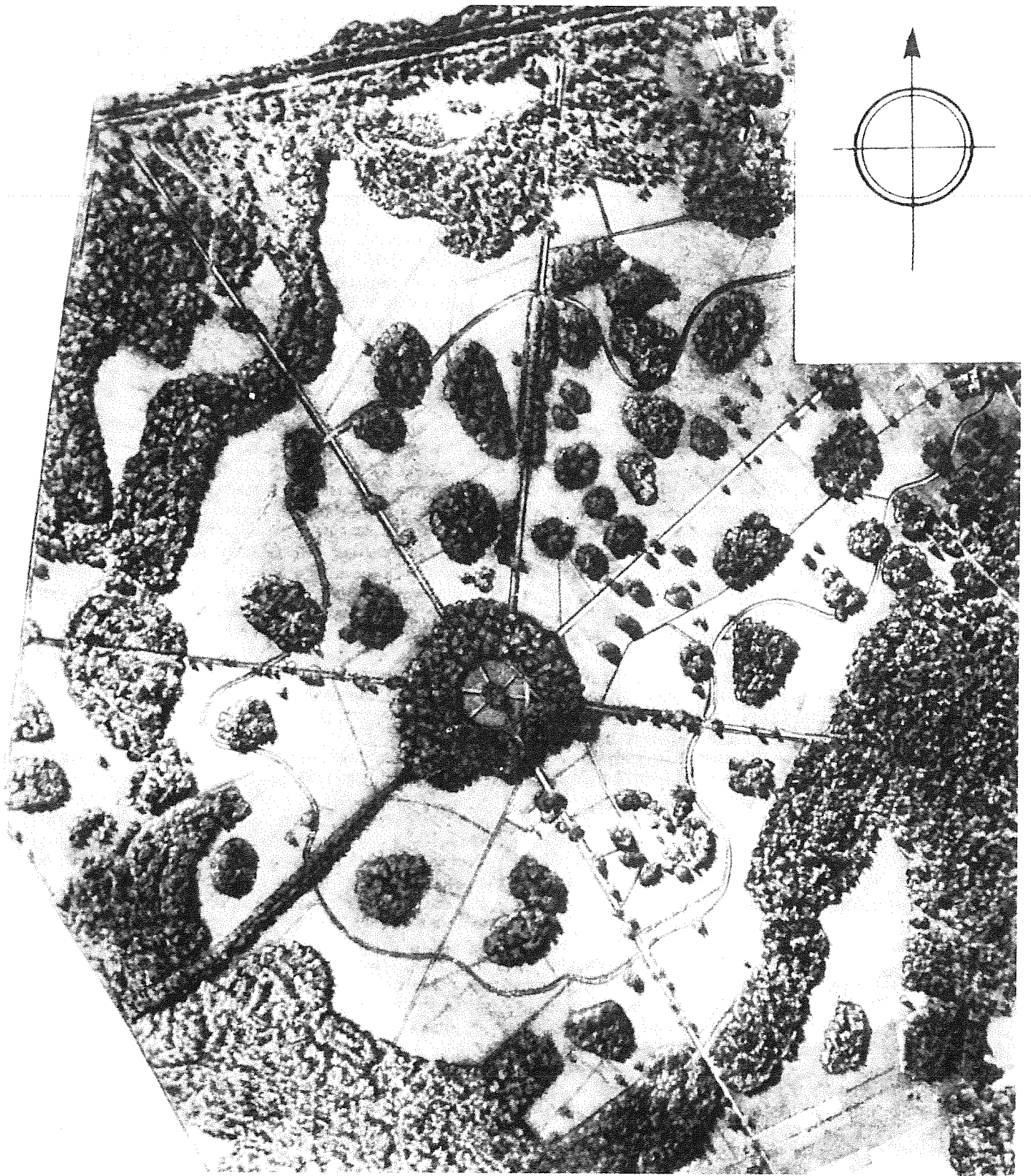
При работе с последним производится пересъемка всех имеющихся исторических планов в одном масштабе для возможности их сопоставления, выявляющих планы, относящиеся к периодам расцвета парковой композиции, и определяются более поздние изменения и дополнения, которые необходимо сохранять при реставрации. Для пейзажных парков особое значение представляют картины, рисунки и старые фотографии, выполненные с наиболее характерных видовых точек.

Исследование памятника в натуре ведется на подоснове геодезической съемки, сопровождаемой систематической фотофиксацией и зарисовками. Выбор масштаба геодезической съемки зависит от площади и сложности композиции обследуемого объекта.

Съемка и обследование в натуре, основные чертежи планов парка дают исчерпывающие данные о вертикальной и горизонтальной планировках, трассах подземных коммуникаций, надземных сооружениях и подробнейшим образом фиксируют древесные насаждения. Кроме того, специализированным трестом геологоразведки выполняются геологические разрезы, характеризующие состав почв и послойную структуру основания, уровень грунтовых вод и т. д.

Данные обследования оформляются в виде планов, схем и таблиц и обязаны состоять из следующих разделов, сопровождаемых текстовым описательным материалом:

1. Почвенная карта, характеристика уровня грунтовых вод и его изменений.
2. Рельеф и характеристика его искажений по отношению к оптимальным периодам.
3. Источники питания водоемов, их проточность и состояние.
4. Конструкция и состояние дорожной сети и площадок, фиксация соответствия потребностям современной эксплуатации парка.
5. Подеревная фиксация насаждений и их характеристика по породам, возрасту, сохранности, декоративным качествам и наличию заболеваний.
6. Исторические сведения, характеристики объемных решений и материалов, первоначальное и современное использование архитектурных сооружений, состояние и размещение малых форм и скульптур.



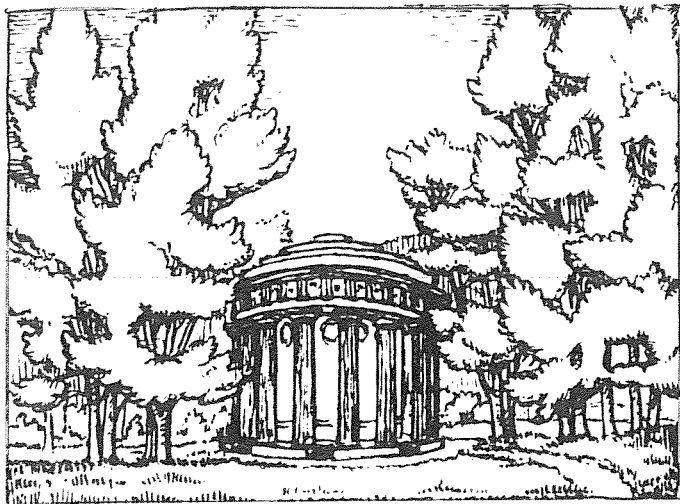
113. Павловск. Аэрофотосъемка района парка «Белая береза»

Аэрофотосъемка дает весьма наглядно общее представление о характере состояния исследуемого ансамбля.

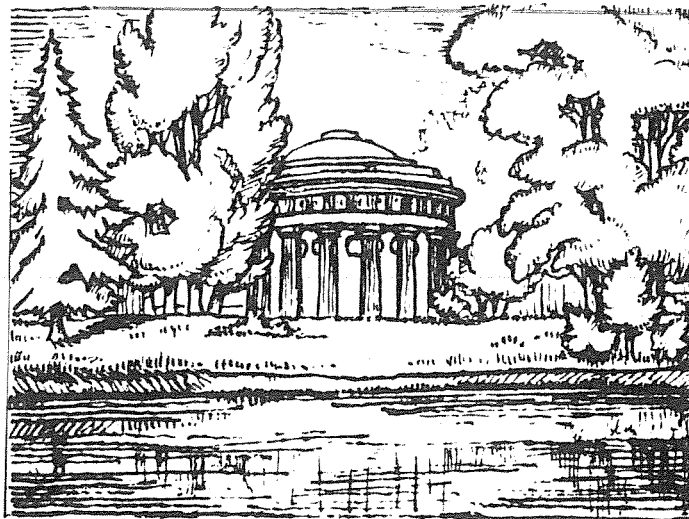
В процессе изучения исторических материалов и фиксации состояния объекта в натуре неизбежно всплывает ряд дополнительных вопросов, требующих для их решения археологических раскопок

и глубинного зондирования. Они дают данные о нарастании культурного слоя, расширении, сужении или смещении дорог, позволяют обнаруживать исчезнувшие дороги, основания утраченных построек и фонтанов, засыпанные каналы и водоемы.

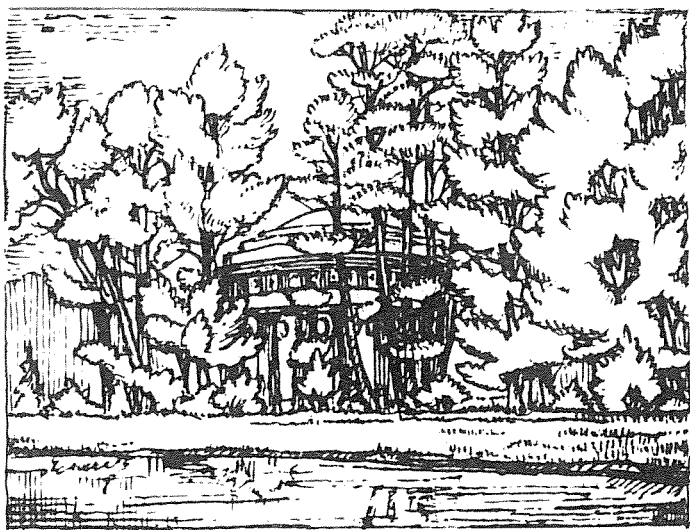
Отчеты о проделанных археологических исследованиях и их фиксация дополняют материалы натурного исследования объекта и иногда даже позволяют поставить вопрос о воссоздании утраченных элементов парковой композиции.



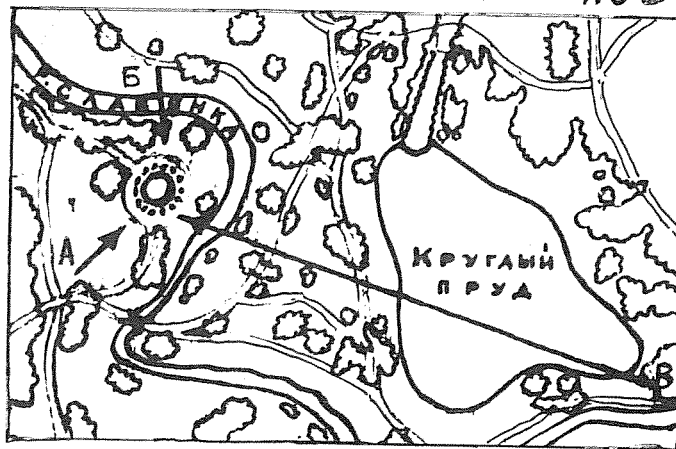
по А



по В



по Б



114. Парк в Павловске. Анализ видовых точек. Схемы восприятия «Храма дружбы». По материалам О. А. Ивановой (по А, по Б, по В)

Чрезвычайно важно в период предварительных работ и исследований в натуре определить границы объектов и зон влияния, наличие современных сооружений в охранной зоне и окружающей парк застройке. Если источники питания водоемов расположены вне зоны памятника, то они и идущие от них водоводы должны быть в дальнейшем включены в охранную зону, их обследование и изучение входит в состав предпроектных исследований.

Для сложных объектов производится архитектурно-пейзажный анализ, создается план ландшафтного районирования, намечаются основные видовые точки и зрительные зоны влияния памятников архитектуры и других парковых сооружений с приложением фотофиксации и зарисовок, привязанных к точкам, указанным на плане.

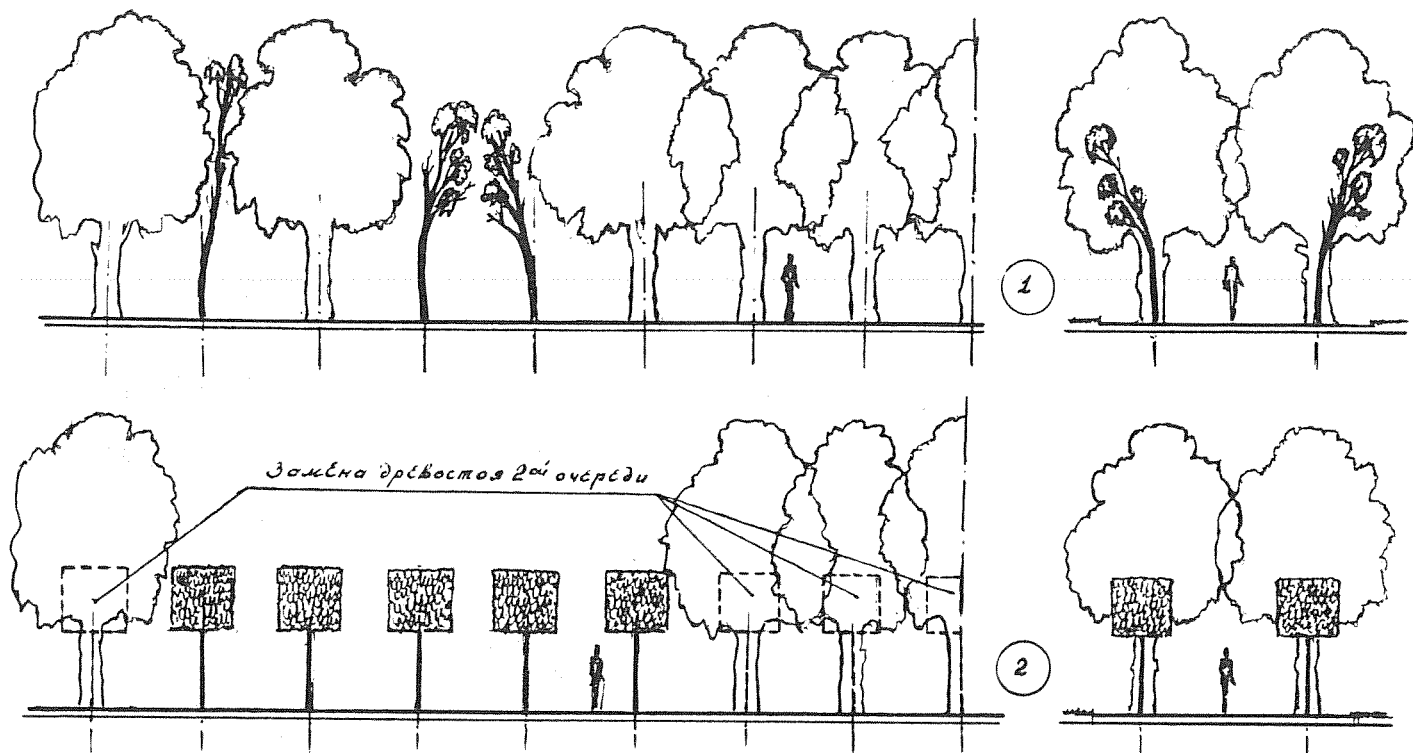
Метод архитектурно-пейзажного анализа, разработанный профессором Л. М. Тверским, позволяет выявить роль и значение существующих элементов парка и определить совместимость с историческим парком вновь проектируемых объектов и посадок¹.

¹ Популярное изложение содержания этого метода в книге Н. А. Ильинской «Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры». Л., 1984.

Исторические и натурные исследования, анализ и выводы дают возможность приступать к проектированию, причем часто результаты исследований существенно развивают, дополняют, а иногда и меняют положения выданного ГИОП задания, поэтому возникающая в результате обсуждения итогов предварительных работ их корректировка практически неизбежна.

Составление проектов реставрации

Консервация и реставрационные ремонты памятников архитектуры производятся периодически через значительные промежутки времени (5—10 и более лет). Совершенно иная картина в ландшафтной архитектуре, что обусловлено спецификой живого растительного материала. Постоянный повседневный уход во все сезоны года: расчистки от самосева, стрижка, ямочный ремонт дорожек, лечение больных деревьев, очистка водоемов и дренажных канав, подсев газонов, высадка и уборка цветов и кадовых культур, укрытие скульптур и т. п. фактически охватывают те мероприятия, которые применительно к архитектуре именуются консервацией и реставрацией. Любой крупный музейный парко-



1. *Искажение аллеи при посадке отдельных деревьев на место погибших.*
2. *Частичная замена аллеиных посадок с одновременной заготовкой резерва в питомнике для посадки при последующей полной реставрации.*

115. Схемы реставрации аллеиных посадок

вый комплекс обязан иметь в своем распоряжении оранжереи, питомники, механизацию и штаты опытных специалистов, которые под руководством ответственного хранителя парков и под надзором Государственной инспекции осуществляют повседневную заботу о вверенном им объекте.

Восстановление парков, требующее специально-го проектирования, производится только в случаях их катастрофически аварийного состояния, угрозы утраты их художественного значения или в период достижения зелеными массивами предельного возраста. При этом производится воссоздание многих элементов парка, сопровождающееся непременно реконструктивными мероприятиями, необходимыми для существования парка в современных условиях: решение пограничных зон с городской застройкой, усиление дорожных покрытий транзитных магистралей, водопровод и канализация, электрическое освещение и т. п.

После окончания и даже в процессе осуществления запрограммированных восстановительных работ постоянный уход и мелкие повседневные консервационные и реставрационные работы неизбежны. Поэтому каждый проект реставрации должен сопровождаться перспективными установками на создание, возрождение и регулярное содержание обслуживающего парк хозяйства и штатов. Если сады и скверы городов постоянно обслуживаются централизованными садово-парковыми хозяйствами, то для поддержания и ухода за крупными заповедными и музейными объектами этого совершенно недостаточно. Каждый большой исторический парк имел

свои питомники, цветководства, оранжереи, тепличные, складские и конюшенные помещения, причем часть обслуживающих парк сооружений находится за границами объекта, на территории прилегающей к парку городской застройки. В настоящее время эти специально предназначенные для нужд парков здания, как правило, отторгнуты от паркового хозяйства и используются не по прямому назначению. В качестве примера можно привести застройку Комсомольской улицы в городе Пушкине, идущей вдоль границы парка, большая часть зданий которой принадлежала ранее к 160-парковому хозяйству, или оранжерейные комплексы гатчинских парков, используемые сейчас для нужд города.

Работа по проектированию ведется на основе геодезической съемки и сличения ее с историческими планировками парка разных периодов методом наложений. Выбор окончательного варианта восстановления немислим без предварительного рабочего макетирования со съемными элементами объемов зеленых массивов, аллей и древесных посадок. Только после отработки на этих макетах всех вариантов делается окончательный макет — проект реставрируемого парка. В период обследования объекта и проектирования в пейзажных парках, как правило, приходится делать предварительные рубки-расчистки для выявления состояния ландшафтных перспектив и их состояния в натуре.

Для крупных и сложных объектов ландшафтной архитектуры, как правило, проектная документация выполняется двухстадийно. I стадия — эскизный проект (проектное здание) — состоит из трех разделов: ландшафтного, инженерного и архитектурного.



116. Екатерининский парк. Искажение аллеи регулярного парка в результате многолетних бессистемных посадок вместо вымерших деревьев. В бывшей дубовой аллее сейчас пять пород деревьев

Ландшафтный раздел — планы: ситуационный, генеральный, опорный, предварительных расчисток и порубок, совмещенных исторических и современных планировок; схемы: зонирования, экскурсионных и транзитных потоков, дендропроект и схемы очередности работ.

Инженерный раздел — проекты: вертикальной планировки и дорожных работ, мелиорации, дренажей (а если необходимо, водоснабжения и водорегулирования), водопровода, канализации, тепловых сетей, электроосвещения и подсветки, радиофикации и сигнализации.

Архитектурный раздел: фиксация существующих на территории парка сооружений и благоустройство их зоны, проекты вновь создаваемых сооружений и т. д.

Все это сопровождается обосновывающими проектными решения материалами: архивными, иконографическими и фиксацией состояния парка до реставрации в виде фотографий, зарисовок и анализа видовых точек. Реконструкции по периодам истории развития паркового ансамбля и рабочие макеты, позволяющие демонстрировать эти периоды и наглядно показывать возможные варианты восстановления, должны в итоге подводить к обоснованию предлагаемого к рассмотрению и согласованию проектного решения.

К графической части проекта прилагается пояснительная записка и сметно-финансовые расчеты. В записке, кроме пояснений к обоснованию разделов проекта, должны быть приведены данные: о площадях, необходимых для реставрации и поддержания парков в дальнейшем, питомников и оранжерей, необходимой механизации, штатах обслуживающего парк персонала, посадочных и строительных материалах и их ориентировочные стоимости, которые должны найти свое отражение в СФР.

Само многообразие состава проектной документации показывает сложность координации работы специалистов разного профиля, первоочередность решения общих планировочных и историко-художественных разделов и решений инженерных проблем. Во главе коллектива в идеальном случае должны стоять: опытный архитектор-реставратор, инженер-специалист по художественному паркостроению и научный сотрудник (историк или искусствовед) — на их плечи возлагается задача руководства предварительными исследованиями, проектированием и осуществлением реставрации. После просмотров и обсуждений проект проходит предварительную экспертизу по всем разделам и согласовывается с ГИОП.

Утверждение и принятие проекта дает право переходить ко второй рабочей стадии проектирования и приступать к началу первоочередных работ по консервации и расчистке парков. Есть чрезвычайно важные для дальнейшей судьбы памятников ландшафтной архитектуры проблемы, которые не могут быть решены силами одних реставраторов, они могут и должны только сформулировать свои предложения в процессе согласования и утверждения проекта. Первая из них: определение ограничений строительства жилья и производств (особенно экологически вредных) в зоне влияния парков, регламентация высотности застройки с тем, чтобы она зрительно не вторгалась диссонансом в панорамы исторического ансамбля. Вторая — проблема передислокации экологически вредных производств, отравляющих воздушный бассейн и водоемы парков, особенно когда они расположены в верхнем течении рек, пересекающих парковую территорию; принятие решений о выделении охранных зон вокруг источников и водоводов, идущих к парковым водоемам; узаконение мер по строжайшему соблюдению режима этих зон. Дело в том, что источники питания парковых озер часто загрязняются на корню новой окружающей их застройкой, а потребление воды из них на месте резко уменьшает дебет ключей, создавая голодный режим для парков. Водоводы, идущие к паркам, часто пересекают поля, относящиеся к ведению Агропрома. В таких случаях, если раньше водовод работал как дренаж и получал дополнительную влагу с полей по пути следования, то теперь Агропром производит осушение полей, а так как в засушливые периоды поля необходимо поливать, беззастенчиво приспосабливается к парковому коллектору, используя его воду для своих целей.

Формулирование выводов о необходимых мерах по всем перечисленным вопросам, конкретная разработка их программы с согласованием во всех инстанциях должны завершаться законодательными решениями на уровне субъекта Федерации, обязательными для всех затрагиваемых этими решениями ведомств и организаций.

II стадия проектирования.

Она состоит из тех же разделов, но подробная разработка каждой детали в чертежах, пооперационные спецификации материалов и подсчеты конкретных объемов работ, уточнение очередности их проведения, согласование плана подземных сетей в соответствующих инстанциях дают возможность составления локальных смет по всем разделам проекта.

На этой стадии проектирования следует уделять особое внимание мерам по сохранению каждого дерева исторического парка и предохранять его корневую систему от возможных повреждений, что накладывает особую ответственность при определении рабочих трассировок подземных коммуникаций. Так как параллельно с рабочим проектированием уже проводятся расчистки и рубки зеленых насаждений, согласованные еще на стадии эскизного проекта, то предварительно сотрудниками ГИОП, авторами проекта и хранителями парков производится отбраковка подлежащих уничтожению деревьев, что фиксируется специальным актом и наносится на подеревный план парка, снятый перед началом реставрации.

Совмещение рабочего проектирования с первыми реставрационными операциями требует уже на этом этапе систематического авторского надзора и фиксации работ в специальном журнале.

Необходима полная ясность в вопросе о характере постоянного дальнейшего использования парковых павильонов и сооружений по их первоначальному или новому назначению, только тогда появляется возможность конкретной разработки проекта благоустройства их территории, покрытия площадок и подводящих к ним парковых дорог. Особые трудности и опасность утраты исторических форм возникают при необходимости проектирования капитальной реставрации или воссоздания плотин, искусственных водопадов, гротов и других подобных сооружений, которые были декорированы раскладкой камней, имитирующих естественные руины. В данном случае к работе инженера обязательно должен быть подключен архитектор-художник, который на основании фиксации сохранившихся в натуре блоков разрабатывает детальный проект месторасположения и форм каждого камня. В дальнейшем при осуществлении реставрации эти работы могут производиться только при строжайшем повседневном надзоре.

Проектирование малых форм: фонарей, скамеек и других элементов, привносимых в ансамбль исторических парков либо в характере стилистической связи с ансамблем на основе аналогов, либо в нейтрально-современном решении, — согласовано еще на стадии эскизного проекта. Для выпуска рабочих чертежей крайне желательно предварительно проверять их облик в натуре, либо на макетах в натуральную величину, либо на опытных образцах до их массового тиражирования.

Как и при реставрации памятников архитектуры, для парков сооружений очень остро стоит вопрос о выборе материалов для восполнения мелких утрат, крупных фрагментов, а иногда и полного воссоздания.

Внедрение новых материалов и их визуальная просматриваемость часто искажают вид и даже смысл ландшафтной композиции. Примером может служить берегоукрепление водоемов в пейзажных парках, где выполнение шпунтовых ограждений и их оголовников из железобетонных элементов придает очертаниям берегов не присущую им сухость и геометрическую четкость.

Поэтому применение современных материалов крайне ограничено и допустимо в большинстве случаев только в скрытых декоративными облицовками массивах. Крайне нежелательно также появление



21. Картина художника Туполева «Союз Екатерины II с Иосифом, императором Австрийским». В стадии завершения технической реставрации



22. Фрагмент картины «Фома и Амниона» в стадии завершения реставрации. Видны контрольные участки послойных расчисток от записей и их несоответствие колориту подлинника



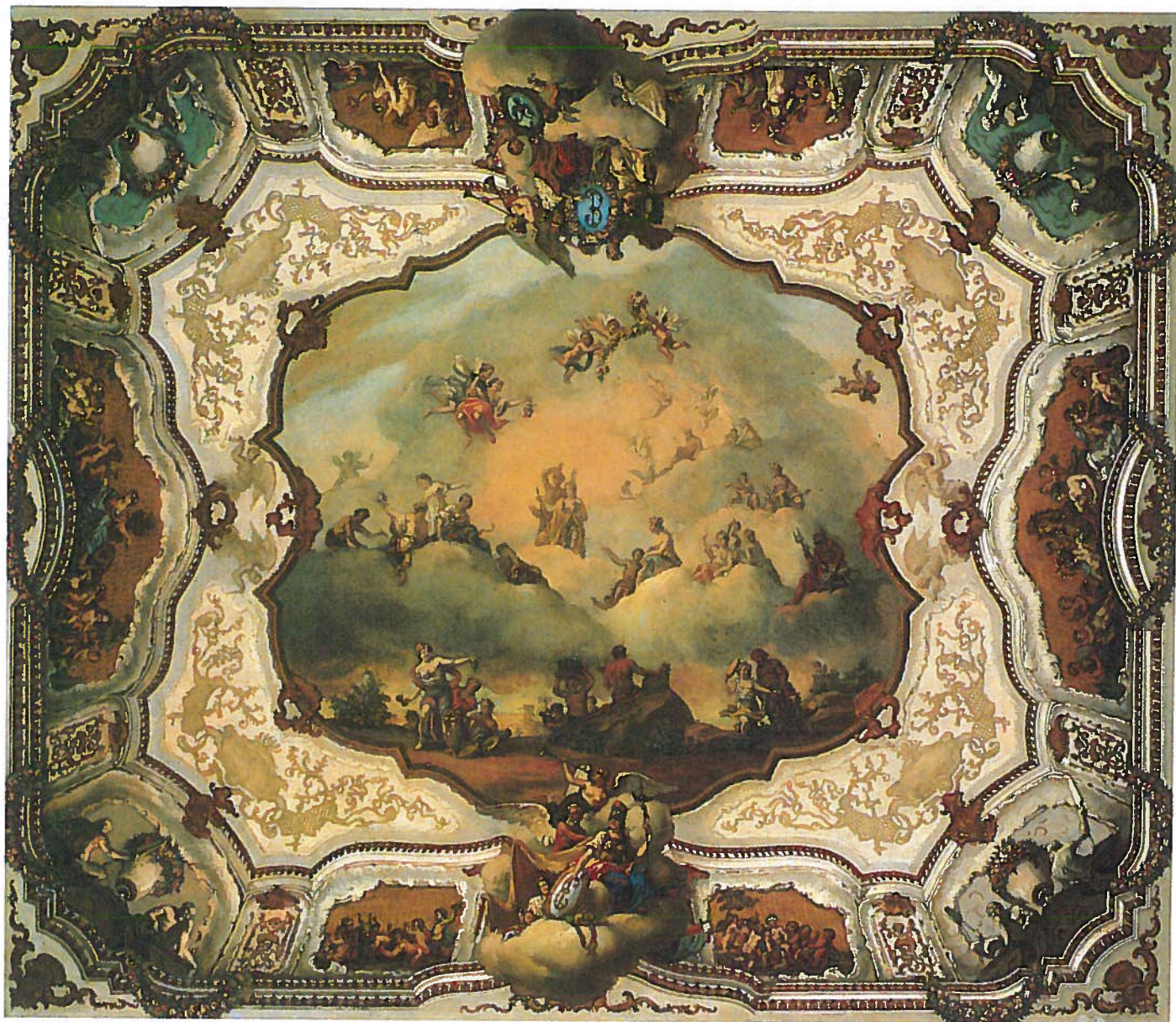
23. Плафон «Меркурий и Слава осыпают землю дарами», вкомпонованный в орнаментальное лепное обрамление потолка Портретного зала Екатерининского дворца



24. Екатерининский дворец. Воссоздание живописи плафона

25. Плафон «Меркурий и Слава осыпают землю дарами» после реставрации. Портретный зал дворца





26. Екатерининский дворец. Эскиз для восстановления живописи плафона



27. Екатерининский дворец. Фрагмент эталона для воссоздания живописи плафона



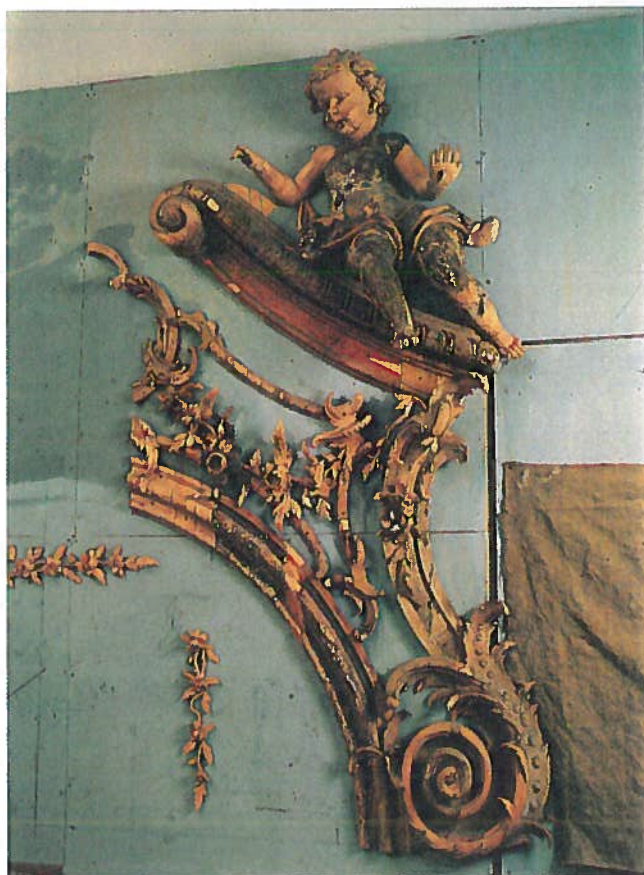
28. Гатчинский дворец. Парадная спальня Павла I. Картон для воссоздания живописи плафона парадной опочивальни Павла I. Художник Ю. Ф. Шитов



29. Гатчинский дворец. Воссозданная живопись плафона парадной опочивальни Павла I до ее установки на место в интерьере. Художник Ю. Ф. Шитов



30. Панорама художника Ф. А. Рубо «Штурм аула Ахульбо»



31. Большой зал. Фрагмент наддверника в процессе реставрации в дереве



32. Екатерининский дворец. Подготовка под золочение, резьба по левкасу и начало золочения на полимент



33. Екатерининский дворец. Картинный зал. Фигура «Сидящей дамы» после реставрации



34. Екатерининский дворец. Картинный зал. Воссоздание композиции резного портала с позолотой



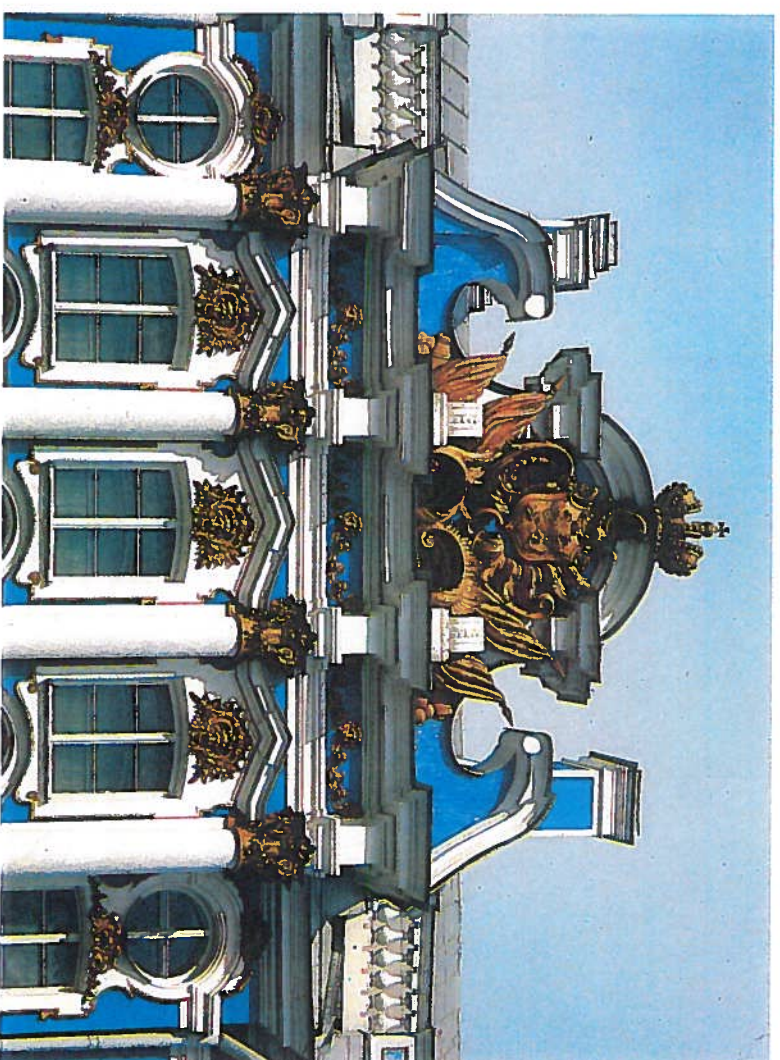
35. Большая анфилада после реставрации



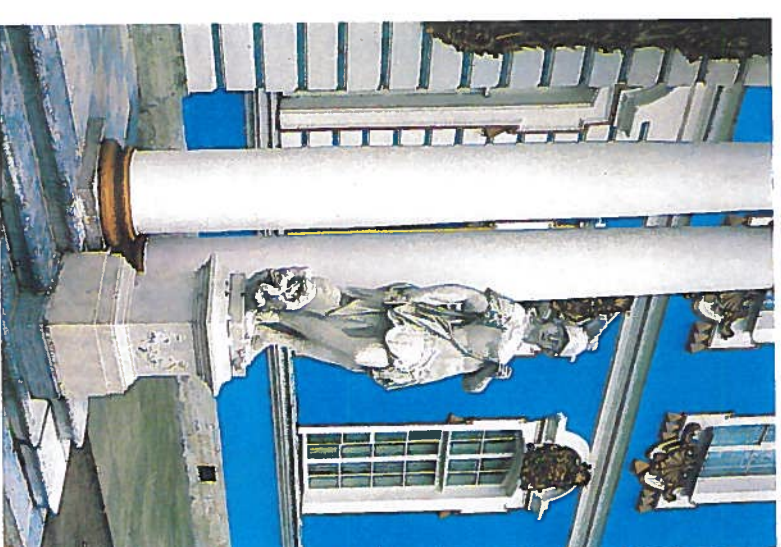
36. Фрагмент паркета Картинного зала



37. Панорама Екатерининского дворца. Пушкин



38. Екатерининский дворец. Карниш в центре фасада



39. Екатерининский дворец. Скульптура перед парадным крыльцом восточного фасада



40. Павловск. Вид на дворец через Кентавровый мост. После реставрации

на территории парков асфальтовых дорог, которые выпадают из художественного облика парка и в большинстве случаев могут быть заменены усиленными грунтовыми или плитными покрытиями.

В рабочем проектировании, особенно это касается элементов инженерных конструкций и оборудования, для каждого конкретного случая приходится искать индивидуальное решение. Лучше всего для проектирования инженерных конструкций привлекать специалистов, уже имеющих опыт работы с историческими сооружениями, которые бы стремились максимально сохранять подлинное и на основании изучения его возрождали бы старые технологии, зачастую забытые. Включение таких специалистов в авторские коллективы проектных реставрационных организаций — залог успеха дальнейшей реставрации.

Осуществление реставрации в натуре

Особенность реставрации парков — планирование поэтапного производства работ, растягивающего сроки ее полного осуществления часто на очень длительный период. Это связано в первую очередь с постепенной заменой отмирающих деревьев в аллейных посадках, необходимостью заранее выращивать и формировать для этой цели посадочный материал в количествах, необходимых для полной замены реставрируемых аллей. То же относится к заготовкам и уходу в питомниках за стриженными стенками аллей и боскетов для регулярных парков, а также выращивание «деревьев-букетов» для замещения еще существующих, но близких к критическому периоду развития в пейзажных.

Планирование реставрации в натуре, строгое ограничение работ, необходимых только в данный период, — залог сохранения парков и их возрождения без неоправданных травм, вызываемых стремлением к ускорению общего восстановления.

Система строжайшего контроля и авторского надзора за осуществлением работ, запланированных в согласованном проекте, предусматривает еще и повседневные контакты с рабочими-исполнителями всех видов реставрационных процессов. Проводится регулярно инструктаж и разъяснение им значения, художественной и исторической ценности восстанавливаемых элементов, воспитание бережного отношения к сохранившимся до наших дней подлинным деталям памятника. При реставрации какого-то локального района, доступ в который на время работ закрыт для посетителей, необходимо обеспечить нормальный режим для остального парка, возможность продолжения повседневных мероприятий по уходу за ним и его поддержанию. Эпизодические очистки водоемов, мелкий ремонт дорожек, стрижка деревьев и газонов, обрезка сухих сучьев и лечение дупел в стволах деревьев, стягивание расщепленных стволов бандажными, установка подпорок под наклонные стволы, обезвреживание зеленых насаждений от вредителей — все это не должно ни в коей мере прекращаться вне зоны проводимой по проекту капитальной реставрации.

Проведение реставрации на любом памятнике ландшафтной архитектуры воспринимается людьми, знающими и помнящими восстанавливаемый парк, часто за весьма длительный период, всегда

крайне болезненно. Поэтому ограждение реставрируемых участков, предохранение подъездных дорог к ним от травмирования транспортом и необходимой для реставрации техникой, выбор для проведения работ минимальных размеров кранов и экскаваторов приобретают совершенно исключительное значение. Соблюдение этих условий — показатель культуры ведения реставрации, залог минимального повреждения существующего паркового окружения.

Следует особо отметить, что в практике уже осуществленных реставрационных работ по памятникам ландшафтной архитектуры крупнейшим недостатком оказалось недостаточное внимание к восстановлению оранжерей, питомников и других объектов, которые должны обеспечить продолжение работ по реставрации и планомерный уход за памятником садово-паркового искусства в дальнейшем. В результате часто бывает восстановлен район парка, но не обеспечено его длительное существование.

Регулярное ведение журнала работ, фотофиксация всех реставрационных процессов, пооперационные промежуточные приемки работ комиссиями, составление актов на скрытые работы, авторские листки по ходу реставрации позволяют не только обеспечить надлежащее качество, но и дают ценнейший материал для анализа и накопления реставрационного опыта.

Окончательная сдача и приемка реставрированного объекта производится межведомственной комиссией, которая не только просматривает выполненные работы в натуре, но и глубоко изучает перечисленные выше материалы, что позволяет ей, кроме отдельных частных замечаний, давать определенные пожелания по уходу и реставрации парка в дальнейшем.

Обобщение опыта реставрации

В связи с длительными сроками реставрации и воссоздания парков в целом реставрационные отчеты должны создаваться сразу после завершения работ по их отдельным участкам или районам. В дальнейшем совокупность этих отчетов должна дать полную картину восстановления всего объекта. Содержание отчета состоит из трех разделов:

1. Систематический подбор архивных документов, исторические иконографические материалы, рабочая историческая справка, обмерная и фотофиксация состояния парка до реставрации, материалы подеревной инвентаризации, планы существующей вертикальной и горизонтальной планировок, сведения о питании водоемов и геологии, результаты археологических вскрытий на реставрируемой территории. Проектные графические материалы и их обоснования. Документы о согласовании проекта.

2. Журналы ведения работ, подборка авторских листов, актов промежуточных приемок работ, акты на скрытые работы, вплоть до акта о приеме завершения реставрации. Подборка систематизированной фотофиксации по всем этапам работы.

3. Пояснительная записка к отчету, составленная авторами и научными руководителями реставрации. В ней должны найти отражение все вновь полученные сведения по истории реставрируемого объекта как в результате архивных изысканий, так и в результате исследования памятника в натуре.

Сведения о методах и технологиях, применявшихся в паркостроении в прошлом, изученные в процессе реставрации, а также сведения о применении при ее проведении новых методов и материалов. В ней же дается оценка качества проведенных работ и пожелания на период дальнейшего ухода за парком и его последующих реставраций. Сведения об отклонениях при осуществлении работ от согласованного проекта, их обоснование и, если необходимо, фиксация в виде исполнительских чертежей.

Реставрационные отчеты должны сдаваться в Государственную инспекцию по охране памятников, заказчику и не менее двух экземпляров должно храниться в архиве реставрационной организации.

Значение этого раздела работы поистине огромно, сведения из отчетов — материалы для создания монографий по истории парка, публикаций по отдельным видам работ и элементам парковых композиций, они источник пополнения сокровищницы познания истории паркостроительной культуры.

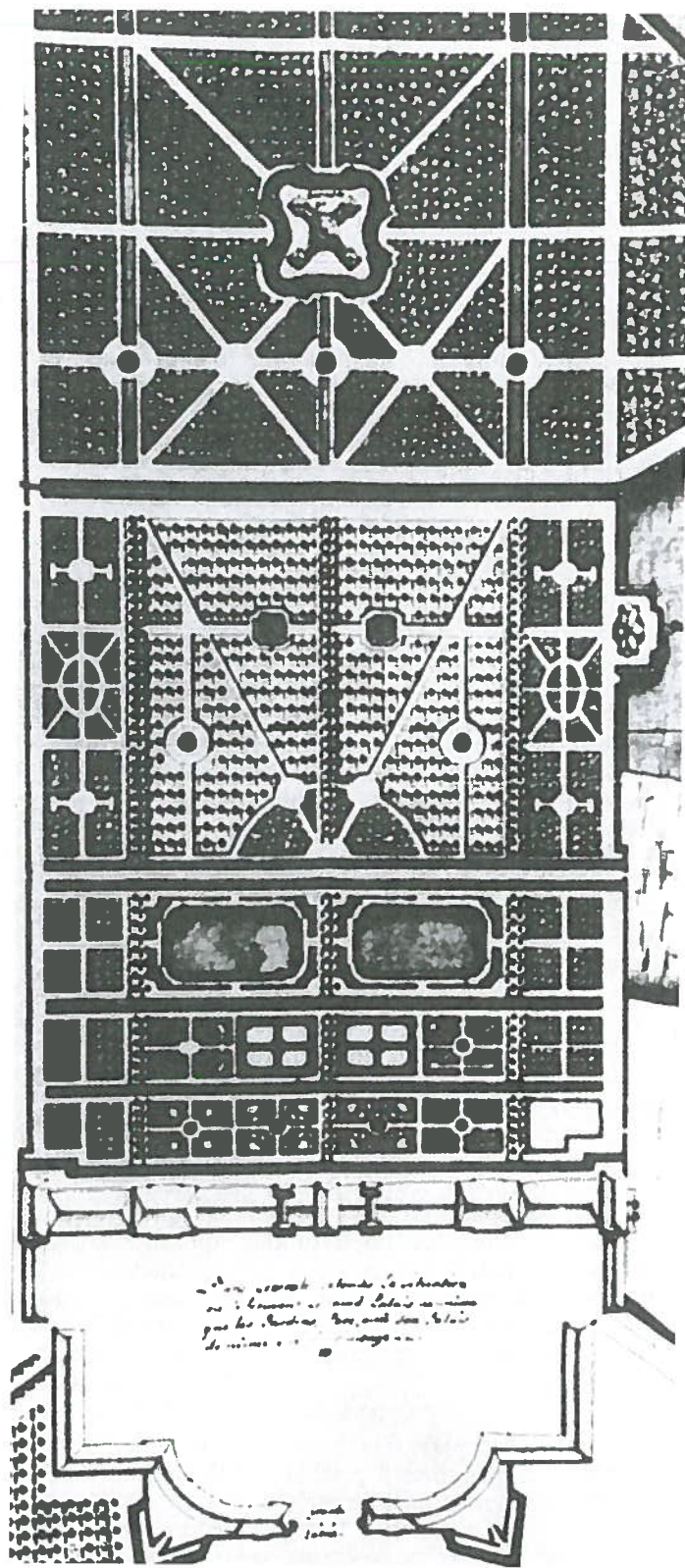
К сожалению, из-за огромного количества документов, подлежащих систематизации, и необходимости затрат на это большого количества времени и финансов в настоящее время создание реставрационных отчетов либо отсутствует, либо они оформляются крайне неполно.

Страшные разрушения великолепных ансамблей ландшафтной архитектуры в пригородах Ленинграда, проведенные там в послевоенный период восстановительные работы могут служить хорошим наглядным пособием по методике и практике реставрации исторических парков.

ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ПАРК В ПУШКИНЕ

Состояние парков после войны характеризовалось массовой вырубкой деревьев и целых аллей, древостой парка был поврежден попаданием снарядов и мин, часть деревьев вывернута с корнем, а остальные буквально изрешечены осколками. Кроме того, территория парков была разрыта траншеями и воронками от бомб, нарушена мелиоративная система и повреждена дорожная сеть. Парки фактически перестали существовать как художественные произведения ландшафтной архитектуры. Все это относится и к паркам города Пушкина, на примере восстановления которых остановимся более подробно.

Произведя предварительные работы по разминированию территории, очистке от завалов, восстановив дорожную сеть, ликвидировав воронки от снарядов и траншеи, реставраторы на первом этапе работ обеспечили возможность открытия и посещения парков. Но их состояние и вид настоятельно требовали проведения серьезнейших мер по возвращению паркам былой художественно-исторической ценности. В Екатерининском парке города Пушкина в первую очередь приступили к восстановлению наиболее поврежденной и искаженной регулярной части парка, расположенной перед дворцом. Одновременно создавались проекты, велись и ведутся работы по возрождению всей остальной территории регулярного парка. Автор проекта и руководитель реставрации Н. Е. Туманова. Изучение исторических материалов позволило подвести базу под решение перспективы восстановления и обосновать проект реставрации. За основу были приняты проектные и фиксационные планы середины XVIII века, которые относятся к периоду расцвета парковой композиции, в дальнейшем подвергавшейся только незначительным изменениям и искажениям. Методом наложения существующей планировки на историческую определено сохранение первоначальной дорожной сети и появление в конце XVIII века искажений, таких как переделка формы зер-



117. Екатерининский парк. Фрагмент регулярной части парка 1750-х годов

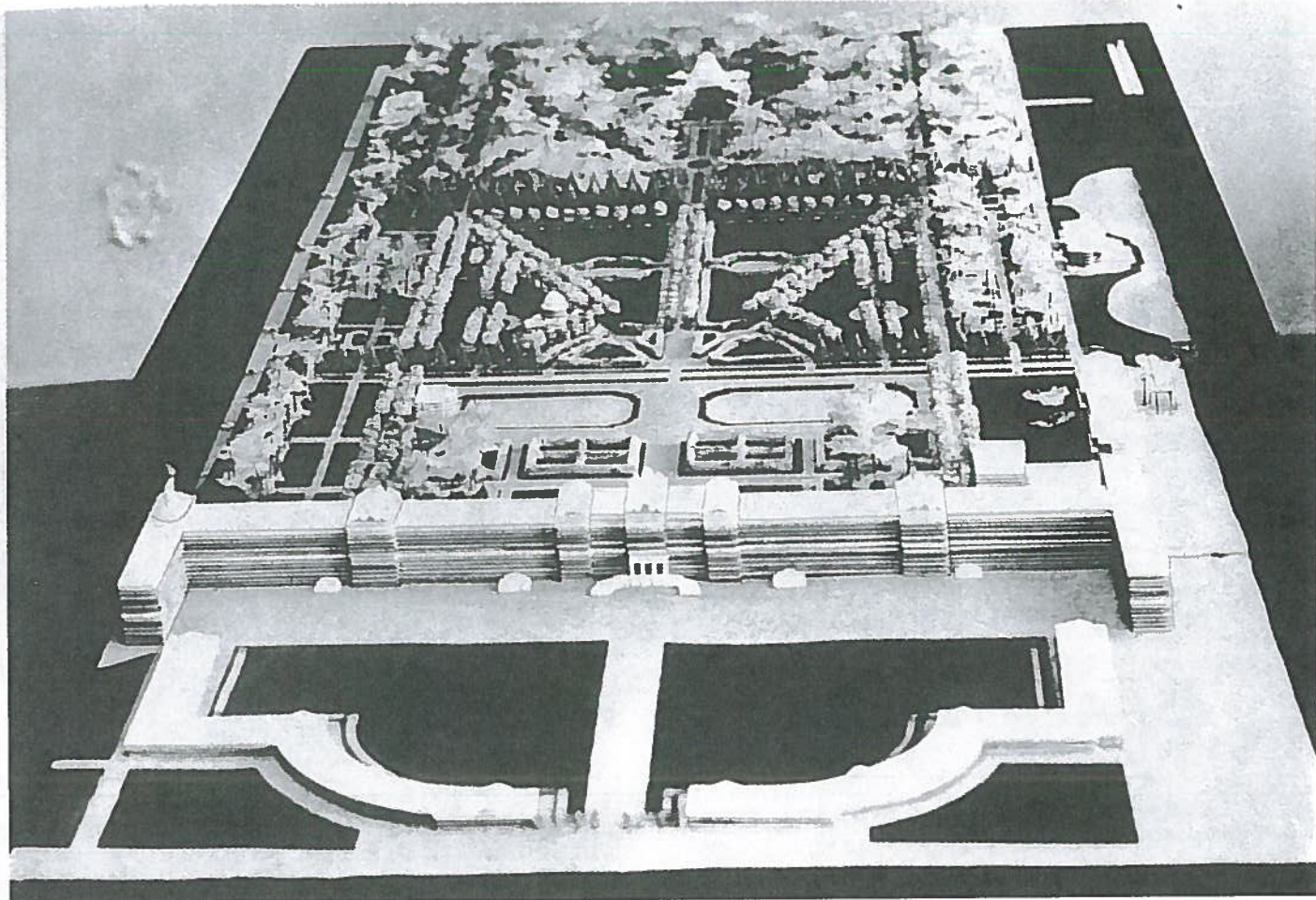
кальных прудов. Проведен полевые анализы состояний зеленых насаждений и аллей по породам, возрасту, наличию повреждений и заболеваний, а также самосева и нарушающих облик парка случайных посадок, произведенных за время его существования. Установлена возможность почти полного возрождения этой части парка в его изначальном, неискаженном виде. Все это теснейшим об-



118. Екатерининский парк. Состояние парка в районе павильона «Эрмитаж» до реставрации. 1944



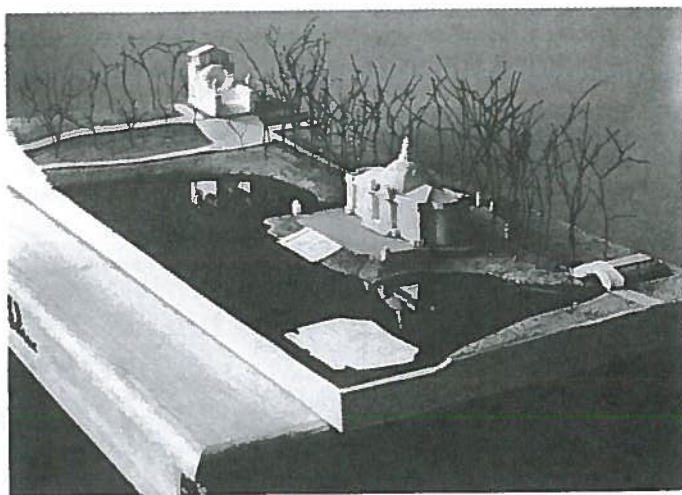
119. Екатерининский парк. Состояние парка после войны в районе павильона «Нижняя ванна» до реставрации. 1944



123. Екатерининский парк. Проект-макет реставрации для регулярной части парка



124. Екатерининский парк. Фрагмент рабочего съемного макета для проекта реставрации парка



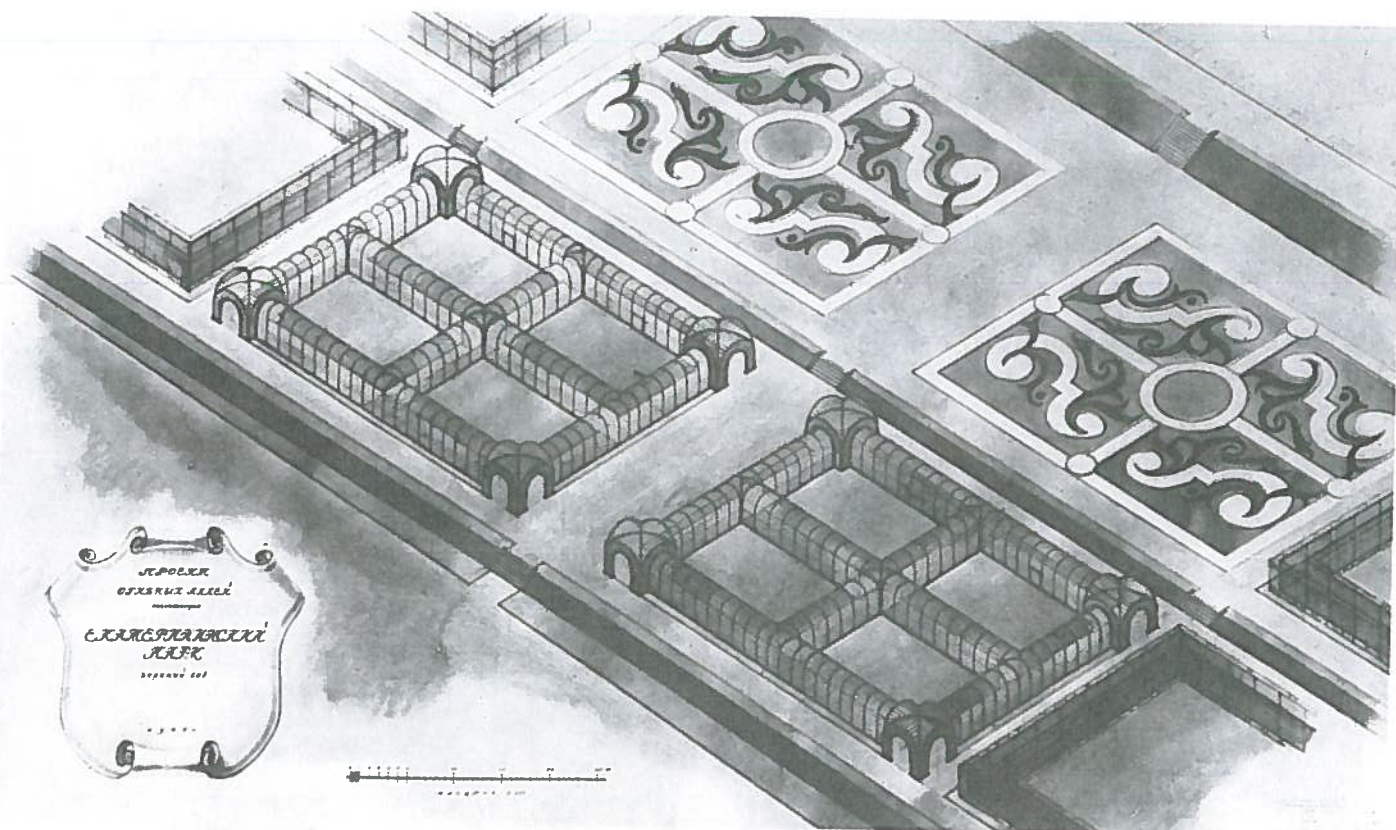
125. Екатерининский парк. Макет решения пограничной зоны регулярной и пейзажной частей парка

разом связано с мостами, плотинами и павильонами, сооруженными одновременно с созданием парка и появившимися в следующие годы его существования. Появилась и возможность восстановления исторической вертикальной планировки — террасно-уступчатого деления парка на его четко выраженные композиционные элементы.

Помимо зондирования и шурфования в натуре, анализа состояния каждой аллеи на рабочем съемном макете,

определялась судьба буквально каждого дерева и отрабатывались оптимальные варианты их сохранности.

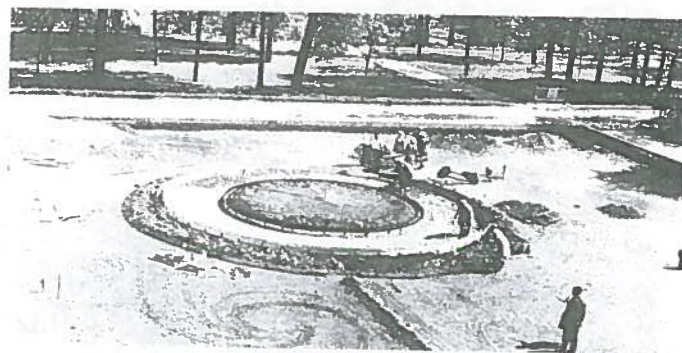
Чрезвычайно важный момент, отраженный в стадии проектных работ, — решение зон парка, пограничных с городом, и зоны соприкосновения регулярной части парка с пейзажной. Со стороны города парк отделен зеленым массивом, закрывающим вид с территории парка на магистраль, насыщенную автотранспортом, а со стороны боль-



126. Екатерининский парк. Проект воссоздания партеров и изысканных аллей

шого пруда зеленая высокая кулиса завершает панораму пейзажного парка, отделяя его от регулярного.

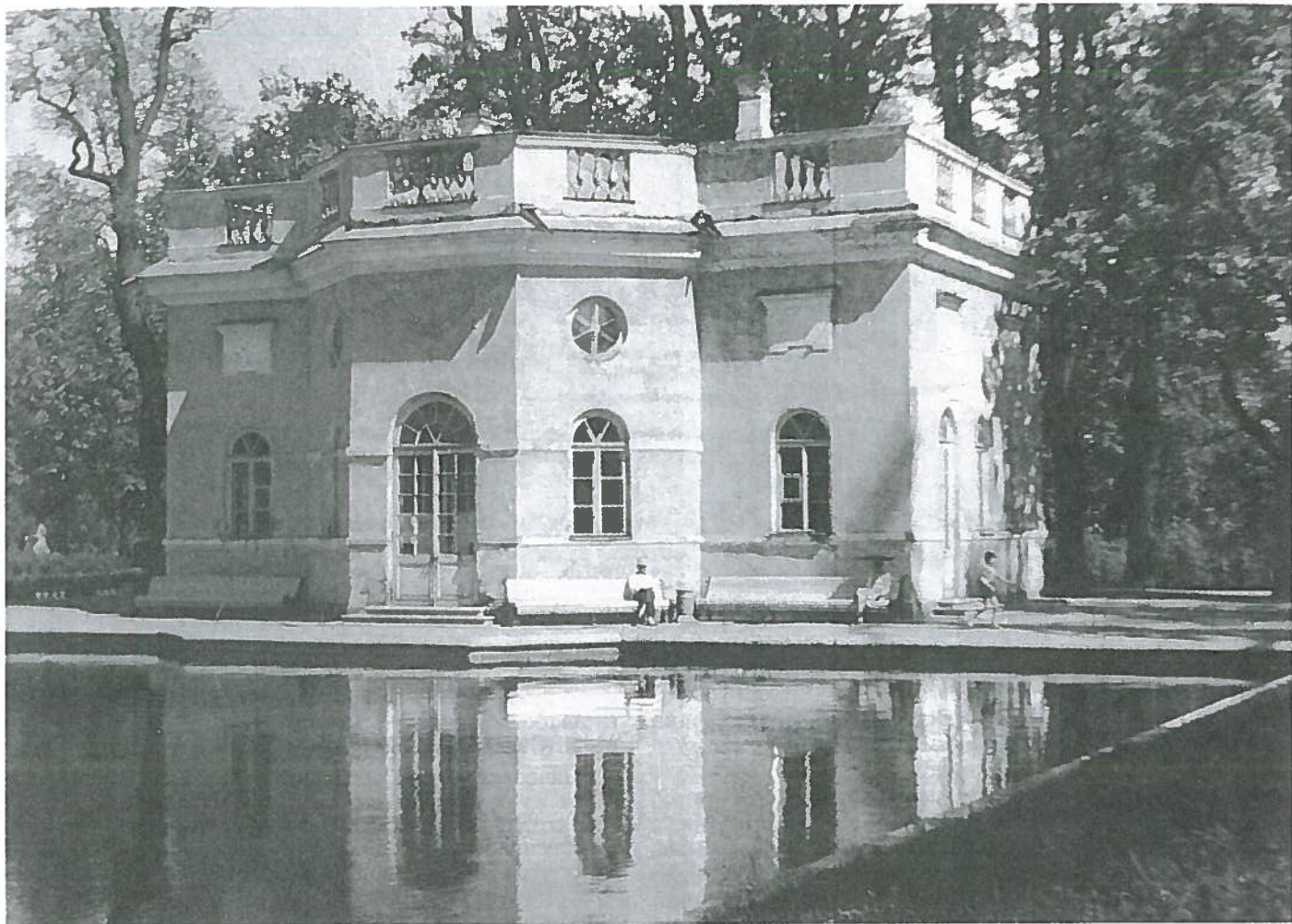
Воссоздание партеров, изысканных аллей, трельяжей, расстановка парковой скульптуры помимо проектирования их внешних форм зачастую были связаны с возрождением забытых приемов и технологии, вышедшей из современного употребления. Так, например, ковровый рисунок партеров XVIII века состоял из сочетания газонов, цветного песка, толченого кирпича с вкраплением элементов, выложенных углем и даже иногда слитками стекла, а также посадок букусы и т. д. Жесткий каркас обрамления рисунка партеров позволял менять цветовые сочетания всей композиции через определенные промежутки вре-



127. Екатерининский парк. Рабочий момент разбивки партеров и устройство их каркасов



128. Екатерининский парк. Воссоздание партера



129. Екатерининский парк. Павильон «Верхняя ванна» на берегу воссозданного зеркального пруда

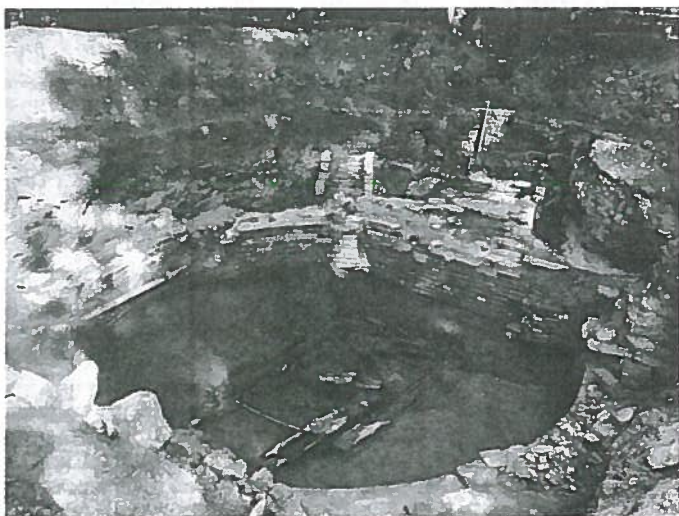
мени, а иногда это делалось и в зависимости от времени года. Кроме того, гладь партеров оживлялись введением деталей большого рельефа — такими как стриженные тун, кадочные культуры или даже установка в их центре мраморных скульптур (цв. ил. 12, 13).

Как бы водораздел регулярной и пейзажной частей парка — здание галереи, построенной Ч. Камероном в конце XVIII века, вид в обе стороны с которой контрастно выделяет красоты и особенности разных стилей в паркостроении.

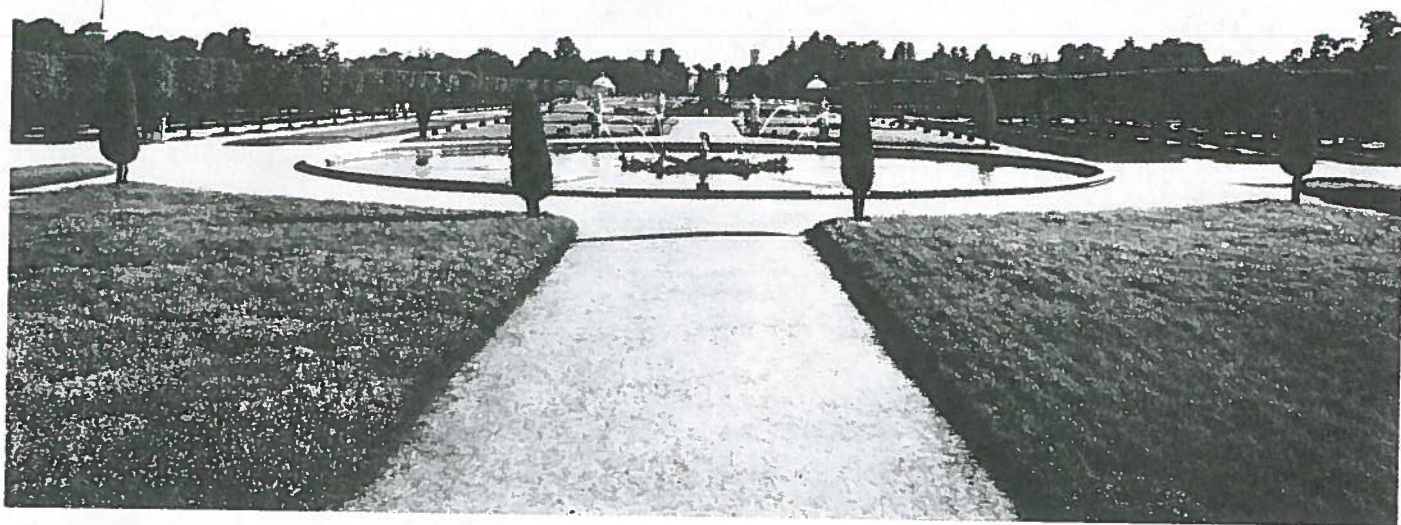
ЛЕТНИЙ САД В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Первый по времени возникновения в строящемся Петербурге крупный, парадный регулярный парк, украшенный трельяжами и беседками, фонтанами, мраморной скульптурой итальянских мастеров конца XVII — начала XVIII века, — образец для подражания нового для России искусства паркостроения. Стихийные бедствия, особенно наводнения, уничтожение с конца XVIII века трельяжей, прекращение стрижки деревьев, исчезновение бывших фонтанов на территории парка и, наконец, страшные повреждения от артобстрелов зеленого массива сада в период ленинградской блокады исказили и обеднили облик уникального памятника садово-паркового искусства. Сохранились только планировочная структура и богатейшая, уникальная коллекция парковой скульптуры. Плановые работы по сохранению и поддержанию Летнего сада в послевоенный период сопровождались углубленным изу-

чением его истории и исследованием памятника в натуре. Результат этого изучения — создание проекта реставрации, который предусматривает частичное возрождение бывших партеров, воссоздание зеленых стенок из стриженной кустовой липы, а также возможность возрождения ряда фонтанов на основе проведения археологических раскопок. Все это обогатит облик парка и в какой-то мере приблизит его к первоначальному замыслу его создателей.



130. Санкт-Петербург. Летний сад. Раскопки фонтана «Фаворитка»



131. Петергоф. Верхний сад после реставрации

ПАРКИ ПЕТЕРГОФА

Они, буквально изуродованные в годы войны, были возрождены в результате многолетней кропотливой работы реставраторов. Целые его районы обрели первоначальный исторический облик. Верхний регулярный парк, частично восстановленный в довоенные годы и совершенно разрушенный и разграбленный в период фашистской оккупации, обрел вторую жизнь.

Восстановлены его фонтаны, дорожная сеть, огибные аллеи, посажены липовые аллеи, и сегодня он законно может считаться одним из лучших образцов отечественного паркостроения.

Воссозданные в его боковых частях огибные аллеи явились первой попыткой восстановления в наше время одного из неперенных элементов регулярных парков и садов XVIII века (цв. ил. 15).

Огромные по масштабам работы проведены и на территории нижнего парка. Восстановлено здание Монплезира с маленьким садиком и серией фонтанов-шут, колоннады Воронихина, павильоны «Эрмитаж», «Вольтер», каскады и фонтаны, возрождены совершенно потерявшие свой облик аллеи, а также партеры перед дворцом.

Сегодня уникальный музей фонтанного искусства, скульптуры, архитектуры — образец синтеза искусств, объединяющей основой которого служит зеленый массив, получил вторую жизнь.

Еще один район парка, около павильона Марли, также возрожден и стал прекрасной наглядной страницей истории, показывающей мастерство наших предков в создании уникального по красоте дворцово-паркового комплекса (цв. ил. 14).

Терраса, с которой открывается панорама водных зеркал с органично вписанными в парковое обрамление павильонами, весь ансамбль возрожденного района парка создает неповторимый по силе воздействия художественный образ.

Всем, чем сегодня любуются сотни тысяч посетителей Петергофа, мы обязаны огромной, серьезнейшей и поистине самоотверженной работе реставраторов.

ДВОРЦОВЫЙ ПАРК ПАВЛОВСКА

Павловский парк, созданный в конце XVIII века, был одним из лучших пейзажных парков мира (цв. ил. 16). В его создании принимали участие архитекторы Ч. Каме-рон, Бренна и выдающийся художник-декоратор Гонзаго. Разнообразие его панорам, умелое использование рельефа местности, прихотливых извивов протекающей по его территории речки Славянки, органичное включение в его зеленые массивы парковых павильонов, мостов и других сооружений, разнообразие художественных приемов в решении каждого отдельного района и слияние их в единый ансамбль, увенчанный доминирующим над всем пространством зданием дворца, делали Павловский парк одной из жемчужин в сокровищнице русского искусства (цв. ил. 18, 40).

Вырубленный, обгорелый, подвергшийся обстрелам и бомбежкам, буквально начиненный минами по всей его территории, с разбитыми и взорванными мостами и павильонами, парковый ансамбль казался безвозвратно погибшим.

Сразу после прорыва блокады и освобождения территории города от оккупантов были проведены первоочередные работы, парк был расчищен и обезврежен (от мин и снарядов), началась посадка деревьев в наиболее пострадавших зеленых массивах.

Многолетняя работа по возрождению былого величия паркового ансамбля, так же как и в других пригородах Петербурга, продолжается, но в основном Павловский парк восстановил исторический облик.

Многочисленные мосты, каждый из которых был решен индивидуально и имел неповторимый художественный образ, прекрасно найденный в парковом пейзаже, играли огромную роль в синтезе искусства архитектуры и ландшафта. В настоящее время все они восстановлены. Остановимся только на судьбе одного из них, а именно на Висконтьевом мосту, завершающем ландшафт поймы реки Славянки, имевшем ключевое значение в ансамбле парка (цв. ил. 17). Горбатый мостик, сложенный из живописного пудостского известняка, был украшен четырьмя большими вазами из того же материала. Средняя часть его во время войны была взорвана и остатки боковых частей также обрушились. Так как реставрация моста была поручена инженерам, а не архитектором, было при-



132. Павловск. Висконтиев мост до реставрации

нято решение о полной разборке памятника и о его возобновлении в тех же формах, но из гранита. Решение это навязывалось представителями ленинградского исполкома, и только вмешательство реставраторов и ГИОП позволило спасти памятник и восстановить его в том же материале. Лишь подводная, цокольная часть моста была укреплена и облицована гранитом, а весь мост собран из завалов (с незначительными восполнениями утрат) в его первоначальном материале.

Возрождение исторических парков — дело новое, и на каждом шагу приходится сталкиваться с неожиданными проблемами.

Часто современные инженерные конструкции, заменяющие утраченные, входят в диссонанс с художественным замыслом наших предков. Так, например, мягкие, живописные очертания реки Славянки получили в результате современного берегоукрепления не свойственную пейзажным паркам жесткость и сухость (цв. ил. 20). В погоне за долговечностью ранее существовавшее укрепление берегов деревянными шпунтовыми ограждениями заменено на железобетонные сваи с объединяющим их железобетонным бордюром. Бордюр этот визуально везде читается и разрушает естественный переход от берегов к воде. Старые методы берегоукрепления, выполненные грамотно, не требовали, будучи скрытыми под водой, частых ремонтов, так как заменам подвергался только деревянный оголовник, и то не чаще чем через 30—50 лет, но зато органично сливались с природным окружением.

Глава X

РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

В отличие от станковой монументальная живопись обладает рядом специфических особенностей, суть которых заключается в следующем:

1. В большинстве случаев она непосредственно связана с конструкциями здания. Ее реставрация — неотъемлемая часть всего комплекса научно-исследовательских и восстановительных работ на объекте.

2. Колористическое решение, манера и техника исполнения монументальной живописи предопределены местом расположения, высотой по отношению к зрителю и конкретными условиями освещения.

3. Произведения крупномасштабной монументальной живописи исполнялись предварительно составленной колерной гаммой¹, со строжайшим соблюдением очередности операций по нанесению красочных слоев. Это обеспечивало единство технологии, колорита и манеры исполнения при коллективно-групповом способе осуществления живописи.

4. Монументальная живопись на памятниках архитектуры как часть ансамбля своей тематикой и колоритом активно помогает раскрытию функционального назначения и смысла реставрируемого сооружения.

5. Монументальная живопись формирует декорируемое пространство, либо подчеркивая и утверждая плоскости ограждения объемов, либо иллюзорно раскрывая их в глубину, либо имитируя рельефы, объемы и скульптуру, то есть как бы доформовывает и обогащает пластику стен и плафонов.

Совершенно очевидно, что предохранение монументальной живописи от дальнейшего разрушения, ее реставрация теснейшим образом связаны с целым рядом инженерных проблем, уяснением ее роли на данном памятнике и в общем синтезе искусств. Поэтому основные установки по предстоящей реставрации живописного декора должны быть заложены в общий проект восстановления объекта, согласованы вместе с проектным заданием Государственной инспекцией по охране памятников. Осуществление исследований и реставрация живописи обязаны производиться художниками-реставраторами соответствующей квалификации при повседневном авторском надзоре научного руководителя реставрации.

Архитектор-реставратор должен обладать общими знаниями по технике и технологии живописи и досконально изучить ее особенности, относящиеся к периоду создания реставрируемого объекта. Кроме того, вопросы укрепления и реставрации конструкций памятника (стен, сводов, перекрытий, кладки столбов и т. д.), служащих основанием монументальной живописи, также решаются архитектором и разрабатываются под его руководством специалистами-инженерами.

Предохранение живописи от воздействия влаги и резких перепадов температур, реставрация кровли, гидроизоляции между стенами и фундаментом, создание систем отопления и вентиляции, исключения появления конденсатов, создание дренажных систем и систем водоотвода от фундаментов здания, проведение мероприятий по очистке грунтовых вод и воздушного бассейна от примесей, вредоносно влияющих на живопись, — все это входит в комплекс задач реставрации памятников с монументально-декоративными росписями.

¹ Колерная гамма — заранее заготовленные цвета, которыми восполняется живопись на месте. При этом нет необходимости подбора и смешивания красок на палитре в процессе работы, что практически невозможно, так как художник лишен возможности видеть исполняемую живопись в целом.

Классификация живописи по технологическим и техническим признакам помогает систематизировать исторические сведения, результаты визуального ознакомления и исследований живописи в натуре.

1. Классификация элементов послойной структуры живописного произведения

1) Основание	2) Грунт	3) Красочный слой, состоящий из:			4) Защитные покрытия
		а) пигментов	б) связующих	в) растворителей	
дерево штукатурка холст камень металл искусственный мрамор стекло фарфор картон и т. д.	клеевой масляный эмульсионный купоросный известковый	органических минеральных химических	масла клеи лаки воск известь эмульсии и т. д.	масла лаки скипидары уайтспирит вода и т. д.	лаки воск и т. д.

При описании состояния живописи дается характеристика ее послойной структуры в виде разрезов и составляются карты-схемы общей композиции с показом зон поражения каждого слоя, выделенных границами и условными обозначениями.

2. Классификация по колористическим признакам

Полихромная (многоцветная) — обязательно более подробно указываются особенности колорита, его гамма, зависимость его выбора от условий освещенности объекта и общего композиционно-цветового строя фасадов или интерьера.

Монохромная (одноцветная) — обязательно указывается, какой цвет в разной степени разбела или растяжки использован живописцем¹.

3. Классификация по технике исполнения

Живопись *a la prima*, где цвет, составленный заранее или смешанный на палитре в один слой, наносится на грунт. Эта техника иногда встречается в фресковой, темперной, клеевой и крайне редко в масляной монументальной живописи. В монументальной живописи, как правило, по основному слою производятся повторные наслоения в виде бликов, ударов и т. п., так что такая техника в чистом виде почти не встречается.

Многослойная — с использованием последовательно наносимых красочных слоев. Каждый последующий слой наносится после просыхания предыдущего. Если в клеевой живописи при пастозных (корпусных) последующих нанесении нижние слои не просвечивают, то масляная живопись, исполняемая тонкими наслоениями или лессировками (втиранием красочного слоя), построена на эффекте оптического смешивания цветов. И здесь огромную важность приобретает правильное прочтение работы худож-

ников прошлого по операциям, определявшим послойную структуру произведения, и получаемый в конечном итоге колористический эффект.

4. Классификация по отношению к картинной плоскости и решению пространственной задачи

Живопись бывает: а) плоскостная; б) перспективно-пространственная; в) имитирующая выступающие из картинной плоскости объемы.

Этот вид классификации позволяет установить роль, которую играют декоративно-монументальные росписи в формировании общего замысла и объемной композиции реставрируемого объекта.

5. Классификация по сложности исполнения:

- а) повторяющаяся геометрическая орнаментика;
- б) растительная орнаментика с включением мотивов геральдики, изображений животных, птиц, масок и фигур;
- в) многофигурная — развернутая фронтально по отношению к картинной плоскости;
- г) перспективно-пространственная — пейзажи, архитектура, многофигурные композиции, требующие перспективных построений и изображений в сложных ракурсах.

Такого рода классификация позволяет определять ориентировочные стоимости предстоящих работ и степень их технической сложности.

Для целей реставрации классификация живописи по сюжетным признакам представляет интерес только с точки зрения связи со смысловым и функциональным назначением зданий и интерьеров.

¹ Часто неправильно относят к монохромной живописи росписи, имитирующие рельефы и скульптуру, выполненные в технике гризайли. Последняя полихромна и состоит из целой гаммы теплых и холодных тонов.

I. Предварительные работы

A. Визуальное ознакомление с живописью и составление дефектной ведомости

В пределах возможного на предварительной стадии обследования устанавливаются границы и характер разрушений, могут быть определены и их причины. Одновременно с этим производится осмотр состояния стен, сводов и конструкций перекрытий, которые тоже обследуются с точки зрения их сохранности.

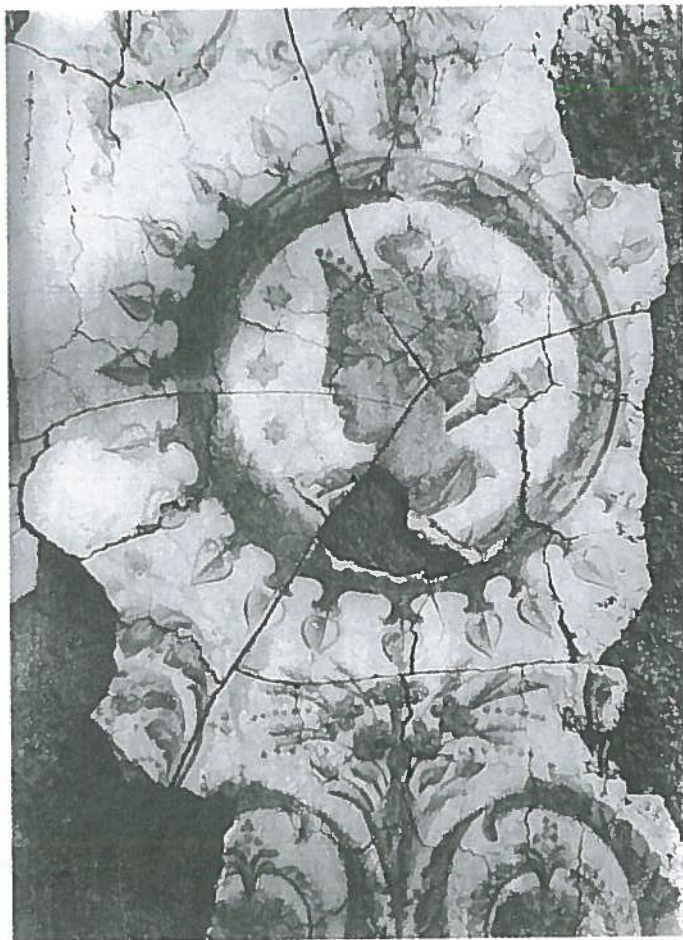
Основные причины разрушений стенописей следующие:

1. Разрушение и неудовлетворительное состояние кровли.
2. Деформации, разрушения, трещины в конструкциях стен, сводов и перекрытий.
3. Нарушение гидроизоляции и дренажей.
4. Нарушение температурно-влажностного режима, необходимого для сохранности живописи (раскрытие проемов, несоответствие систем отопления и вентиляции условиям надлежащего температурно-влажностного режима).
5. Вредоносные примеси в воздушном бассейне.
6. Факторы биологического порядка (гнили, поросли, мох, вредоносные воздействия птичьего помета, жучки-точильщики и т. п.).
7. Механические повреждения в результате варварского воздействия человека (надписи, царапины, изъятие фрагментов, неумелые и неграмотные поновления).
8. Отслаивание живописи от грунта в результате отсутствия сцепления с ним красочного слоя, оседание и коробление красочного слоя, крошеляж (покрытие сетью трещин) красочных слоев и лаковых покрытий, то есть причины, вызванные недостатками технического исполнения живописи ее авторами или возникающие в результате последующих поновлений.

Конечно, для разных техник, в которых исполнена живопись, эти первопричины вызывают разные последствия, но большинство из них настолько характерны и зрительно различимы, что могут быть безошибочно определены реставратором до начала фундаментальных лабораторных исследований.

Деформация конструктивной основы памятника внешне выражается чаще всего в появлении глубоких трещин в кладке стен и сводов, а иногда и в сдвигах кладки. Это сопровождается осыпями штукатурки и живописи по краям трещин. В самих трещинах скапливается пыль, копоть и создаются благоприятные условия для развития микроорганизмов и гнилей. Глубокие трещины создают очаги промерзания стен и появления конденсатов — высолы из кладки стен выходят на их поверхность в виде стекловидной пленки (стекловидная емчуга). Прогнибы и осадки балок перекрытия приводят к сдвигам и отставанию штукатурных слоев — их осыпанию и обвалу. Если живопись выполнена на холсте, наклеенном на плафон или стены, происходит отклеивание холста, местами даже разрывы и быстрое разрушение не только поверхности живописи, но и тыльной стороны холста.

Протечки, возникающие от неисправности кровли или ее разрушения, приводят к промоканию стен или сводов на всю толщину. При подсыхании повер-



133. Санкт-Петербург. Елагин дворец. Состояние живописи по искусственному мрамору до реставрации



134. Санкт-Петербург. Инженерный замок. Картина из плафона Гербового зала «Аллегория Мира». Состояние живописи до реставрации

хностного слоя кладки соли, растворенные во влаге, кристаллизуются в виде снежных хлопьев (пушистая емчуга), что разрушает красочный слой и штукатурку, приводит к их осыпи.

Потечи воды по стенам размывают краски и в виде белесых следов указывают на причины



135. Санкт-Петербург. Троицкий собор Александро-Невской лавры. Фрагментарное раскрытие первоначальной живописи из-под позднейших наслоений



136. Санкт-Петербург. Дворец Строганова. Фрагмент плафона Белого зала. В результате приобретения прозрачности красочным слоем от времени, выявились авторские поправки первоначальной композиции. У фигуры появились четыре руки

разрушения живописи. На потолках, при балочных перекрытиях в результате протечек выступают затеки и ржавые пятна, штукатурка становится рыхлой и обрушивается. Подшивка и дранка — основа штукатурки, — как правило, поражаются гнилью. Если живопись плафона выполнена на холсте, наклеенном на штукатурку, или на подрамниках — влага растекается по его тыльной поверхности, приводит к поражению большой площади, загниванию холста, его деформации, отрыву от потолка, размоканию грунта, отслоению и шелушению красочного слоя. Лаковые покрытия разлагаются и становятся белой непрозрачной пленкой. Поражения гнилостными грибами иногда распространяются на всю толщу живописи, выступая на ее поверхности в виде разноцветных пятен.

Несоблюдение температурно-влажностного режима чаще всего выражается в резких перепадах температуры снаружи и внутри здания. В результате от воздействия конденсата разрушаются связующие в клеевых и темперных красках, размокает грунт и происходит отслаивание штукатурки от ее основания. В результате воздействия конденсата на поверхности кладки кристаллизация высолов происходит в виде тонкой стекловидной пленки (стекловидная емчуга). Уравнивание внешних и внутренних температур достигается путем проветривания, устройства специальных вентиляционных систем, отоплением с регуляцией влажности.



137. Картина художника Маратта «Суд Париса»

Разбитые стекла окон, раскрытые проемы при ветре и сквозняках дают возможность проникновения в здание влаги и снега, активно разрушающих поверхность стенописей. Попадающие через проемы птицы, и особенно голуби, их помет разъедает и обесцвечивает красочный слой.

Подсос грунтовых вод при нарушении гидроизоляции между фундаментом и стенами или в случаях большого нарастания культурного слоя и подъема уровня грунтовых вод приводит к сплошному намоканию всей толщи кладки нижнего яруса стен, иногда достигающего высоты 1,5—2 метра. В данном случае к солям из кладки стен добавляются соли, растворенные грунтовой водой. Выходя на поверхность стены и кристаллизуясь, они образуют плотную стекловидную пленку. На сильное намокание кладки указывают осыпи красочных слоев и штукатурки. Иногда выступающие наружу следы намокания идут только по абрису швов раствора, а иногда только по кирпичу, что обусловлено большей капиллярностью того или иного материала. Разрушение живописной поверхности с прорисовкой кладки бывает только при сплошном намокании ее толщи — при долговременных протечках или при подсосе влаги.

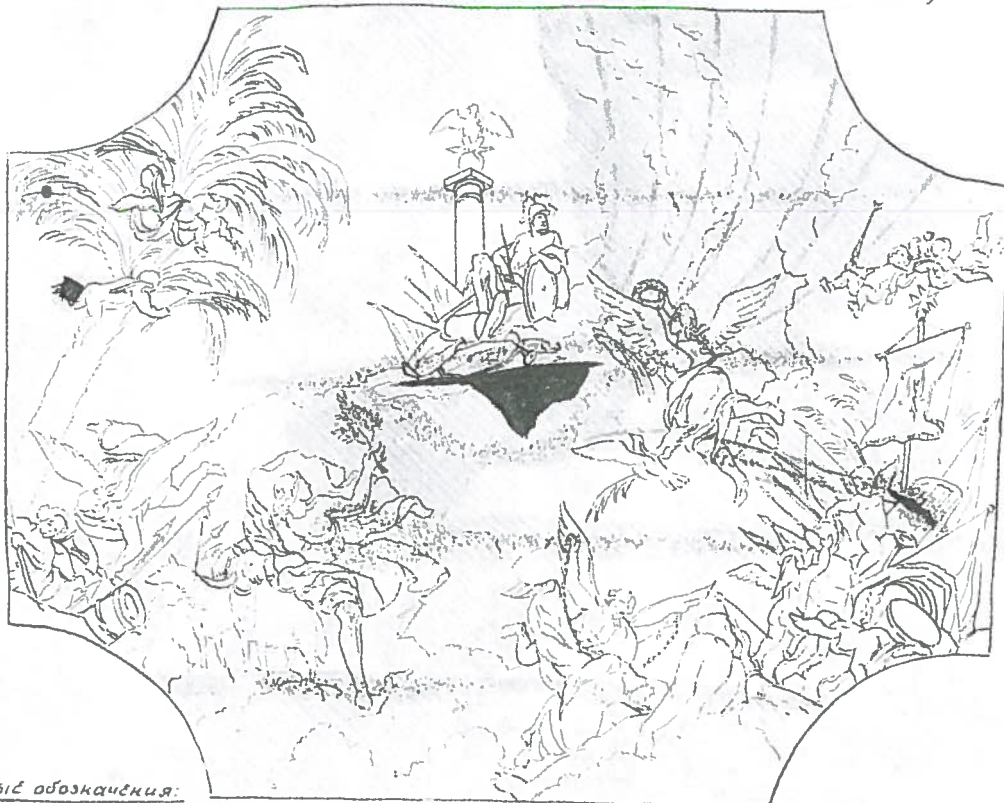
Вредоносные примеси воздуха — копоть от свечей и ламп, копоть от каминов, следы пожаров



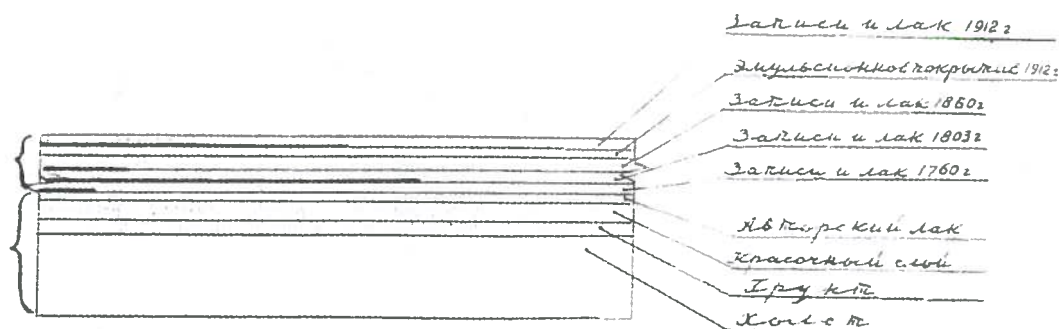
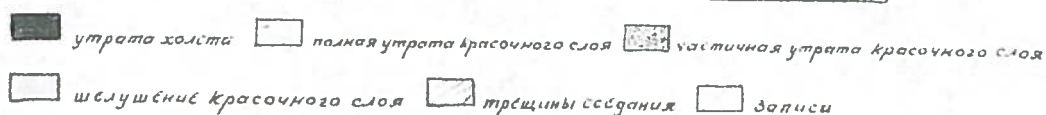
138. Картина художника Маратта «Суд Париса». Исследование в инфракрасных лучах выявило авторские поправки, внесенные в рисунок первоначальной композиции

и другие покрывают поверхность живописи, искажая ее колористические качества. Жирные копоти, въедающиеся в толщу красочных слоев, особенно вредоносны для клеевых росписей, темперы и фрески. Отходы современных производств и выхлопы автотранспорта загрязняют воздушный бассейн сернистыми примесями. Они соединяются с водой на

Схема состояния фрески из плафона "Гербового зала" Инженерного замка.



Условные обозначения:



Реставрационные записи и нововведения:

1760гг. не более 6%
1803г. порядка 63%
1860гг. не более 10%
1912г. порядка 55%

139. Схема. Фиксация состояния картины из плафона Гербового зала Инженерного замка до реставрации

140. Схематический разрез полойной структуры картины «Триумф Победителя» из плафона Гербового зала Инженерного замка

поверхности живописи и приводят к ее интенсивному разведению и уничтожению.

Фресковая живопись по сырой штукатурке (буона фреска) имеет настолько органичную связь между раствором и пигментами, что их разрушение идет только совместно, а в темперной, клеевой и масля-

ной разрушение красочного слоя идет независимо от грунта и основания. Поэтому при обследовании живописи необходимо производить предварительное укрепление красочного слоя. Только после этого можно начинать простукивание штукатурки с целью определения по звуку мест ее выпучивания и отсла-

*Исаакиевский собор
композиция хв. Бруни, Неверие Фомы.
СХЕМА ВЫПОЛНЕНИЯ РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ.*



Условные обозначения:

	Укрепление штукатурки новым раствором		Штукатурка сохранила прочностные свойства с крест-кладкой		Пробное укрепление штукатурного слоя произведено Л.И.С.М.
	Места бывших пересадок укрепленных вновь		Места вскрытия штукатурного слоя	<u>Примечания:</u>	
	Места бывших пересадок не подвергшиеся укреплению		Новые, установленные кресты	1. Потемневший лак удален по всей картине.	
	Расчетки и удаленные записи		Граница выравнивания вступивания штукатурного слоя	2. Местико вкв утрат грунта и восполнение утрат красочного слоя (см. фото и схему 2).	
				3. Крупные участки утрат воссозданы по сохранявшимся картонам акад. Бруни.	

141. Схема выполнения реставрационных работ по композиции художника Бруни «Неверие Фомы» в Исаакиевском соборе

ивания от кладки, обследование и лечение тыльной стороны холста, пробные расчистки от поверхностного загрязнения, записей и разложившихся слоев покровных лаков. Предварительное укрепление красочного слоя должно быть обратимым, чтобы не закрепить намертво поверхностных загрязнений и не закрыть возможностей дальнейшей реставрационной работы. Обычно оно осуществляется слабыми растворами осетровых клеев.

Развертки стен или плафонов с нанесенными на них картами границ и видов разрушения и утрат живописи сопровождаются дефектным актом, в котором указаны виды разрушений и процент пораженной ими поверхности (от всего объема работ).

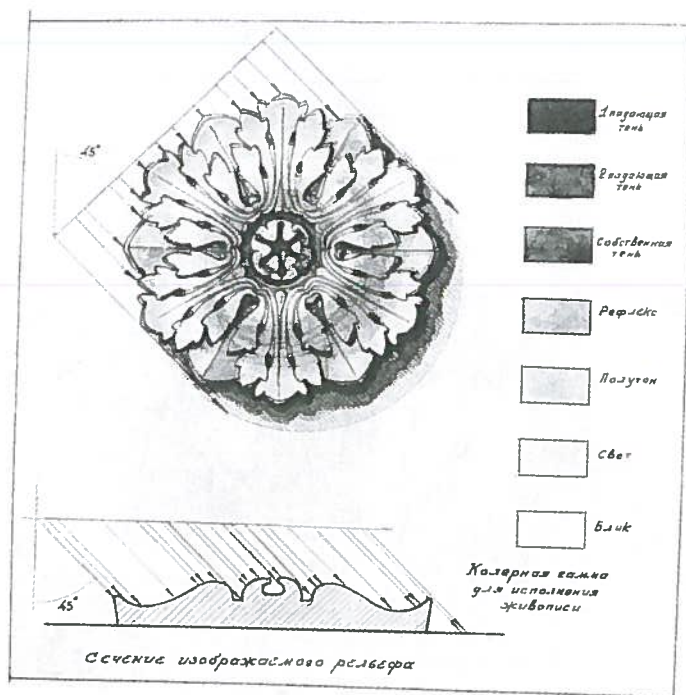
Дефектная опись ориентировочно определяет виды и объемы предстоящих реставрационных работ, согласовывается с представителями ГИОП и дает право на составление сметно-финансового расчета, уточняемого после физико-химических натурных исследований и составления рабочего проекта реставрации. На этой же стадии предварительных работ осуществляются первоочередные консервационные мероприятия по предохранению и укрытию живописи от возможных разрушений на период общестроительных работ на объекте.

Б. Изучение исторических, архивных, иконографических материалов и составление исторической справки

На основе просмотра архивных документов и иконографических материалов составляется историческая справка о живописи. В ней должны быть четко выделены два основных раздела. Первый из них должен освещать историю создания живописи, расшифровывать ее содержание, давать сведения об авторе и школе, давать сведения о позднейших переделках, поновлениях и реставрациях. Второй — суммировать все накопленные к началу работ сведения о технике, технологии, материалах и индивидуальных особенностях манеры исполнения. В дополнение к картам разрушений, дефектной описи и исторической справке производится фотофиксация живописи в целом и характерных фрагментов повреждений и утрат, подтверждающих предварительные выводы ознакомления и визуального обследования живописи. В случаях больших утрат и обоснования возможности воссоздания подбираются иконографические материалы возможных аналогов.

II. Исследование живописи в натуре

Исследование состояния стен, сводов, столбов и перекрытий ведутся архитектором и включаются в общий отчет по обследованию памятника.



142. Принцип создания колерной гаммы для исполнения живописи в технике гризайль

Художниками производятся пробные послойные расчистки от загрязнений, снятие верхних слоев покрывных лаков, записей и поздних тонировок. Иногда под более поздней живописью обнаруживается первоначальная. Зондирование при помощи расчисток, выполненных в таких местах и в таком количестве, чтобы можно было судить о степени сохранности и качестве нижних живописных слоев, дает основание для постановки вопроса о фрагментарных раскрытиях при реставрации, а иногда даже и полном выявлении изначальной живописи.

Так как любые снятия наслоений, в случае если под ними не будет обнаружено еще более ценной в художественном и историческом отношении живописи — это травма, размеры и местоположения расчисток определяются и согласуются специальной комиссией из представителей ГИОП и специальными художественно-реставрационными советами.

Уже на предварительной стадии обследования и при изучении живописи в натуре намечаются места будущих послойных расчисток, которые могут дать максимальную информацию об искажении живописи в результате загрязнений, потемнения слоев покрывных лаков, позднейших записей и поновлений. Расчистки делаются минимальных размеров в виде послойного снятия вручную перечисленных выше наслоений. Особая ответственность этой операции (при ней могут быть повреждены тончайшие лессировки авторской живописи, а иногда даже и слои подмалевка) требует поручать ее только художникам-реставраторам высокой квалификации. Результаты исследований методами расчисток позволяют определить степень необходимой дальнейшей работы по раскрытию живописи, удалению поздних записей, а иногда и ставить вопрос о полном раскрытии более древней живописи, перекрытой поздними записями, искажающими даже смысл и первоначальную композицию. После решения о содержании предстоящей реставрации и ее воп-

лощения в жизнь обязательно в наименее ответственной части живописи (чаще всего на краю, рядом с кромками холста или рядом с выступающим карнизом или обрамлением) оставляются пробные послойные расчистки. После принятия советом работы они остаются в качестве вещественного документа о проделанной работе, свидетельством того, что при данной реставрации не нарушена подлинная структура живописного произведения.

В случае, если живопись выполнена на холсте — в клеевой масляной или темперной технике, обследуется тыльная его сторона и берутся образцы холста вместе с грунтом и красочными слоями для лабораторных исследований. Иногда при прошлых реставрациях холст уже был дублирован. Важно определить состав дуближного клея и соответствие текстуры и физических качеств первоначального и дублирующего холстов. Помимо фотофиксации общих видов и деталей живописи, характеризующих ее разрушения, в случае необходимости после расчисток и до живописной реставрации художники исполняют копии, фиксирующие ее состояние.

Копирование живописи преследует цели не только точного внешнего сходства, но и воспроизведения первоначальной технологии и пооперационной последовательности. В результате выявляется колерная гамма, пигменты, на основе которых она составлена, изучается манера письма автора.

Огромную роль в современных натуральных исследованиях живописи играют физико-химические и фитопатологические методы. Производятся химические анализы красочных слоев, грунтов, основания (составов клеев, лаков, пигментов, послойной структуры и составов раствора штукатурки). По образцам спектральным анализом уточняется состав красок. При помощи изотона углерода (^{14}C) можно определить возраст штукатурных слоев. Исследуются виды и состав биологических вредителей (плесени, гнили, жучки-точильщики и т. п.).

Для живописи, исполненной на холсте и дереве, широко применяются исследования:

1. В ультрафиолетовых лучах, которые выявляют поздние записи, поверхностные тонировки и иногда дают даже сведения о составе красок и датировке всех слоев лаковых покрытий.

2. В инфракрасных лучах, проникающих глубже и позволяющих при достаточной прозрачности красок увидеть авторские поправки рисунка и подмалевка.

При обычном фотографировании, выполняя отпечатки на бумаге разной светочувствительности, часто можно рассмотреть следы утраченных фрагментов живописи. Микро- и макросъемки позволяют изучить характер наложения мазков и манеру письма, выявить характер и фактуру разрушающихся элементов живописи (крокеляж, сседания, шелушения, выпадения красок и грунта, структуру дерева, штукатурки, холста и т. п.).

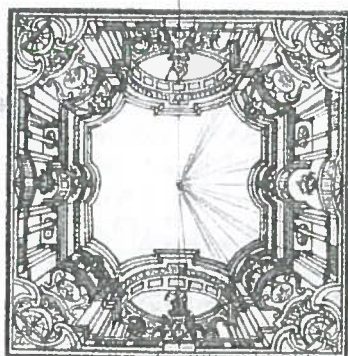
Все результаты натуральных исследований состояния послойной структуры живописного произведения наносятся на карты с изображением точных границ утрат, трещин и видов разрушения. К графической части работы прилагается пояснительная записка с приложением заключений лаборатор-

143. Примеры построения перспективы архитектурных обрамлений в живописных плафонах середины XVIII века

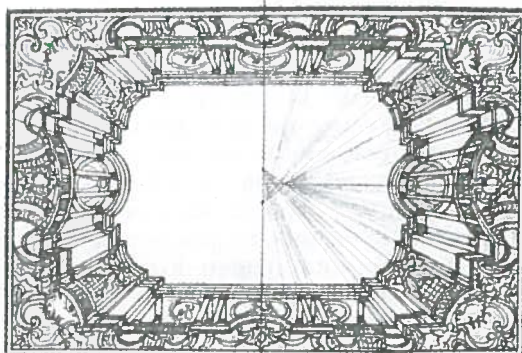
ПЛАНЫ ПОСРЕДНЯЯ ПЕРСПЕКТИВА И ПРОСПЕКТЫ

ОБЪЕКТОВЪ АРХИТЕКТУРЫ И КАРТОНОВЪ

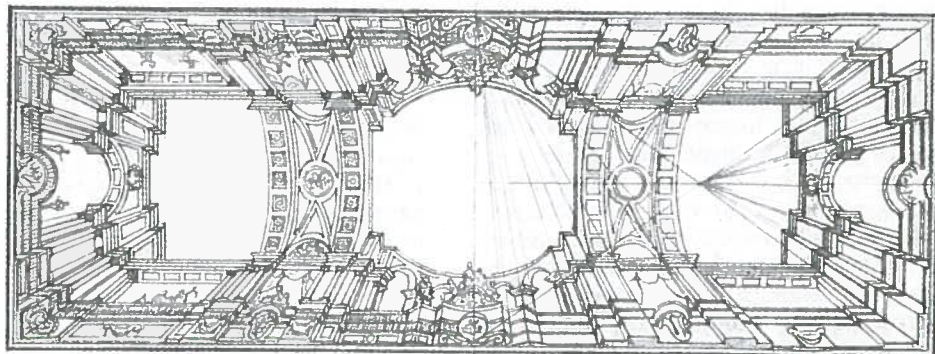
Аудиториумъ Императорскій
1750 года.



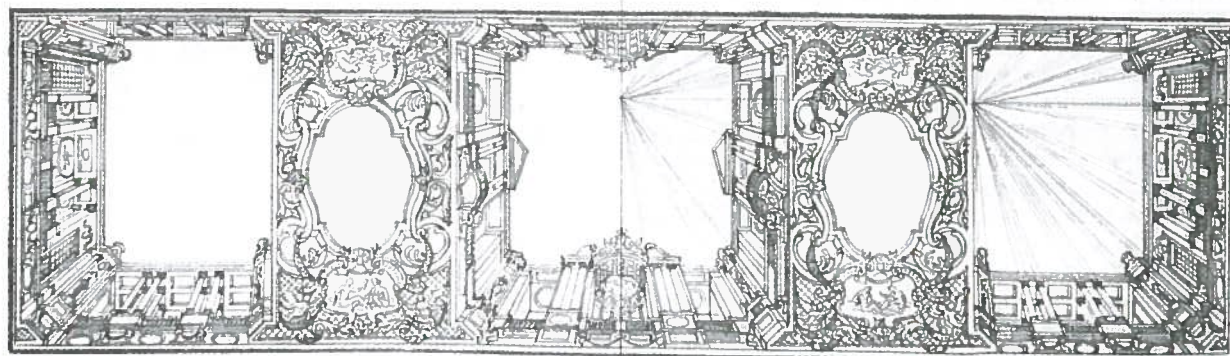
1



2



3



4

- 1 Видъ плановъ для изобразительнаго хамиса изъ галереи ево-архитектуры
- 2 Планъ для того же изъ галереи Странности въ Академіи
- 3 Видъ плановъ для изобразительнаго хамиса изъ галереи Странности въ Академіи
- 4 Перспективный планъ для изобразительнаго хамиса изъ галереи Странности въ Академіи

ных анализов, фотофиксации и выводов о возможных и целесообразных перспективах реставрации объекта.

III. Проектирование реставрации живописи

Во всех случаях, независимо от характера и объемов предстоящих работ, должен быть составлен, обоснован и согласован проект реставрации, который состоит из методической записки с приложением рабочих реставрационных схем и эскизов, а также изобразительных материалов и аналогов.

В первом разделе методической записки указываются способы укрепления реставрации или реконструкции кровли и элементов здания, покрытых живописью, содержание работ по созданию температурно-влажностного режима, оптимального для ее сохранения, методы осушения стен и восстановления нарушенной гидроизоляции, предлагаемые меры в районе памятника для очистки воздушного бассейна от вредоносных примесей.

Во втором разделе — описание реставрационных операций, их содержание, рецептура предлагаемых к применению материалов по всей толще росписей — от их основания и грунта до поверхности.

В исключительных случаях при больших восполнениях утрат или даже воссоздании дается подбор изображений аналогов и подробный анализ техники, манеры письма авторов первоначальных росписей и их школы, дается подробное обоснование предлагаемых к методической записке эскизов.

Графическая часть проекта состоит из схем-карт, выполненных на подоснове таблиц, составленных при изучении живописи в натуре, с указанием места, объемов и содержания реставрационных операций по каждому участку живописи. Обычно укрепление и осушение конструктивной основы памятника уже разработано в общем архитектурно-реставрационном проекте и при проектировании реставрации живописи в него вносят только незначительные поправки специфического характера, направленные на создание благоприятных условий для осуществления конструкций и живописи.

После рассмотрения проекта реставрации ГИОП исполняются сметы на предстоящие работы. В сметах учитываются все поправки и замечания, сделанные в период обсуждения и утверждения проекта. Иногда при постановке задачи целостной реставрации и ее обосновании неотъемлемой ролью живописи в комплексе интерьера, при наличии исчерпывающих материалов для ее достоверного возрождения выполняются проекты воссоздания живописного декора.

В полном объеме такие проекты состоят из:

эскизов общего решения (монохромных), определяющих построение, композицию, рисунок и характер освещения изображений (при их пространственной трактовке);

эскизов общего решения в цвете;

подбора исторических изображений живописи до ее утрат, аналогий для их восполнения, исполнения реставрационных копий с работ автора росписей и художников его времени и школы. После рассмотрения первой стадии проектирования идет его дальнейшая разработка. Выполняются:

в более крупном масштабе эскизы наиболее характерных, неповторяющихся участков живописи; картоны-рисунки всей композиции или ее повторяющихся элементов в натуральную величину. После их приемки они переводятся на загрунтованную поверхность основания;

эталоны — фрагменты характерных участков живописи в натуральную величину. Они показывают манеру и технику ее воплощения. Согласовывается колерная гамма живописи и производится просмотр на месте в условиях высоты и освещения в реставрируемых интерьерах. Таким образом, проектирование воссоздания монументальных росписей включает в себя все этапы исполнения живописи, что обеспечивает достоверность воспроизведения крупных утрат. Все эти этапы проектирования базируются на изучении и копировании подлинных произведений автора реставрируемого объекта или работ художников его круга и школы.

IV. Осуществление реставрации живописи в натуре

В процессе работ реставратор систематически ведет журнал-дневник. В нем записываются сведения о начале работ по всем операциям, их технологии, отклонениям или дополнениям, допущенным при реставрации, по отношению к согласованному проекту. К этому журналу прилагаются акты пооперационных просмотров и приемок, акты на скрытые работы и паспорта или образцы этикеток, применяемых при реставрации материалов. Многостадийная фотофиксация от начала до полного завершения реставрации сопровождает все ее этапы и прилагается к журналу, который в дальнейшем становится основным документом реставрационного отчета и входит в состав отчета о реставрации памятника архитектуры в целом.

Непосредственная работа по реставрации монументальной живописи ведется в определенной последовательности и начинается с предварительного укрепления красочного слоя.

Для живописи, выполненной на штукатурке, следующий этап — укрепление, подтягивание кляммерами и инъекцией раствора в пазухи для прирачивания к кладке стен или сводов.

Для живописи на наклеенном на основание холсте — восстановление наклейки, очистка и антисептирование пазух и выправление деформаций. Для масляной живописи на подрамниках — заклеивание папиросной бумагой лицевой поверхности живописи, снятие с подрамника и лечение тыльной стороны холста — очистка от пыли и гнили, антисептирование и, если необходимо, дублирование. Одновременно идет реставрация подрамника или его замена.

Промывка или расчистка поверхности живописи от загрязнений для фресковой, темперной или клеевой техник исполнения, снятие разложившихся и потемневших покровных лаков в масляной живописи и расчистка от поздних записей следуют за операциями по укреплению и лечению основания. Удаление емчуги, плесени, гниений, ржавых пятен и обезвреживание пораженных ими участков предшествует дополнению утрат штукатурки основания и восстановлению на ней грунта, мастиковке его мелких утрат по всей поверхности живописи.

Как правило, техническая часть реставрации завершается промывкой, дезинфекцией и повторным укреплением красочных слоев перед началом живописной реставрации. Последняя может осуществляться как ретушь мелких утрат красочного слоя, восполнение крупных утрат нейтральным тоном или в виде воссоздания утрат цветовых пятен живописи в значительных пределах.

Для масляной живописи работы завершаются нанесением слоя защитного покровного лака.

При реставрации необходимо следить за тем, чтобы все материалы, при ней применяемые, обладали качеством обратимости.

Особое внимание следует уделять степени снятия покровных лаков в масляной технике и расчисток в других. Увлечение раскрытием до конца часто наносит живописи непоправимые травмы, уничтожая авторские лессировки и захватывая ее верхние слои. Поэтому при размягчении лаков и поздних записей предпочтительнее пользоваться методом Петтекофера¹ и избегать широко сейчас применяемых спиртовых компрессов.

Все работы по воссозданию должны просматриваться, приниматься комиссией и подвергаться фотофиксации пооперационно: нанесение припороха, прорисовка контуров и лепка теневой части формы монохромом, проработка светов и полутонов белилами и костью, раскрытие всей плоскости росписей подмалевком в цвете, окончательное завершение живописи лессировками, ударами и бликовками — все это для масляной живописи и несколько более упрощенно по количеству и составу операций для клеевой и темперной. Постадийные приемы и фотофиксация обеспечивают возможность максимального приближения к достоверности.

Очень важную роль в обеспечении условий сохранности живописи играет борьба с сыростью, скопившейся в толще стен или сводов в результате долговременных протечек, а также в нижней части кладки стен при подсосе влаги.

Известен с глубокой древности прием по осушению стен и больших наметов растворов — введение в их толщу вкраплений древесного угля, который служит адсорбатором. Для ликвидации подсоса влаги снизу наиболее эффективны либо меры по подведению новой гидроизоляции (всегда очень сложные и сопряженные с травмированием здания), либо электрохимические методы, при которых, подсушивая зону кладки, заполняют ее капилляры химическими веществами, образующими нерастворимые составы.

Воссоздавая живопись при утрате ее несущего основания, выбор новой конструкции перекрытия и способов нанесения или крепления к нему живописи определяется оптимальностью варианта ее дальнейшей сохранности, что вполне закономерно, так

как пределы воссозданного выделены новыми конструкциями и материалами.

Иногда, если разрушения подлинных росписей возникали в результате деформации, промерзания или появления конденсатов из-за не оправдавших себя первоначальных конструктивных решений, в них вводятся коррективы, исключающие пагубные влияния на росписи.

V. Отчеты и обобщения опыта реставрации монументальной живописи

После завершения реставрационных работ, их приемки комиссией из представителей ГИОП и специалистов, художники-реставраторы должны оформить и сдать в ГИОП реставрационный отчет.

Основной документ отчета — журнал-дневник с подшивкой актов пооперационных просмотров и приемо-к, листков авторского надзора, актов на скрытые работы, исполнительских схем с фиксацией проведенных операций и их отклонений от проекта. Кроме того, в пояснительной записке даются оценка проведенной реставрации, новых технологий, материалов и приемов, а также пожелания на последующие реставрации.

В процессе предварительных исследований и дальнейшей работы часто обнаруживаются новые исторические сведения о датировке, авторах, их технологии и технике, а иногда собираются материалы, существенно дополняющие разделы истории живописи, которые публикуются в изданиях трудов ГИОП и реставрационных сборниках.

Отчет должен давать четкую картину для реставраторов будущего и отражать все то новое в арсенале восстановительных работ, что требует проверки временем или популяризации и широкого внедрения в практику реставрационного дела.

Фотофиксация всех реставрационных процессов, полное собрание документов предварительных исследований и исследований в натуре прилагаются к отчету.

Накопление реставрационных отчетов в архивах ГИОП, популяризация заключенных в них новых сведений и материалов дают возможность совершенствовать и углублять методику реставрационного дела.

Приведенные ниже примеры проведения реставрационных работ в какой-то мере помогут представить разнообразие задач, которые приходится решать художникам-реставраторам, и связь их с решением инженерных проблем реставрации основания монументальной живописи.

КАРТИНА «СОЮЗ ЕКАТЕРИНЫ II С ИОСИФОМ — ИМПЕРАТОРОМ АВСТРИЙСКИМ»

Картина написана художником Туполевым в 1784 году. Срезанная с подрамника, она хранилась в фондах Екатерининского дворца и была отдана в реставрацию для того, чтобы ее можно было экспонировать в музее.

Предварительные операции по укреплению красочного слоя, выравниванию и дублированию холста, мастиковке утрат грунта, расчистке поверхности картины должны быть в дальнейшем завершены стадией живописной реставрации — восполнением утрат красочного слоя. При реставрации древней живописи восполнение утрат делается нейтральным тоном (цв. ил. 21).

¹ Метод Петтекофера исключает непосредственное намачивание поверхности живописи спиртом, для чего плоский ящик с дном, обтянутым толстой тканью (сукно или войлок), смоченной спиртом, устанавливается на поверхность холста и по тыльной поверхности ящика водят нагретым утюжком. Испарение спиртовых паров размягчает лаковые и масляные поверхности живописи, но не растворяет их. Снятие лака производится тонким слоем вручную.



144. Картина неизвестного художника «Фома и Амниона». Общий вид до реставрации



145. Фрагмент картины «Фома и Амниона». Состояние поверхности живописи до реставрации

КАРТИНА НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА XVIII ВЕКА «ФОМА И АМНИОНА»

Взятая из фондов Ломоносовского дворца-музея и отданная в реставрацию, картина находилась в крайне тяжелом состоянии. Срезанная когда-то с подрамника, она долгое время находилась свернутой на валу, причем кромки холста, крепившие ее к подрамнику, были утрачены, вся картина сильно потемнела, ясно читались в виде еще более темных пятен следы непрофессионально сделанных восполнений утрат при прошлых реставрациях.

После предварительного закрепления красочного слоя, выравнивания холста и его дублирования, как всегда, была произведена мастиковка выпадов красочного слоя и грунта. Удаление загрязнений и потемневшего слоя покровного лака, а также пробные расчистки выявили, что фактически вся поверхность подлинной авторской живописи подверглась многочисленным записям при обновлении картины в процессе прошлых реставраций, что в корне искажило первоначальный колорит, причем записи резко уступали в мастерстве авторской живописи (цв. ил. 22). Пришлось, по существу, раскрывать всю плоскость картины, заменять поздние реставрационные заправки и производить операции по восполнению утрат красочного слоя применительно к изначальному колориту.

Раскрытая после реставрации живопись принадлежит большому мастеру фламандской школы и будет ценным экспонатом в собрании дворца-музея в Ломоносове.

«ШТУРМ АУЛА АХУЛЬБО». ПАНОРАМА ХУДОЖНИКА Ф. А. РУБО

Жалкие остатки огромного произведения батальной живописи обнаружены в музее Махачкалы. Написанная и впервые экспонировавшаяся в Мюнхене, панорама демонстрировалась потом на выставке в Нижнем Новгороде и имела поистине сенсационный успех, принес ее автору заслуженную славу одного из лучших баталистов мира. Изображение с документальной точностью иллюзорно воспроизводило падение последнего оплота Шамиля. Общие размеры живописной панорамы: 120 м длины и 17 м

высоты. В настоящее время сохранились всего три фрагмента общей площадью около 30 кв. м. Сравнительно тонкий холст был измят, его обрывки не имели геометрических очертаний, красочный слой в значительной степени осыпался и потерял связь с грунтом, вся поверхность живописи сильно загрязнена. Почти невозможно было прочесть изображение, казалось, что живопись погибла.

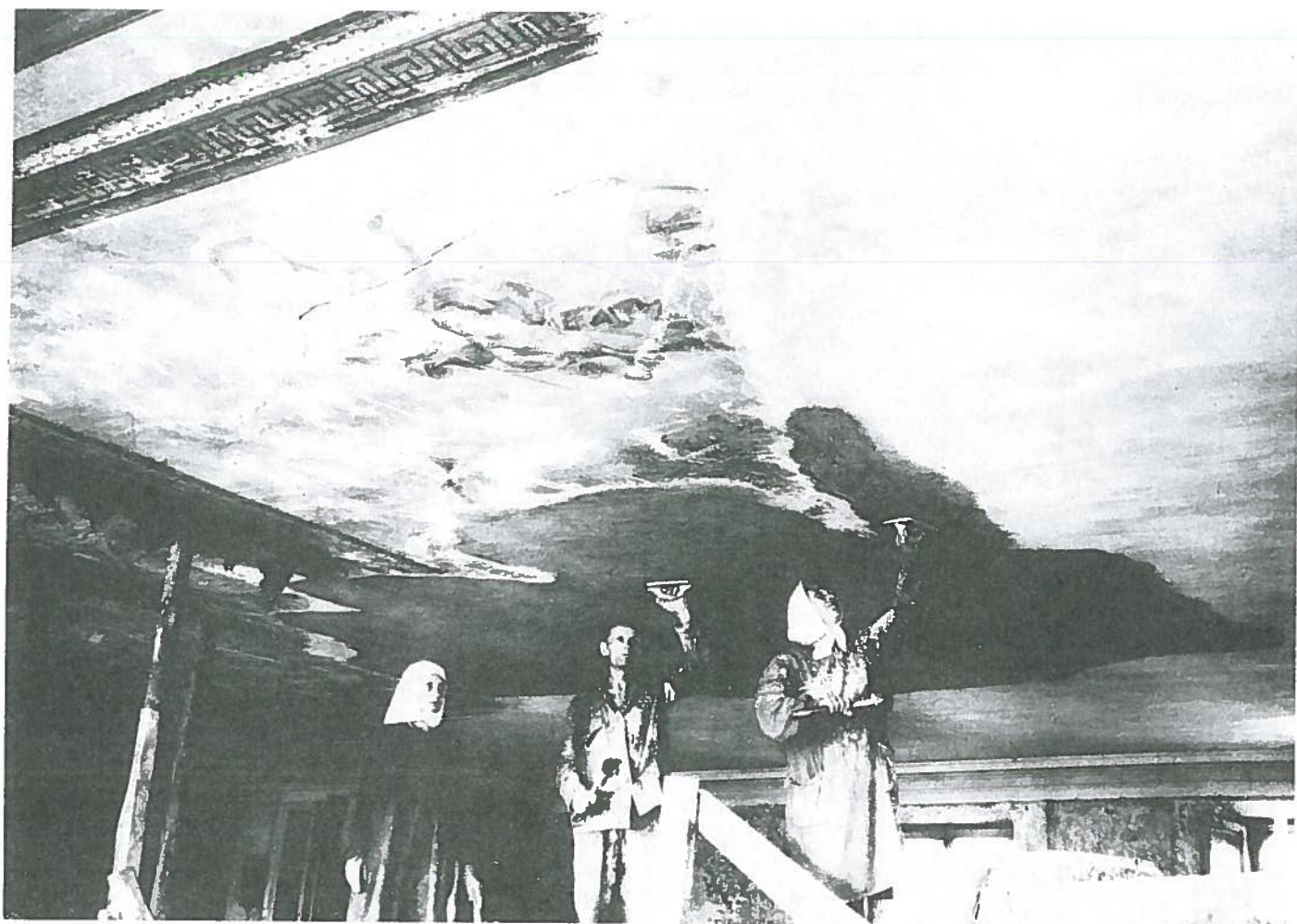
Ленинградским художникам-реставраторам во главе с Б. Н. Лебедевым выпала сложная задача произвести реставрацию сохранившихся остатков панорамы. Было произведено предварительное укрепление красочного слоя, выправление и дублирование очищенного с тыльной стороны холста, восполнение выпадов грунта мастиковками и расчистка всей живописной поверхности. И все же состояние живописи после ее консервации и ее технической реставрации не позволяло увидеть ее композицию и составить впечатление об авторском колорите. Поэтому на фрагменте, относящемся к центральной, наиболее ответственной части панорамы, была сделана попытка живописной реставрацией точечной ретушью выявить законченный облик нескольких фигур и их среды на первом плане изображения. Фотографии с изображением всей панорамы и наличие трех ее подлинных фрагментов позволяют теперь говорить о возможности ее полного воссоздания. Оно может вестись либо с включением подлинных остатков (с предварительно проведенной на них живописной реставрацией), либо путем повтора уцелевших подлинников, которые будут превращены в музейные экспонаты. Конечно, возрождение панорамы во всех случаях должно вестись опытными художниками-баталистами. Но реставраторы сделали возможным не только прочтение остатков живописи, ее дальнейшего сохранения, но и поиска путей ее возрождения (цв. ил. 30).

КОЛОННЫЙ ЗАЛ ГОРНОГО ИНСТИТУТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Работы, проведенные по восстановлению его плафона.—один из типичнейших примеров решения в комплексе инженерных задач с применением всего арсенала средств по реставрации монументальной живописи.



146. Санкт-Петербург. Горный институт. Колонный зал.
Разрушения 1942 года



147. Санкт-Петербург. Горный институт. Колонный зал. Восстановление утрат штукатурки плафона после реставрации перекрытия. 1950



148. Горный институт. Колонный зал. Состояние фрагмента сохранившейся живописи центральной картины до расчисток и расшивки трещин в штукатурке



149. Горный институт. Колонный зал. Состояние участков орнаментального обрамления картин плафона



150. Горный институт. Колонный зал. Перенос припорохом рисунка утраченной орнаментики

пами, подтянута старая подшивка с сохранившейся штукатуркой. Произведена подвеска новых балок, подшивка по ним с прокладкой войлоком и восполнена вся штукатурка. На время работ участки со старой штукатуркой и сохранившейся живописью специальными щитами прижимались к плоскости потолка, а весь плафон был укреплен целой системой временных подпорок.

В 1951 году начались работы по реставрации живописи. Прежде всего были произведены расчистки от копоти и загрязнений участков сохранившейся фигурной живописи, расшиты трещины в штукатурке, выполнены копии

и установленной при копировании колерной гаммой восполнены небольшие и очевидные утраты красочного слоя. Орнаментальное обрамление восстанавливалось методом повторов участков по сохранившимся образцам повторяющихся мотивов. Для этого были сняты кальки, и рисунок переносился на места утрат припорохом.

В Горном институте сохранились прекрасные по качеству фотографии плафона, снятые без ракурсных искажений, с измерительными рейками в кадре, по которым можно было выполнить картоны-рисунки утрат в натуральную величину. Художники-реставраторы выполнили ряд копий с сохранившейся картины Д. Скотти с максимальным приближением к манере подлинника. Копии осуществлялись на оштукатуренных щитах с фактурой



151. Горный институт. Колонный зал. После реставрации
и частичного воссоздания живописи плафона. 1953



поверхности, такой же как на штукатурке плафона, и с соблюдением пооперационной последовательности наложения грунта и красочных слоев. Только после этого производилось воссоздание утраченной части живописи в натуре. Реставрацию орнаментики выполняли художники И. Г. Андреев и А. Н. Виноградов, а фигурной живописи — А. Я. Казаков и В. Г. Корбан. Руководил реставрацией арх. А. А. Кедринский. В 1953 году все работы были закончены, сняты временные опоры и зал снова стал использоваться как музей геологических коллекций Горного института.

ПОРТРЕТНЫЙ ЗАЛ ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА

Портретный зал не был окончательно завершен, как и многие другие интерьеры анфилад, отделанные по проектам Ф. Б. Растрелли в 50-х годах XVIII века. Декор стен и паркет были воплощены в жизнь полностью, а живо-

152. Плафон художника Д. Тьеполо «Меркурий и Слава осматривают землю дарами». В стадии предварительного снятия загрязнения и укрепления красочного слоя

писные плафоны успели выполнить только в самых крупных дворцовых помещениях, таких как Большой зал, Антикамеры, Парадная лестница и Картинный зал. С 1756 года Растрелли перестает работать в Царском Селе, и дальнейшее завершение декорировки созданной им парадной анфилады прекращается.

Только в 1860-х годах под руководством архитектора Штакеншнейдера украшаются потолки живописью и окончательно завершается облик целого ряда интерьеров. Так как вkomпонованные в декор потолков картины носили весьма случайный характер, а основным критерием их отбора служили размеры, подходящие к условиям конкретного помещения, при реставрации живописных плафонов в послевоенные годы было принято решение, позволяющее свести воссоздание до минимума. Вместо того чтобы воссоздавать погибшие во время войны картины по



153. Плафон «Меркурий и Слава осматривают землю дарами». После выправления холста, дублирования, расчисток и мастиковок утрат грунта и красочного слоя

фотографиям, акварелям и описаниям, решили сделать попытку заменить их аналогичными полотнами, соответствующими размерам, сюжетам, колориту и школе утраченных, подобранными в музейных хранилищах и частных собраниях. Иногда, как это было, например, при восстановлении Портретного зала, вновь подобранные картины, украшающие потолки, обладают даже большей художественной ценностью. В данном случае чрезвычайно интересна судьба плафона, появившегося после воссоздания этого интерьера.

При обследовании в 1946 году бывшей усадьбы Юсупова на Фонтанке, 115, в одном из помещений был обнаружен овальный плафон, сильно пострадавший от воздействия влаги, так как крыша над ним фактически была

полностью разрушена в период Отечественной войны. Прорванный во многих местах, деформированный холст был покрыт слоем копоти и потемневшего лака, его живопись совершенно не читалась. Холст был снят с потолка, произведены операции предварительной консервации, он свернут на вал и для предотвращения его полной гибели передан на хранение в фонды Русского музея. Ни сюжет живописи, ни ее автора установить в то время не удалось. Когда встал вопрос о поисках крупного живописного произведения, которое могло бы заменить погибшую картину на потолке Портретного зала, вспомнили о плафоне, хранящемся в Русском музее, хотя он и казался безвозвратно погибшим. И все же сделали попытку его реставрации. Прежде всего осуществили предварительное укрепление поверхности живописи, обезвредили и расчистили тыльную сторону холста, сняли поверхностные загрязнения от копоти и выполнили снятие слоя лакового покрытия, полностью потерявшего прозрачность. Все это дало возможность



в какой-то мере судить о сохранности подлинной композиции плафона. Затем было произведено выправление поверхности холста, его дублирование, послойные расчистки всей поверхности и мастиковка утрат грунта. В результате выявилась типично барочная композиция плафона, исполненного в звучном мажорном колорите, со смело нарисованными фигурами в сложнейших ракурсах, что свидетельствовало о принадлежности художника к перво-классным мастерам монументальной живописи XVIII века.

Параллельно с реставрацией шло изучение истории живописи, поиски ответа на вопрос о его авторе. Выяснилось, что в середине XVIII века на месте усадьбы Юсуповых располагался типично барочный небольшой особняк, зафиксированный на аксонометрическом плане Петербурга, исполненном Сент Илером, в 1770-х годах, то есть до создания архитектором Кваренги парадной усадьбы Юсуповых. Капитальные стены старого здания Кваренги включил в новую постройку, в том числе и небольшой

154. Плафон «Меркурий и Слава осыпают землю дарами». Воспоминание утрат красочного слоя точечной ретушью

Овальный зал. В издании, посвященном описанию петербургских особняков XVIII века, говорится и об этой овальной комнате, плафон и стены которой были когда-то украшены произведениями последнего великого мастера венецианской школы Тьеполо. При возникновении в Петербурге Института путей сообщения усадьба была передана в его ведение, а в ее основном здании и по сей день расположены вспомогательные помещения и мастерские. Картины Тьеполо из коллекции Юсуповых позднее были переданы в Эрмитаж, а плафон Овальной комнаты оставлен на месте. Сложнейшая работа по собиранию почти полностью утраченных фрагментов живописи точечной ретушью позволила полностью возродить первоначальную композицию, которая почти не имела позднейших записей и поновлений, за исключением того, что на центральном картуше был приписан вензель Алек-



сандра I — эмблема Института путей сообщения, который и был удален. Тематика плафона определена как аллегорическое изображение Меркурия и Славы, осыпающей землю дарами. Вкомпонованная в орнаментальное обрамление потолка Портретного зала, картина Тьеполо не только завершила облик воссозданного интерьера и с успехом заменила утраченное живописное полотно, но и обогатила художественное собрание дворца (цв. ил. 23, 24, 25, 26, 27).

Остановимся на нескольких примерах воссоздания утраченной живописи в интерьерах, где возрождался их облик и живопись была неотъемлемой их частью.

ПАРАДНАЯ ОПОЧИВАЛЬНЯ ПАВЛА I В ГАТЧИНСКОМ ДВОРЦЕ

Интерьер ее был отделан по проекту архитектора Бренна в конце XVIII века с характерной для этого мастера изысканностью и декоративной помпезностью. Пото-

*155. Гатчинский дворец. Парадная спальня Павла I.
Живопись плафона до реставрации*

лок помещения украшал круглый декоративный плафон с композицией на мифологическую тему — об Амуре и Психее, выполненный художником Дуайеном. Остальная плоскость потолка украшалась сложной орнаментальной лепкой. Восстанавливая зал после военных разрушений, реставраторы столкнулись с задачей возрождения утраченного живописного плафона, который был одним из главных элементов в ансамбле. Но вначале это казалось просто невозможным, так как не было документов и материалов, позволяющих судить о колорите, композиции и авторской манере исполнения подлинника. Наконец в Москве в музее имени А. В. Щусева был обнаружен сильно поврежденный негатив, на котором изображена картина без перспективных искажений. Сделанные с него отпечатки позволили предположить, что это снимок, сделанный в предвоенные годы с целью фиксации состояния



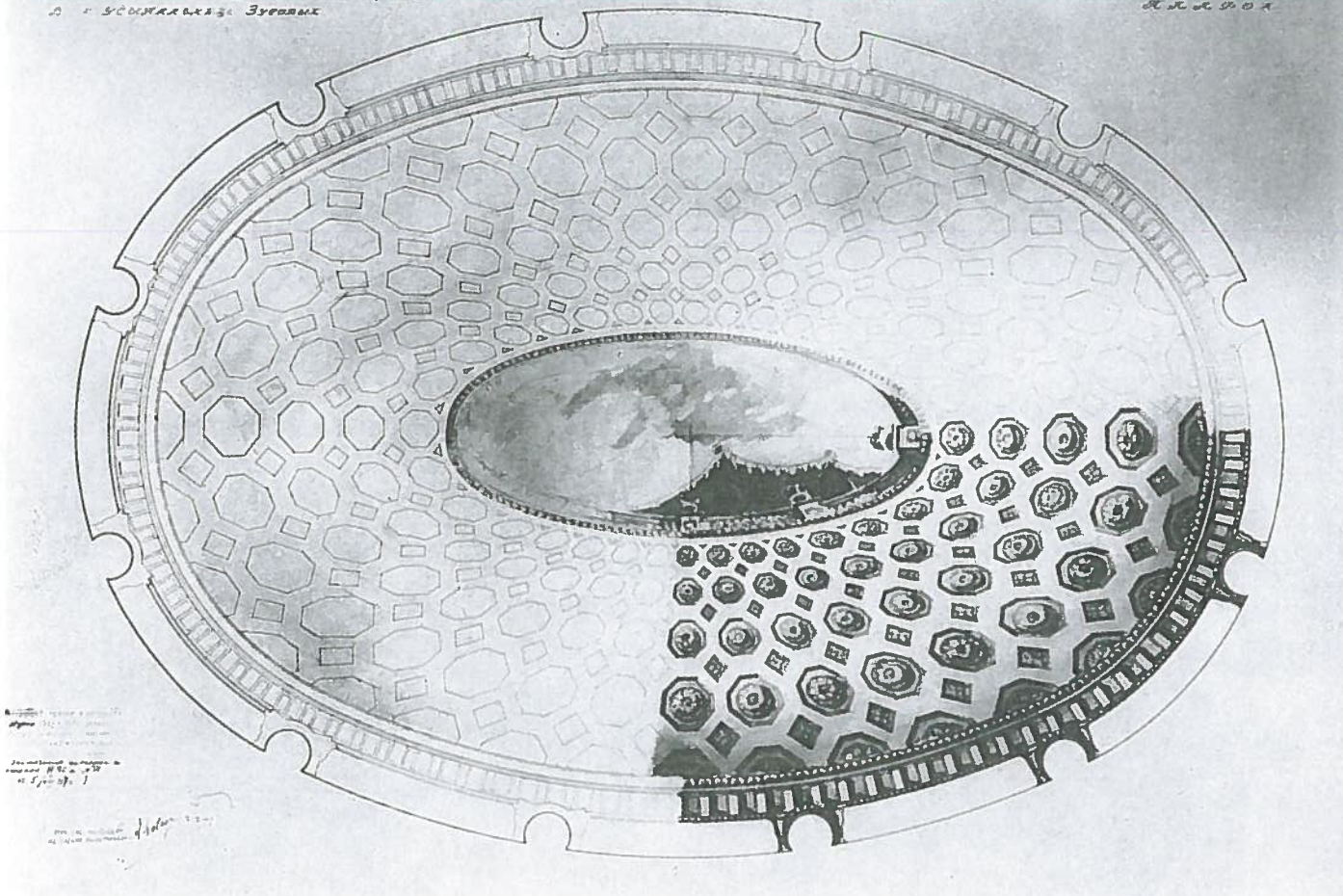
156. Гатчинский дворец. Парадная спальня Павла I. Эскиз для воссоздания живописи плафона. Худ. Ю. Ф. Шитов

живописи, требующей реставрации. Сильные загрязнения холста, затемненность рисунка поверхностными загрязнениями и потемнения покровного лака крайне затрудняли прочтение всей композиции и особенно ее деталей.

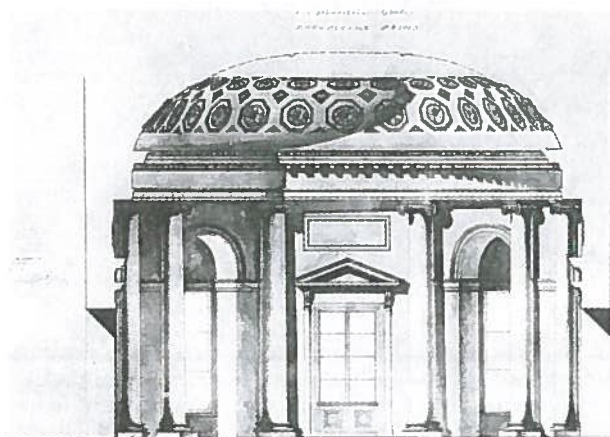
Конечно, черно-белой фотографии, описания плафона и цветного его изображения в сильном ракурсе на небольшой акварели XIX века для воссоздания живописи было недостаточно. Из действительно принадлежащих кисти Дуайена сохранился только один холст с живописью на тему «Рождение героя», которая хранится в фондах Петергофского дворца. Предварительно проведенная реставрация этого живописного полотна с целью его приспособления для украшения потолка еще одного из залов дворца в Гатчине позволила выполнить фрагментарные копии. При их исполнении изучалась весьма своеобразная тех-

ника и манера письма Дуайена. К счастью, оба плафона, и реставрированный — подлинный, и подлежащий воссозданию, написаны в холодной гамме и передают ночное освещение. Кроме того, стало ясно, что Дуайен работал в одиночку, без привлечения помощников, что позволяло ему сразу выполнять живопись в технике *a la prima* и не соблюдать пооперационного создания картины, как мы это привыкли видеть при бригадном методе исполнения монументальной живописи.

Художник-реставратор Ю. Ф. Шитов блестяще справился со стоящей перед ним сложной живописной задачей. Им было создано два варианта цветового решения предварительных эскизов воссоздания плафонов, а также картоны в натуральную величину и осуществлено окончательное исполнение живописи плафона (цв. ил. 28). В результате удалось максимально приблизиться к манере, технике и колориту художника Дуайена, опираясь на глубокое изучение сохранившегося подлинного произведения (цв. ил. 29).



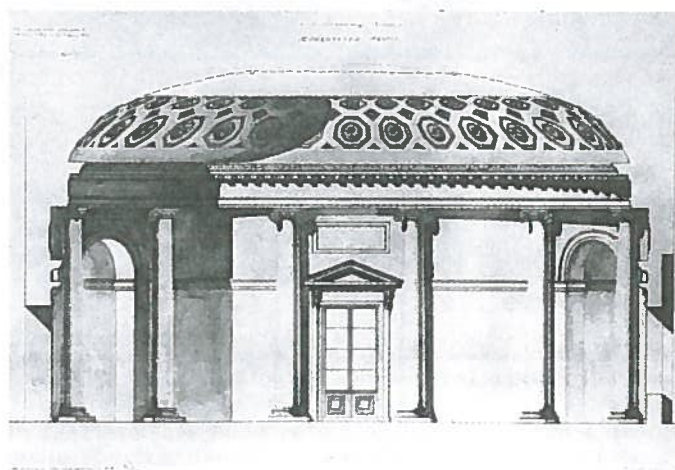
157. Инвалидный дом в Троице-Сергиевой пустыни.
Овальный зал. Проект реставрации А. А. Кедринского



158. Инвалидный дом в Троице-Сергиевой пустыни.
Овальный зал. Поперечный разрез. Проект реставрации
А. А. Кедринского

ИНВАЛИДНЫЙ ДОМ В ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ПУСТЫНИ БЛИЗ СТРЕЛЬНЫ

Сооруженный по проекту архитектора Л. Руска в период 1805—1809 годов, он представлял собой одноэтажное здание на высоком цоколе. Центральная часть здания была несколько повышена по отношению к боковым крыльям и увенчана куполом. В цокольной части центрально-



159. Инвалидный дом в Троице-Сергиевой пустыни.
Овальный зал. Продольный разрез. Проект реставрации
А. А. Кедринского

го объема находилась усыпальница графов Зубовых а в боковых — служебные помещения и мастерские Инвалидного дома. В центре бельэтажа был размещен великолепный Овальный зал, украшенный трехчетвертными колоннами ионического ордера, который завершался куполом с росписью, имитирующей лепные восьмигранные кессоны с вкомпонованными в них розетками. Зал этот использовался в качестве домового церкви. В боковых частях бельэтажа находились помещения, где жили вете-

раны-инвалиды. В 1935 году был надстроен второй этаж, в результате чего перекрытием была срезана часть купола парадного Овального зала. Сразу после войны ансамбль пустыни использовался в качестве лагеря для военнопленных, а с конца сороковых годов в нем размещалась исправительно-трудовая колония для несовершеннолетних.

Интерьер зала был буквально изуродован, и его объем был расчленен появившимися в эти годы деревянными перегородками. В 1946 году был согласован проект полного восстановления архитектуры зала. Так как разборка надстроенного этажа была в то время совершенно нереальной, проектом предусматривалось исправление искажения перекрытия над залом, которое стало иметь форму опрокинутого блюда, посредством воссоздания живописи на плафоне, имитирующей купольное покрытие.

В 1952 году были произведены все реставрационные работы по проекту архитектора А. А. Кедринского, который сам же и возглавил исполнение живописи. В результате был возрожден великолепный интерьер, где живопись сыграла активную формообразующую роль, зрительно восстановив его нарушенные пропорции. Все это обеспечило сохранность зала и возможность его более рационального использования.

ВТОРАЯ АНТИКАМЕРА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА

До войны в ней существовал живописный плафон, созданный в 50-е годы XVIII века художником Перизинотти с группой русских мастеров-монументалистов. В окружении изысканно-нарядной орнаментальной живописи находилась центральная овальная картина, изображающая триумф Бахуса и Ариадны. Художников того времени не смущало повторение одинаковых сюжетов в соседних залах, так как они совершенно оригинально решались композиционно. В данном случае аналогичный сюжет существовал в живописи плафона соседней, Первой Антикамеры. Перизинотти, будучи блестящим колористом и декоратором, никогда сам не решался на сочинение сложных многофигурных картин. Поэтому и во Второй Антикамере, как выяснилось при поисках исходных исторических материалов, центральная картина была повтором имеющейся в его распоряжении гравюры с плафона, выполненного художником Гуарано.

Воссоздание плафона, утраченного в годы войны, необходимо было обосновать документами и изображениями, обеспечивающими его полную достоверность.

Для воссоздания орнаментики вокруг центра плафона были подобраны хорошего качества довоенные фотографии и остатки подлинных холстов с плафонов галерей и кабинетов павильона «Эрмитаж», где повторены те же мотивы, которые он использовал во Второй Антикамере. Это дало возможность изучить манеру, рисунок и колорит мастера и осуществить воссоздание с максимальным приближением к утраченному оригиналу.

В центральной композиции, помимо гравюры с плафона художника Гуарано в Аванзале Зимнего дворца, сохранился подлинный живописный плафон его кисти, по которому изучался колорит и манера письма этого мастера. Кроме того, имелись подробные описания каждой аллегорической фигуры, цвета их облачения и атрибуты в старых ведомостях, хранящихся в архиве дворца-музея. На основе всех этих данных был исполнен эскиз воссоздания плафона, картоны-рисунки всей композиции в натуральную величину и эталоны — фрагменты характерных участков живописи для составления колерной гаммы. Эталоны проверялись просмотрами на потолке зала в реальных условиях места и освещения.

ПЕРВАЯ АНТИКАМЕРА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА

Эта Антикамера была увенчана плафоном кисти мастеров монументальной живописи XVIII века Пьетро и Франческо Градишци.

Прихотливо изгибающийся парапет с сидящими на нем разнообразными фигурами, с картинами-клеймами в его филонках, где на золотом фоне резвились играющие амуры и персонажи в маскарадных костюмах, охватывал огромную центральную картину с аллегорическим сюжетом «Триумф Бахуса и Ариадны».

Плафон погиб во время пожара, и только на стенах и в завалах сохранились остатки некогда великолепного резного и скульптурного декора зала.

Решение о полном восстановлении зала поставило на очередь и задачу возрождения живописи.

Имея хорошие довоенные фотографии с утраченного плафона, подробные описания аллегорических фигур и всех его элементов в старых дворцовых описях, можно было с большой долей достоверности восстановить рисунок всей композиции и даже выполнить для его воссоздания картоны в натуральную величину. Но для колористического решения и передачи авторской манеры исполнения живописи требовалось изучение и копирование других сохранившихся работ П. и Ф. Градишци. Поэтому особое внимание при воссоздании было уделено разработке цветного эскиза и эталонов, последние подвергались многократной проверке, просмотрам в условиях зала, так как это решало не только трактовку живописи, но и избранную для ее исполнения колерную гамму.

Глава XI

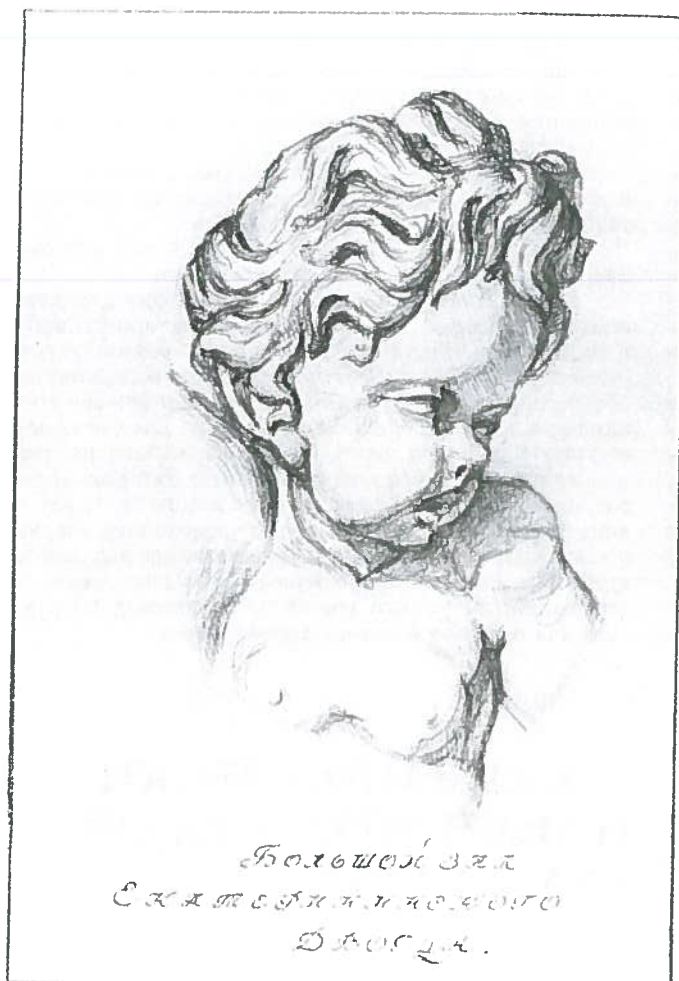
РЕСТАВРАЦИЯ ЛЕПКИ И МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Монументальная скульптура в отличие от станковой всегда рассчитана на определенное место в ансамбле фасада или интерьера, а если это отдельно стоящий памятник — его масштабы и формы обусловлены соотношением с окружающей средой и застройкой. В зависимости от высоты расположения, наиболее благоприятных точек просмотра изменяется трактовка объемов скульптуры, ее рельеф и вносятся поправки в ее формы для лучшего восприятия в определенном ракурсе.

Выработанные многовековым опытом приемы поправок на ракурсы настолько характерны, что всегда резко отличают монументальное произведение от станкового, воспроизводящего формы без этих изменений. Глубокое понимание закономерностей трактовки форм, характерных для эпохи создания памятника, его стилистической принадлежности, места расположения и индивидуальной манеры скульптора прошлого — необходимые условия для того, чтобы реставратор имел право на какие бы то ни было операции по восстановлению или воссозданию утрат скульптурного произведения.

Все разнообразие лепного и скульптурного декора подразделяется на три основные группы: барельефы, горельефы и объемную скульптуру. Классификация скульптуры по материалам, из которых она выполнена, позволяет определить технические и технологические методы ее реставрации.

Произведения известнейших мастеров прошлого обладают качествами уникальности — реставрация, и особенно воссоздание утрат такого рода скульптур требуют большой осторожности и чрезвычайно весомой аргументации. Зачастую ставится



160. Екатерининский дворец. Большой зал. Головка путти. Характерные поправки форм в расчете на смотрение скульптуры снизу в ракурсе

вопрос о замене дублерами подлинников, находящихся в неблагоприятных условиях для их сохранности, превращении их в музейные экспонаты. Выбор материалов для дублирования скульптуры всегда обусловлен необходимостью внешней идентичности с подлинником и качествами, обеспечивающими его долговечность.

Помимо общего комплекса предварительных исследований, включающих и натурное, для монументов, выполненных в пустотелых материалах (бронзовые, чугунные и иные отливки, выколотка, гальванопластика, каменные пустотелые скульптуры и т. п.), совершенно необходимо производить осмотры и реставрацию их несущих каркасов, обеспечивать выпуск конденсатов. Для скульптуры и лепки, связанной с поверхностями стен, сводов или деревянных облицовок, особое значение приобретает реставрация, а иногда и подмена их основания, ремонт и замена скрытых крепежных элементов.

Деформация, растрескивание и другие нарушения в основаниях лепки, резьбы, скульптурного декора — частые причины их разрушения. Расшифровка сюжетов и смысла скульптур и орнаментики требует особого внимания в процессе предварительных работ, так как, изучая старые издания по символике и архивные документы, часто удается восстановить



161. Петергоф. Большой дворец. Парадная лестница. Скульптура «Лето». Конфигурация и пропорции рассчитаны на смотрение снизу в ракурсе

смысл и значение скульптуры в ансамбле реставрируемого памятника.

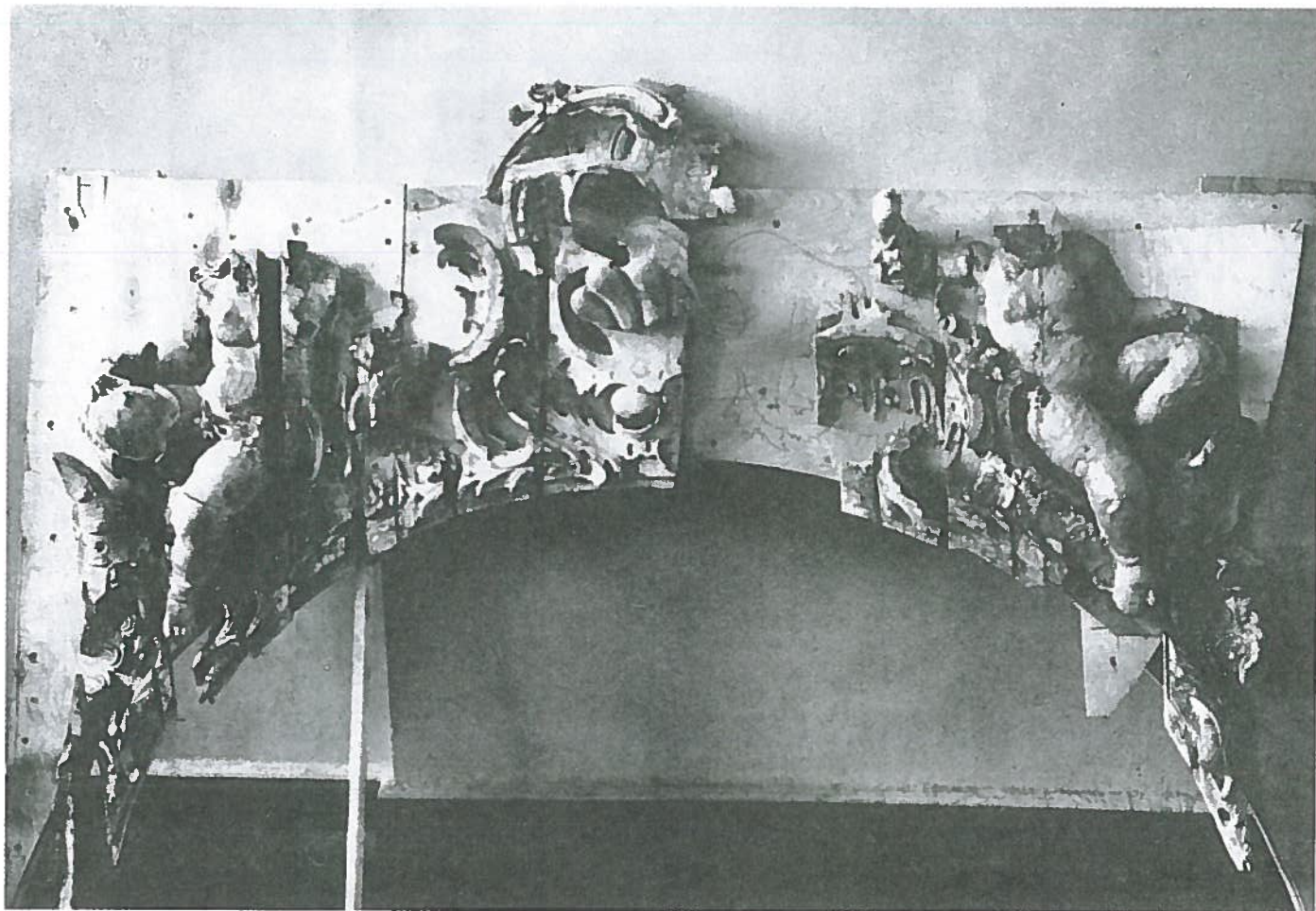
Следует особо остановиться на тех новых веяниях, которые внедряются сейчас в теорию и практику реставрационных работ в области восстановления скульптуры. В начале нашего столетия в связи с всеобщим отказом от реставрации и восполнений утрат и признанием правомочным только проведение консервационных работ, прокатилась волна реставраций. Особенно сильно она отразилась на памятниках древней античной скульптуры. Понимая



162. Санкт-Петербург. Летний сад. Бюст Аполлона.
Пример реставрации вставки (нос, постамент)

цели реставрации как сохранение только изначального облика произведения, снимали все дополнения и воссозданные детали, выполненные в последующие эпохи. В прошлом реставрации и частичные воссоздания фрагментов скульптур и целых скульптурных групп выполнялись выдающимися ваятелями, такими как Донателло, Микеланджело, а позднее Торвальдсенем и многими другими. Стремясь добиться целостного возрождения скульптурной композиции и не имея для этого документально-точных материалов, они творчески докомпоновывали

цели реставрации как сохранение только изначального облика произведения, снимали все дополнения и воссозданные детали, выполненные в последующие эпохи. В прошлом реставрации и частичные воссоздания фрагментов скульптур и целых скульптурных групп выполнялись выдающимися ваятелями, такими как Донателло, Микеланджело, а позднее Торвальдсенем и многими другими. Стремясь добиться целостного возрождения скульптурной композиции и не имея для этого документально-точных материалов, они творчески докомпоновывали



163. Екатерининский дворец. Большой зал. Сборка на монтажном щите подлинных остатков резного надгробника

плечи и торсы изначальной скульптуры, головы которых, как правило, утрачены безвозвратно.

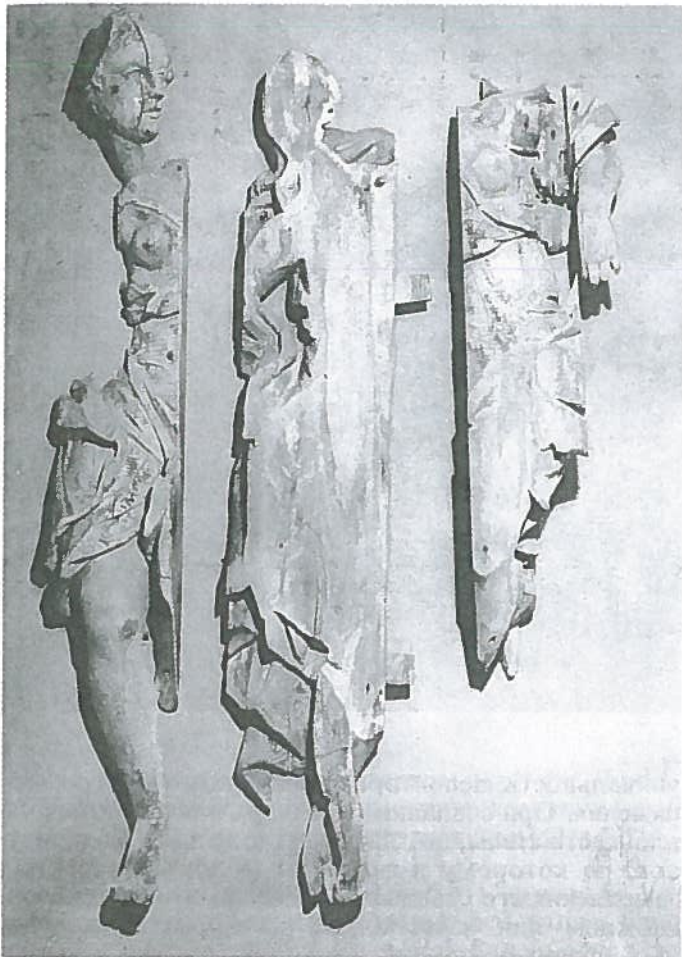
В настоящее время отказались от стремления во что бы то ни стало вернуть скульптуре первоначальный облик, но отказались и от другой крайности — попыток дополнить и воссоздать облик разбитой древней скульптуры.

Единственно допустимым считается при наличии каких-либо изобразительных материалов или расчлененных фрагментов соединить части скульптуры и вернуть ее детали на места, занимаемые ими в пространстве, заполняя пробелы между подлинными деталями визуальным новым материалом с его упрощенно-обобщенной обработкой. Этот метод анастиоза, известный нам уже по применению на памятниках архитектуры, нашел в настоящее время повсеместное распространение.

Говоря о специфике и новых тенденциях в области реставрации скульптуры, выполненной в разных материалах, следует прежде всего остановиться на работах по восстановлению каменной, и особенно гранитной и мраморной, пластики. В результате применения новых синтетических смол и мастик, созданных на их основе, стало возможным реставрировать изваяния, не нанося им дополнительных травм. До недавнего времени, хотя, к сожалению, и сейчас, существуют рецидивы старых методов: выбоины, сколы и утраты деталей скульптур реставрировались вставками из того же материала. Для

установки на место таких вставок стесывались площадки для их примыкания, и дополняемые детали укреплялись на металлических пилонах. В случае глубоких повреждений в подлинной статуе вырубались гнезда, имеющие четкие геометрические очертания. Такого рода реставрации всегда визуальны: читались и искажали облик памятника, так как подбор новых вставок по цвету и текстуре камня практически невозможно выполнить идеально, а контуры их отграничения нарушали цельность восприятия художественного произведения. Но самое главное, в процессе работы происходили дополнительные утраты подлинного. В настоящее время никаких травм подлинному изваянию не наносится и восполнения осуществляются из мастик, точно подобранных по цвету. Для мягких пород камня таких как мрамор, мастики выполняются на основе полибутилметакрилата с наполнителем из мраморной муки или талька. Для гранитов предпочтительнее мастиковки на эпоксидной смоле с добавкой гранитной пыли и крошки. Склейка расчлененных частей скульптуры также производится на смоле с последующей разделкой швов мастикой — применение пионов сведено до минимума.

Поверхности каменной скульптуры разрушаются от выветривания, а мраморные статуи, кроме того, подвержены разъеданию соком деревьев (особенно липы), который приводит к появлению каверн глубиной до 1,5—2 мм и почернению верхнего слоя камня. В недавнем прошлом единственным способом реставрации этих поражений было снятие поврежденного слоя с последующей шлифовкой и по-



164. Екатерининский дворец. Большой зал. «Сидящая дама» из композиции наддверника Северной стены. После разборки по швам трещин и слоям склейки древесного пакета. Стадия обезвреживания древесины

165. Екатерининский дворец. Большой зал. «Сидящая дама» из композиции наддверника Южной стены. После сборки, зареивания стыков, склейки и реставрации утрат в дереве



лировкой, что предохраняло камень от выветривания и уплотняло его поверхностную структуру. При многократном повторении такого рода реставраций снимался значительный поверхностный слой, объемы скульптуры обобщались и уменьшались, теряли изначальные формы, особенно пагубно это отражалось на парковой скульптуре.

Все устремления современных реставраторов направлены на избежание такого рода последствий, для чего производится предварительная промывка специальными составами, укрепление поверхности камня и заполнение каверн мастиковками с последующей шлифовкой и полировкой. Поверхность скульптуры покрывается гидрофобами — составами, не дающими влаге задерживаться на поверхности и разрушать камень, что особенно важно при современном насыщении воздушного бассейна вредоносными сернистыми соединениями (при их воздействии, например, мрамор перерождается в гипс, а гранит подвергается ускоренной эрозии).

Таким образом, поиски новых методов реставрации преследуют две цели: избежать лишних снятий поверхностных слоев, зафиксировать объемы

скульптуры в дошедшем до нас виде без дополнительных искажений и предохранить поверхность камня от внешних вредоносных воздействий. Внедрение современных методов и материалов уже сегодня дает ощутимые положительные результаты, но поиск оптимальных вариантов продолжается.

Предлагаемые составы склеек, мастиковок и защитных покрытий выполняются на основе рекомендаций лабораторий, оформляются в виде методической и технологической записок и согласовываются с ГИОП, причем обязательно проверяются экспериментально на заранее определенных фрагментах объекта. В редких случаях воссоздания крупных утрат производится их моделирование в мягком материале (глине или пластилине) с приемкой комиссией и выполнением в натуре в материале подлинника. Допустимо это только тогда, когда имеются в наличии исчерпывающие исходные иконографические материалы или когда скульптура повторяет существующий в натуре оригинал.

При реставрации скульптур, выполненных из металла, помимо расчисток, пайки трещин, выправления вмятин и восполнения мелких утрат, особое



внимание должно быть обращено на предохранение поверхности от коррозии и реставрацию каркасов скульптур, а также создание условий для выпуска влаги, скапливающейся внутри скульптур (появления внутренних конденсатов).

Скульптуры из чугуна всегда покрываются антикоррозийной окраской свинцовым суриком с последующей масляной окраской или покрытием графитом на лаке. Бронзовые скульптуры покрываются защитной патинировкой, цвет которой подбирается в тон остатков первоначальной. Восполняемые детали моделируются и отливаются, причем составы сплавов отливок, рецептура паяк и сварки оговариваются в методической записке.

Пожалуй, наименее на сегодняшний день разработаны процессы реставрации выколотой и гальванопластической скульптуры, где разрывы поверхности и пробонны восстанавливаются заплатами с пайкой по контуру, а крупные утраты — выколоткой, далеко не всегда идеально воссоздающей детали подлинников.

Скульптуры и орнаментика, выполненные в виде гипсовых отливок, подвергаются предварительной расчистке, укреплению материала пропитками и восстановлению мелких утрат намазным способом (гипсом или мастиками).

Крупные утраты воссоздаются на основе предварительной моделировки. Повторы орнаментики при сильном выветривании материала могут осуществляться на основе размножения модели, выбранного при реставрации наиболее сохранившегося раппорта с заменой новыми отливками разрушенной лепки. Один из способов предохранения поверхности лепки в интерьерах — ее золочение. Фасадная скульптура и лепка обязательно пропитываются горячей натуральной олифой или масляным лаком (хотя сейчас применяются лаки и на основе синтетических смол) и уже затем окрашиваются.

Сложнейший вид реставрации скульптур — выполнение намазным способом, обуславливающим

уникальность, неповторимость скульптурного изображения. При создании барельефа или горельефа на плоскости стены, потолка или свода наносится рисунок, по которому в гипсовом (с добавлением для замедления его схватывания специальных составов) сложном или известковом растворах производилась вручную намазка. Рисунок этот при разрушении лепки, как правило, хорошо читается на плоскости основания, но не дает возможности точно воспроизвести уничтоженные части объема орнаментики. Утрачены старые секреты замедления схватывания гипса и составы растворов.

Еще сложнее с объемной скульптурой. Расчистка от красочных слоев и набелов часто приводит к осыпанию поверхности раствора и дополнительному разрушению скульптуры. Необходимо либо не выполнять эти расчистки на всю толщ, либо немедленно укреплять поверхности лепки пропиткой, наносимой из пульверизатора (ПБМ или горячей олифой).

Реставрация поверхностных утрат производится также намазным способом. Для этой цели (для скульптур в интерьерах) лучше всего применять мастики на основе поливиниловой эмульсии с добавкой гипса и тонкой древесной пыли. В случаях полного воссоздания иногда применяются новые материалы вплоть до известково-цементных сложных растворов, подбор концентрации которых требует огромного опыта.

Объемная намазная скульптура выполнялась либо на основе кирпичной или каменной кладки, либо с древесным каркасом. Опасность появления при реставрации дополнительных утрат подлинного делает работы по восстановлению намазных скульптур особо ответственными, требующими сугубой осторожности и высочайшей квалификации реставратора.

Деревянные рельефы и скульптура обладают также качествами неповторимости, так как сам способ их изготовления связан с материалом, инструмен-

166. Екатерининский дворец. Большой зал. Фигура «Сидящей дамы», пораженная огнем пожара. До реставрации



167. Екатерининский дворец. Большой зал. Модель в пластилине для реставрации и восстановления утрат фигуры обгоревшей «Сидящей дамы»

том и индивидуальным почерком мастера. Только при строго раппортном геометрическом орнаменте классического стиля встречается в элементах строгая повторяемость.

Деревянная резьба может быть сквозной или прорезной, заглубленной в толщу основания, барельефной, горельефной и объемной. Барельефная, горельефная и сквозная резьба часто делается в виде накладной на самостоятельное основание — фон. Большую роль в сохранности резного декора имеют фоны резьбы, которые обычно исполнялись из досок или щитов, склеенных из досок. Резьба, прикрепленная клеем, гвоздями, скобами и костылями к такого рода основаниям, разрушалась от рассыхания, растрескивания и коробления фонов. Забитые в нее крепежные детали раскалывали резьбу, и она покрывалась сквозными трещинами. В таких случаях воздействие сырости и распространение гниений происходит не только по поверхности резьбы, но и в этих сквозных трещинах и с тыльной стороны резьбы, отставшей от основания. Поэтому в случаях серьезных поражений гнилью резьбы и фонов в практике современной реставрации бытует метод перевода — переноса резьбы на новое монолитное основание, обычно исполняемое из толстой водостойкой или обычной фанеры, обработанной с тыльной стороны антисептиком и горячей олифой. Этот прием позволяет при демонтаже лечить тыльную сторону резьбы и все места сколов и обеспечивает надежность и долговечность основания, что предохраняет декор от разрушения в будущем.

Утраты резного декора и скульптуры восполняются наклеивкой кусков дерева той же породы, что и подлинник, и вырезаются по месту, а в случае больших утрат предварительно моделируются в пластилине, принимаются автором проекта и затем уже воплощаются в дереве.

Наличие исчерпывающих изобразительных материалов, аналогов и знание особенностей трактовки формы, характерных для стиля и эпохи созда-

ния памятника, позволяют иногда воссоздавать даже весьма сложные и уникальные скульптурные композиции по моделям, исполненным по фотоматериалам.

Поверхность деревянной резной скульптуры, как правило, пропитывается для предохранения от загнивания олифой, окрашивается или покрывается защитным покровом из позолоты. В последнем случае часто, особенно в барочной скульптуре, слои левкаса (грунта для позолоты) имеют значительную толщину, и поверхность левкаса дополнительно моделируется прорезкой, как бы прочеканкой деталей. В настоящее время производится укрепление левкаса и старой позолоты, восполнение их выпадов с приглушением блеска нового золота и промывкой старого для создания единства восприятия пластики целого. В случаях поражения резьбы гнилью в трещинах и с тыльной стороны производится снятие всей старой позолоты и левкаса и всестороннее обезвреживание древесины. Производится заново позолота после реставрации дерева, применяются покрытия левкасом, резьбу по нему и выполняют золочение разных фактур по сохранившимся образцам, изученным до начала восстановительных работ в натуре или на аналогах.

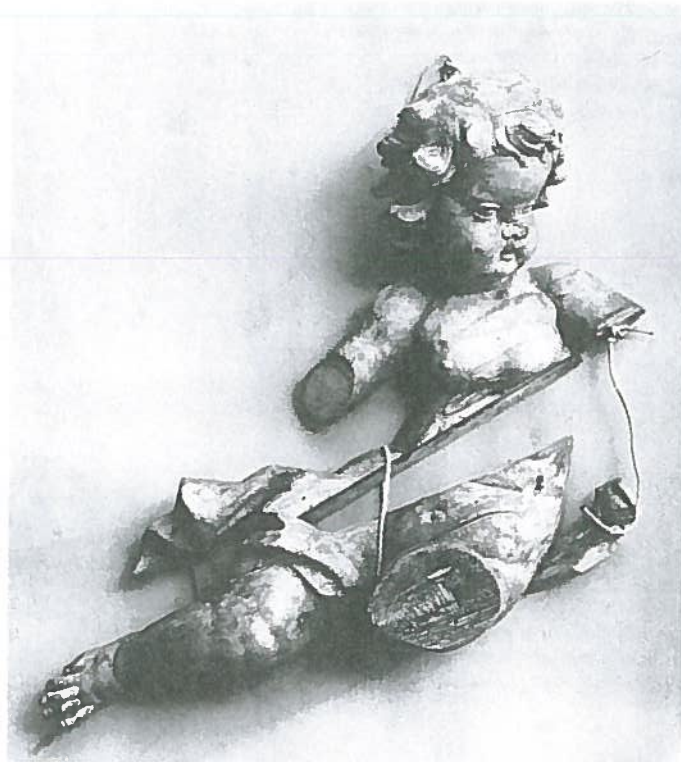
Левкас, применявшийся ранее, состоял из гипса, олифы и столярного клея. Последний пересыхал от времени, растрескивался, создавая на поверхности позолоты крокеляжную сетку, а затем начинал отслаиваться и выпадать вместе с позолотой. При перезолачивании и реставрации больших утрат левкаса и позолоты ныне применяют новый состав левкаса, где вместо столярного клея вводится поливиниловая эмульсия, сохраняющая эластичность и предохраняющая грунт от растрескивания. При производстве позолотных работ для наклейки листового золота сейчас вместо лака мордан применяются более прочные и химически инертные лаки ЯН-54 и др., которые к тому же ускоряют процессы золочения, так как требуют меньше времени для

подсыхания (на отлив), необходимого для наложения золота.

Склейка резьбы производится на осетровом клее с добавкой антисептика. Зареивание, восполнение утрат и исполнение резьбы заново производятся из воздушно-сухой древесины, так как сушка в сушилках не уплотняет ее структуру и создает условия для насыщения влагой в дальнейшем.

Деревянная скульптура на фасадах, кровлях и куполах зданий всегда сильно повреждена (от воздействия осадков) гнилью и требует очень активных консервационных вариантов пропиток. Таких скульптур сохранилось чрезвычайно мало, и поэтому в условиях влажного климата желательно их изъятие с изначального места и превращение в музейный экспонат в самом здании или в специализированном музее. Дублирование зачастую, особенно если скульптурный декор был первоначально окрашен, можно производить в новых, более долговечных материалах по моделям, снятым с отреставрированного памятника. Такими материалами могут быть бронза, силумин, выколотка из меди, гальванопластика, отливки из гипса, белого цемента и синтетических смол.

В заключение следует сказать, что результатов предварительного ознакомления, фотофиксации и методической записки с рекомендованной лабора-



168. Екатерининский дворец. Большой зал. Фигурка путти до реставрации

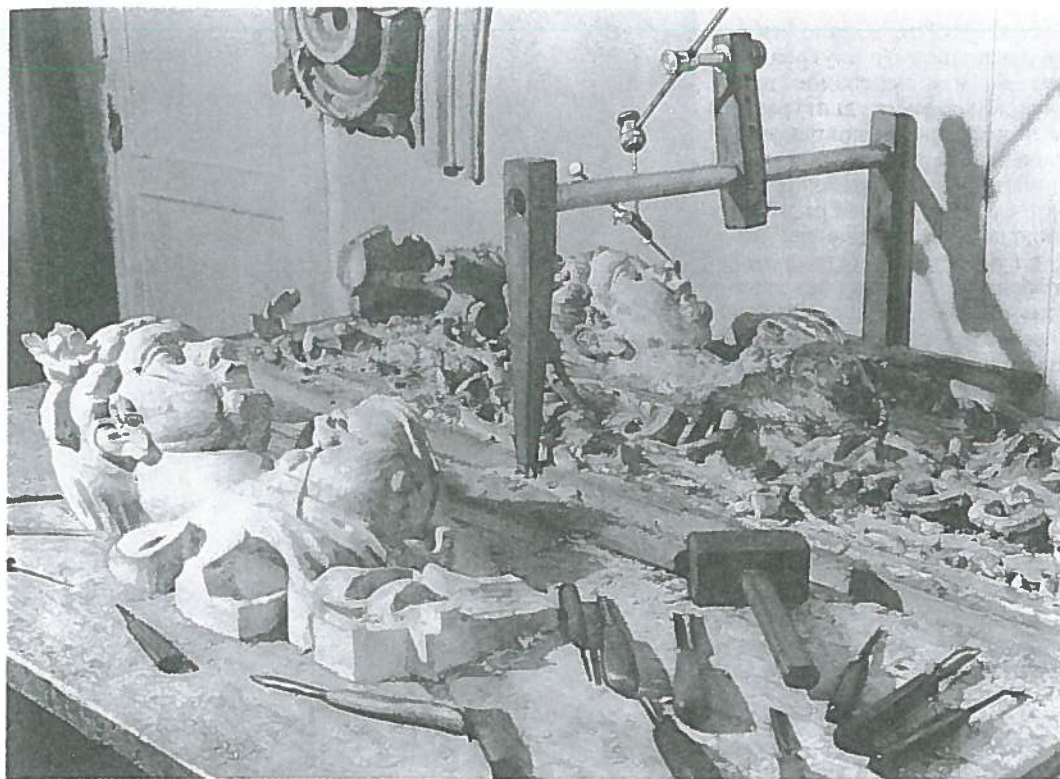


169. Екатерининский дворец. Большой зал. Восполнение утрат фигурки путти в пластилине до формовки, отливки моделей утрат в гипсе и воссоздания их в дереве

торией рецептурой и пооперационным описанием работ в обычных случаях бывает достаточно для согласования в качестве проекта реставрации и составления сметы. Только в случаях воссоздания требуются графические проекты, предварительное моделирование, подбор иконографических материалов и аналогов, выбор материалов, то есть весь комплекс исследовательской и проектной документации. Так же как и для памятников архитектуры, производятся обмеры с фиксацией утрат и мест пораже-

ния, исполняются реставрационные схемы с описанием технологии операций и делаются рисунки воссоздаваемых и реконструированных частей.

Журналы-дневники работ с приложением актов комиссий и паспортов на материалы, а также реставрационные отчеты обязательно выполняются во всех случаях в полном объеме ответственными мастерами скульптурной реставрации и входят в состав материалов общего научного отчета по реставрации памятников архитектуры в целом.



171. Работа по воссозданию скульптуры в дереве. Перенос основных точек рельефа с модели пунктирмашинной



170. Екатерининский дворец. Большой зал. Фигурка путти после реставрации и воссоздания утрат

Вряд ли даже в пределах одной книги, специально посвященной вопросам реставрации монументальной скульптуры, возможно подробно осветить все проблемы ее сохранения и восстановления. Они зависят от степени разрушений, материала, из которого выполнено изваяние, конкретных задач, обусловленных его исторической ценностью, уникальностью, взаимосвязи скульптуры с архи-

тектурой объекта или ее ролью в ансамбле окружения. Поэтому ограничимся только разбором и показом некоторых весьма характерных примеров из практики уже произведенных работ.

Реставрация резной золоченой скульптуры

Иконостасы храмов, интерьеры дворцов и особняков традиционно украшались резной орнаментикой и скульптурой, которые создавали их неповторимый художественный образ. Широкое применение, особенно в XVIII веке, находила резьба и в оформлении фасадов зданий, кораблей, триумфальных ворот и народных празднеств. Совершенно исключительное значение приобрели проблемы консервации, реставрации и воссоздания деревянной скульптуры для послевоенного Ленинграда и его пригородов, где уникальный резной декор подвергся в годы войны катастрофическим разрушениям. Именно здесь сегодня накоплен большой опыт по сохранению и возрождению такого рода скульптуры.

Большой зал Екатерининского дворца в городе Пушкине славился обилием, разнообразием и исключительной художественной ценностью резного золоченого декора, сплошным узором покрывавшего стены грандиозного интерьера. После войны все, что сохранилось на стенах, обломки и осколки скульптуры и орнаментики, собранные из завалов и найденные на территории дворца и парков, должно было вернуться на исходные места и быть сохранено. Но, кроме разрушений от механических повреждений и пожара, состояние декора усугублялось еще и воздействием дополнительных факторов, возникших в результате несовершенства старой технологии. Горельефная, объемная и барельефная скульптура и орнаментика крепились ранее к фоновым щитам облицовки стен, склеенным из досок. При рассыхании и деформации щитов гвозди, костыли и скобы, крепившие к ним декор, кололи его по вертикали, в результате чего сквозные трещины расчленили его на части. В результате длительного воздействия влаги происходило загнивание древесины, которое в первую очередь возникало в этих трещинах. Круглая скульптура и орнаментика высокого рельефа в XVIII веке всегда выполнялась из пакета прифугованных друг к дру-

гу досок, склеенных между собой. Это позволяло избежать растрескивания массивов древесины от внутренних напряжений. Под воздействием влаги и перепадов температуры нарушалась и склейка объемов скульптуры — она распадалась на части. Резной декор ранее покрывался слоями левкаса, грунта под позолоту, по которому производилась своеобразная прочеканка — резьба, окончательно завершавшая отделку форм и фактуру ее поверхности. В условиях разрушенных зданий, в течение ряда лет лишенных кровли, левкас размокал от осадков, а высыхая, буквально рассыпался. Поверхность дерева в местах утраты левкаса или его сильного размокания зачастую также оказывалась пораженной гнилью. При производстве реставрационных работ всю резьбу, сохранившуюся на стенах зала, отделяли от щитов основания, снимали на кальку контур композиции и переводили на временный монтажный щит. Подлинный планшет обезвреживали от гнили, реставрировали, прострагивали с внешней стороны на толщу вновь наносимого на его поверхность слоя водостойкой фанеры, и на нее переводился абрис резной композиции. Остатки подлинной резьбы очищали от грязи, расчищали поверхность сквозных трещин, вынимали из массива дерева старые крепежные элементы, вокруг которых также возникали очаги загнивания, обрабатывали антисептиком и переносили на временный монтажный щит, где в первую очередь дополняли деталями, найденными при разборке завалов.

Объемные и высокорельефные скульптуры и орнаменту расчленили по трещинам и слоям склейки пакета древесины массива, подвергали всесторонней расчистке и обезвреживанию. Затем вновь склеивали по вертикальным и горизонтальным швам, для выравнивания которых проводилась профуговка соединяемых поверхностей, и снятую древесину компенсировали зареживанием.

Только после этого переходили к восполнению утрат моделированием в пластине с введением в воссоздаваемые участки даже мельчайших обломков подлинной резьбы. Моделирование утрат производилось по довоенным фотографиям, а его рельеф был обусловлен местами приimations к сохранившимся подлинным частям и аналогиям, взятым из остатков резьбы того же зала. При крупных утратах целых фрагментов пластилиновые модели отформовывали, и выполнялись гипсовые отливки, а затем по ним приступали к воссозданию скульптуры в дереве.

Иногда, особенно когда скульптура оказывалась пораженной огнем и потерявшей изначальные формы, с нее снимали форму и выполняли на ее подоснове модель воссоздания, включая и полностью утраченные элементы, а затем воссоздавали ее в дереве.

Мелкие утраты воссоздавались в дереве, вклеенном в массив основной композиции, а крупные — выполнялись по гипсовым моделям с предварительным переносом основных точек рельефа пунктирмашинной.

Законченные реставрацией скульптуры и целые композиции монтировались затем на постоянные щиты облицовки стены, причем щиты эти после реставрации крепились к кладке с тем, чтобы любой из них мог быть снят для последующей реставрации без повреждения соседних (цв. ил. 31, 33, 34, 35). Укрепление резьбы на облицовке стен производилось с тыльной и лицевой стороны щитов нержавеющей стали шурупами. Реставрацию позолоты вели следующим образом. Сначала на наиболее сохранившихся образцах резьбы и скульптуры изучалось распределение позолоты разной степени блеска на всех ее элементах, а также характер резьбы по левкасу. Затем всю отреставрированную композицию покрывали последовательно наносимыми слоями левкаса и по нему производилась прорезка — прочеканка деталей или шлифовка гладких поверхностей. Сочетание позолоты на полимент с последующей располировкой, позолоты на лак и такой же, но покрытой приглушающим блеск составом обеспечивало отреставрированной и воссозданной скульптуре декоративное разнообразие и художественные качества, которые она имела изначальное (цв. ил. 32).

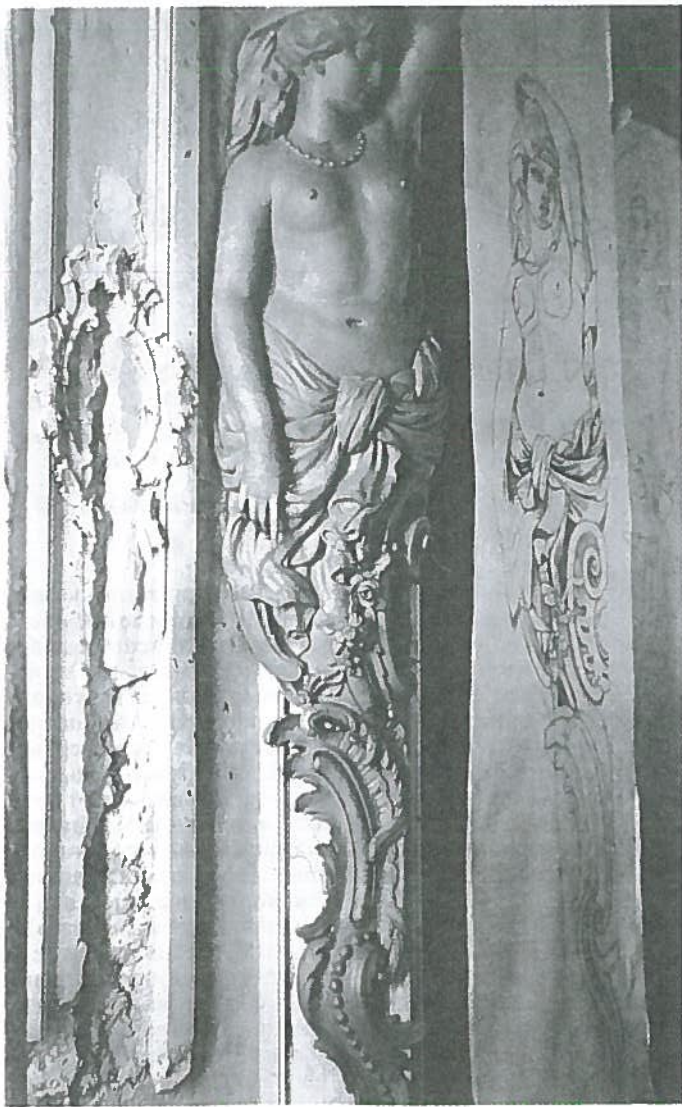


172. Екатерининский дворец. Парадная лестница. Первый этап моделирования утраченной карниатиды

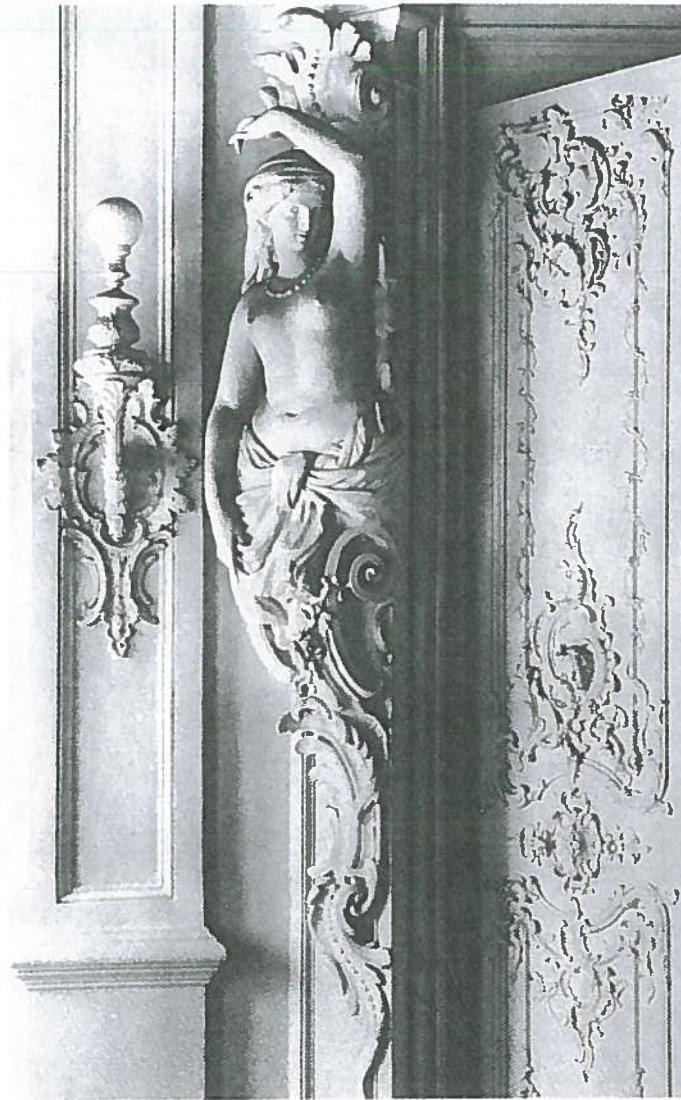
В более благоприятных условиях, когда мы имеем меньшую степень разрушения резьбы и поражения ее гнилью, а также большую сохранность старой позолоты, и особенно ее основания — левкаса, поверхность которого обрабатывалась еще в XVIII веке, производилась реставрация золочения. Так было, например, в павильоне «Эрмитаж», где старая позолота укреплялась и промывалась, производилось укрепление старого левкаса и только места утрат вызолачивались заново. Для выравнивания зрительного восприятия сочетания старого и нового золочения места восполнения новым золотом приглушались матовым смываемым раствором.

Реставрация и воссоздание скульптуры и орнаментики, выполненных из гипса

Широчайшее распространение получила лепка и скульптура из гипса благодаря его дешевизне и возможности формовки по ранее созданной модели. Особое значение приобретает тиражирование — повторы отливок с одной модели, что облегчало работу по декорировке фасадов и интерьеров. Но гипсовые детали легко подвергались механическим повреждениям из-за хрупкости материала, кроме того, за годы существования памятников они неоднократно покрывались слоями побелок или масляных красок, толща которых искажала их первоначальные формы. От долговременных воздействий влаги



173. Екатерининский дворец. Парадная лестница.
Модель для воссоздания кариатиды в пластилине



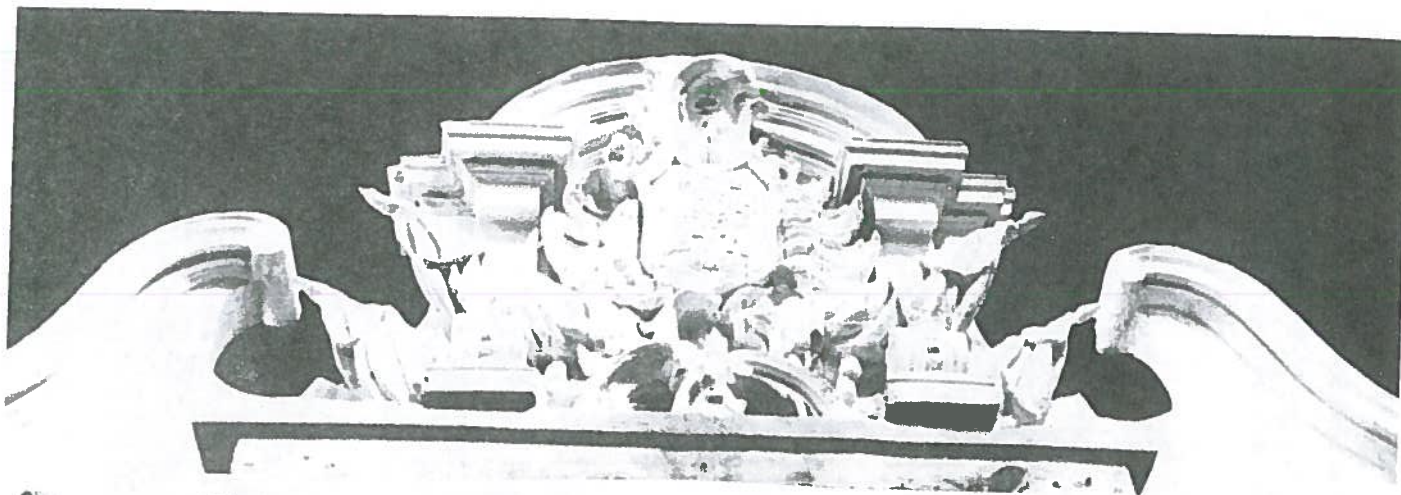
174. Екатерининский дворец. Парадная лестница.
Воссоздание гипсовой кариатиды

гипс раскисал, а затем пересыхал и начинал буквально рассыпаться. Чаще всего при реставрации приходилось прибегать к поверхностной расчистке от набелов и красочных слоев, пропитке ослабленного гипса горячей олифой или синтетическими смолами. Мелкие утраты восполнялись намазным способом гипсом или мастиками. При повторе элементов и утрате части их в общей композиции выбирали сохранившийся эталон, который расчищали, подвергали реставрации мелких утрат, и он становился моделью для выполнения отливок-повторов. Гораздо большие трудности возникают, когда встречается необходимость полного воссоздания крупных утрат неповторяющихся элементов скульптуры или орнаментальных композиций. Остановимся на двух примерах такого рода работ.

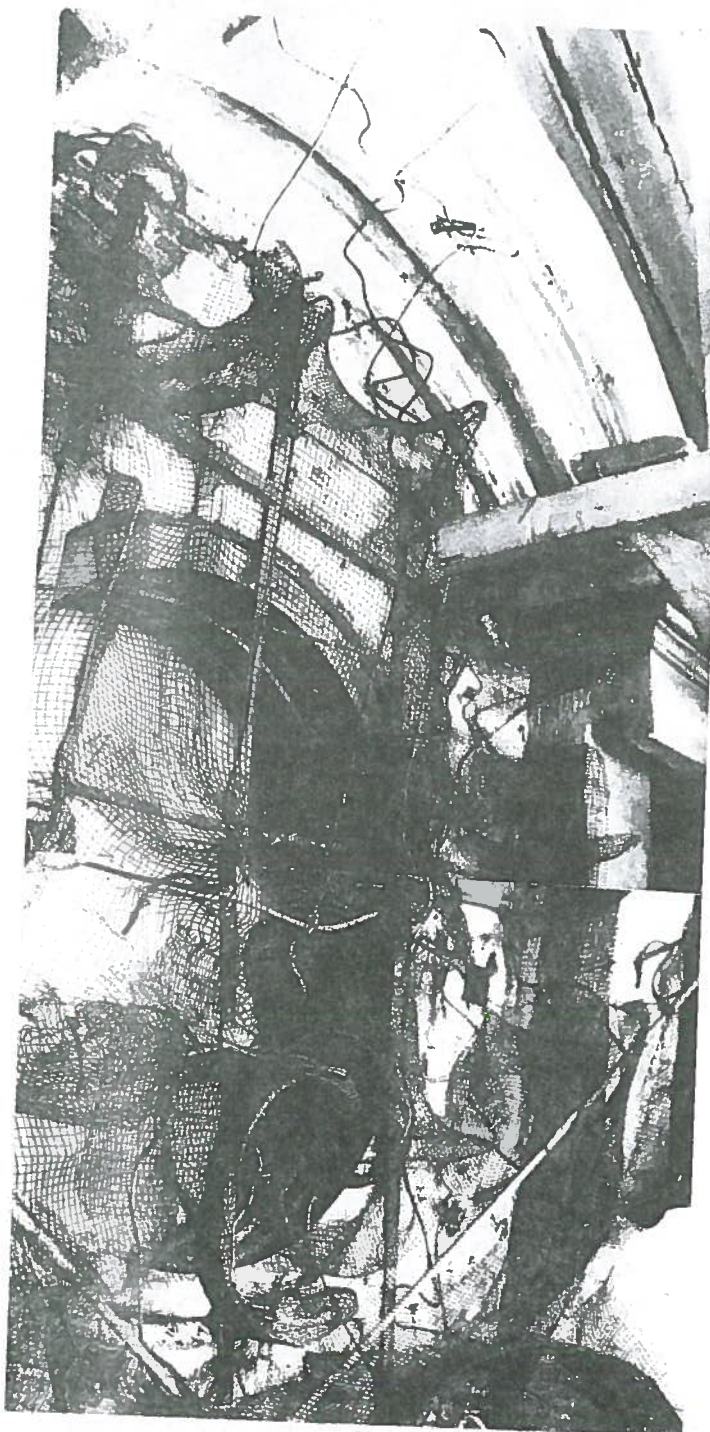
На Парадной лестнице Екатерининского дворца в городе Пушкине в основном лепной декор стен сохранился и требовал только обычных реставрационных мероприятий по его расчистке, укреплению и восполнению очевидных утрат. Но кариатиды, стоявшие ранее по бокам его порталов, были полностью утрачены. Имея хорошего качества фотографии с них, снятые с разных точек зрения, прежде всего определены рельефы, объемы и выполнены рисунки в натуральную величину. Моделирование в пластилине производили непосредственно в интерьере, с проверкой на всех этапах работы фотографированием с тех же точек, с которых были сделаны старые снимки.

Добившись полного совмещения старых и новых фотографий, получили возможность отформовать модели кариатид и установить на места, сделанные по формам отливки.

Еще более сложной была работа по воссозданию картушей с вкомпонованными в них гербами России на фигурных фронтонах в центре паркового фасада Екатерининского дворца. Значение этих пышных орнаментальных композиций в облике дворцового здания было огромно — они служили как бы главной парадной эмблемой, увенчивающей созданный в середине XVIII века архитектором Растрелли ансамбль. Первоначально картуши были выполнены намазным способом так же, как и орнаментальные композиции, украшавшие все боковые фронтоны дворца и полуциркулей — построек, обрамлявших парадный двор. В конце 70-х годов XVIII века одновременно с уничтожением золоченой деревянной резной скульптуры, стоявшей на парапетах кровли, были также ликвидированы все картуши. Некоторые фронтоны, в том числе и центральные, в конце XVIII — начале XIX века были украшены россыпью гипсовых пятиконечных звезд, что явно не вязалось с барочной архитектурой фасадов. В 1860-х годах по рисункам архитектора Штакеншнейдера были воссозданы картуши боковых фронтонов, а в центральный вкомпонованы часы во вновь сочиненном лепном обрамлении. В период фашистской оккупации часы были похищены, и на их месте зияли круглые дыры.



175. Екатерининский дворец. Центральный картуш, воссозданный в натуре



Исследование проектных чертежей Растрелли и фиксации чертежей фасадов дворца XVIII века, а также изображений дворца на гравюрах Махаева и панорамах дворца в виде картин, выполненных маслом, привела реставраторов к убеждению в необходимости и возможности воссоздания парадных лепных композиций, увенчивающих центр архитектуры здания. Исследование поверхности фронтонов в натуре позволило обнаружить под поздним слоем штукатурки абрисы утраченных картушей и следы крепежных деталей, которыми они соединялись с кладкой стены. Большое количество аналогов такого рода композиций было подобрано к отделке дворцовых интерьеров, причем они давали конкретные детальные изображения всех проектируемых элементов. Сначала был выполнен проектный рисунок, по которому сделаны лепные модели в меньшем масштабе. Модели эти проверялись фотографированием в ракурсах, что давало представление о действительном восприятии облика композиции в натуре. Затем началось воплощение лепки намазным способом, непосредственно на месте на фронтонах дворца. Так как причинами быстрой гибели картушей XVIII века было отсутствие их круговой аэрации, а также слабость их каркасов (гипс армировался в то время введением в его толщу древесной щепы и очесов), было принято решение оставить раскрытыми проемы, сохранившиеся от утраченных часов, что создало благоприятные условия для материала лепки. Скульптор В. П. Стрижов выполнил стальной каркас, обтянутый строительной сеткой, как бы вчерне определив при этом рельеф и формы, по которым уже шел предварительный обрызг и велась вручную детальная моделировка намазным способом.

В результате дворцовое здание получило изначальное композиционное завершение, которое восстановило облик фасада, доминирующий над панорамой парка и парадным двором (ив. ил. 37, 38).

Реставрация и воссоздание скульптуры, выполненной из металла

В 1768—1778 годах скульптором Э. Фальконе была создана всемирно известная конная статуя Петра I и установлена на Сенатской площади в Петербурге. Гранитная глыба в ее основании была обнаружена на территории поселка Лахта, причем обработка камня велась в течение двух лет в процессе его доставки на место. «Медный всадник» уже после отъезда Фальконе из России был установлен на пьедестале под руководством архитектора Фельтена. Статуя крепилась к граниту основания желез-

16. Екатерининский дворец. Центральный картуш. Выплетание каркаса, обтянутого сеткой, до предварительного обрызга и моделирования формы намазкой раствора



177. Санкт-Петербург. Памятник Петру I после реставрации

ными пирами, заделанными в его толщу на глубину около метра. Особую сложность в монтаже вздыбленного коня представлял точный расчет его внутреннего каркаса и отливки, который позволял при опоре всего на три точки (задние ноги и хвост лошади) сохранить равновесие и устойчивость буквально парящей в воздухе скульптуры. Памятник не подвергался реставрации до 1908 года, когда при обследовании объекта обнаружилось многочисленных трещины в бронзовой отливке, в результате чего вода, проникая в глубь скульптуры, приводила к разрушению ее каркаса, а также, замерзая и расширяясь, к появлению новых трещин. К этому времени внутри статуи скопилось до 150 литров воды, которая и была выпущена. В 1912 году были просверлены специальные отверстия в каблуках обуви всадника, копытах передних ног и животе коня, что в какой-то мере предохранило монумент от дальнейшего разрушения. В дальнейшем, в 1935 году, при реставрации были обнаружены трещины на задней ноге коня и его животе. Все они были заделаны, расширены сохранившиеся отверстия для выпуска влаги. К 1970 году, угрожая целостности и устойчивости всей статуи, образовались трещины в опорной части — задних ногах коня. В 1978 году был вскрыт люк в животе коня, произведены очистка внутренней полости статуи и обследование ее несущего каркаса. Основа его — дугообразно выпнутый железный брус, соединенный с отливкой бандажами и скобами, но обследовать каркас в задних ногах коня не было возможности. При просвечивании гамма-лучами установлено удовлетворительное состояние этой части каркаса. Основной каркас был дублирован, и произведена заделка трещин в задних ногах коня вставкой специально выполненных по их форме бронзовых отливок. После этого поверхность всей статуи была заново патинирована, так как утраты старой патинировки приводили к окислению бронзы. С этих пор за состоянием монумента ведется систематическое наблюдение.

Смоленские ворота Гатчины, созданные в первой четверти XIX века по проекту архитектора Глинки, были своего рода повтором Игненьбургских ворот, установленных в конце XVIII века на другом конце города, обращенном в сторону Петербурга. Пилоны ворот были украшены спаренными колоннами ионического ордера с бронзовыми базами и капителями, а наверху увенчивались армату-



178. Гатчина. Смоленские ворота. Пилоны до реставрации

рами, составленными из центрального панциря с примыкающими к нему по бокам щитами, и завершались шлемами. Створки ворот, декорированные литой орнаментикой с вензелями Павла I и Российским гербом, были уничтожены в 20-х годах. Первоочередные работы по



179. Санкт-Петербург. Памятник Петру I. Трещины в бронзовой отливке передней ноги коня, возникшие от скопления конденсата внутри скульптуры



180. Гатчина. Смоленские ворота после реставрации

реставрации ворот, проведенные в 60-х годах, восстановили нарушенную во время войны кладку пилонов. Тогда же были воссозданы по рисункам, выполненным на основе старых фотографий, и венчавшие пилоны бронзовые арматуры. Так как Киевское шоссе проходило по центральной улице Гатчины и поток современного транспорта не давал возможности восстановить створки ворот до создания объездной дороги, эти работы были отложены на вторую очередь. Создан проект выделения территории памятника с объездами и воссозданиями утраченных створок ворот, по которым сохранились хорошие фотографии и обмеры 20-х годов нашего столетия.

Реставрация скульптуры, выполненной из камня

Так как содержание этих работ в достаточной мере освещено в основном тексте главы, проиллюстрируем его только наиболее характерными разрушениями и образом скульптуры, восстановленной методом мастиковок.

Зверские разрушения, нанесенные парковой скульптуре Летнего сада варварами, которые опрокинули и побили большинство статуй, что было обусловлено отсутствием охраны уникального музея под открытым небом, потребовали серьезнейшей и фундаментальнейшей реставрации. Состояние группы «Похищение сабинянок» хорошо видно на приведенной ниже фотографии. Помимо механических повреждений, в результате чего потребовалась сборка скульптуры буквально из кусков, вся ее поверхность покрыта черными пятнами каверн от воздействия сока липы и ясно читающимися намазками восполнения утрат при прошлых непрофессиональных реставрациях.

Еще более характерный пример: фотография головы статуи со сколами, следами склейки и соединения частей, без разделки швов при прошлых реставрациях, а также поражением поверхности мрамора липовым соком, сопровождающимся выветриванием материала.

Произведенная в период 1960—1965 годов реставрация мраморной скульптуры, стоящей перед парадным крыльцом Екатерининского дворца в городе Пушкине, впервые широко применяла метод восполнения утрат намазкой мастикой в цвет мрамора и разделку швов примыкания ранее сделанных мраморных вставок с целью маскировки их геометрических очертаний (цв. ил. 39).

Хорошим примером восстановления комплекса скульптурного декора, выполненного в разных материалах и объединенного в единый ансамбль, может служить оформление фасада Петровских ворот в Петропавловской крепости в Петербурге. Ворота, созданные по проекту архитектора Доменико Трезини в 1710 году, были выполнены из дерева, но уже в 1716 году под его же руководством основа ворот возводится из мягкого мелкозернистого известняка. Аттик ворот в центре был украшен огромным резным деревянным рельефом «Низвержение Симона-волхва апостолом Петром» (работа скульптора Г. Оснера), по бокам в обрамлении волют резными арматурами, а в лучковом фронте над центральным рельефом фигурой Саваофа в окружении облаков. На углах фронтона были установлены резные фигуры апостолов Петра и Павла. Непосредственно над аркой въезда располагался орел с широко распростертыми крыльями (герб Российской империи). Орел был первоначально выполнен из свинца. В глубоких нишах по бокам въездной арки установлены намазные по кирпичному основанию статуи Афины Паллады и Полиады — покровительницы города. Таким образом, на одном небольшом фасаде мы имеем сочетание декора, выполненного в трех разных материалах. Все объединялось общей окраской в зеленовато-коричневый цвет под старую бронзу. Поверхность кладки ворот была в XIX веке покрыта толстым (до 18 см) наметом штукатурки из прочнейшей серой извести, что придавало памятнику не присущий ему грузный вид, никак не отвечающий первоначальному замыслу создания изящной триумфальной арки. В 1952—1953 годах была произведена реставрация ворот, вычищены все повреждения,



181. Санкт-Петербург.
Петропавловская крепость.
Петровские ворота



182. Санкт-Петербург.
Летний сад. Мраморная
группа «Похищение саби-
нянок» до реставрации
со следами непрофес-
сиональных предыдущих
реставраций



183. Санкт-Петербург. Летний сад. Голова скульптуры до реставрации со следами непрофессиональных предыдущих реставраций

нанесенные попаданием снарядов и осколков, раскрыты из-под штукатурного намета каменная изначальная кладка, отреставрированы деревянные рельефы, восполнено утраченное крыло у орла и произведена реставрация с восполнением значительных утрат намазной скульптуры в нишах. В результате ворота приобрели первоначальный облик, за исключением фигур апостолов, утраченных еще в XVIII веке. К сожалению, весь декор впоследствии был окрашен в шоколадный цвет, не соответствующий цвету, обнаруженному расчистками при реставрации.

Глава XII

ПРОБЛЕМЫ ВЫБОРА КОНСТРУКЦИЙ И МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ РЕСТАВРАЦИИ

Когда необходимо вводить в структуру памятника какие-то дополнения, выбор конструкций и материалов, всех их ингредиентов — ответственная работа, которая должна обеспечить дальнейшую сохранность и долговечность восстанавливаемых памятников.

При всем бесконечном разнообразии задач, которые приходится решать реставратору любого объекта, существуют только три принципиально разных подхода к выбору материалов:

1) Абсолютно тождественные с внешним видом, составом и свойствами материалов подлинника.

2) Совместимые с подлинными, как визуально, так и по своим свойствам (прочности, реакции на изменение температуры, влажности и т. д.).

3) Новые материалы для замены или дублирования подлинных, как правило, более прочные и долговечные, причем эти восполнения могут внешне значительно отличаться от первоначальных.

Во всех случаях желательно, чтобы вновь вводимые в структуру памятника конструктивные элементы и применяемые при восполнении утрат материалы могли быть без вреда для подлинного удалены или заменены при последующих реставрациях.

Споры между сторонниками применения материалов только абсолютно тождественных изначальным и пропагандистами, как правило, широко рекламированных новых конструкций и составов, попытки навязать одинаковый подход для всех случаев абсолютно несерьезны и беспредметны. С особой осторожностью нужно относиться к всевозможным инструкциям с рецептурами, выдаваемыми за панацею от всех бед. Любые указания и директивы, даже выработанные на основе серьезного практического опыта, должны быть всесторонне проверены, откорректированы с точки зрения правомочности и целесообразности их применения при реставрации данного конкретного объекта.

Проиллюстрируем разнообразие возможных вариантов выбора материалов на целом ряде видов работ. В качестве примера рассмотрим проблему реставрации и воссоздания художественных паркетов.

Сложный рисунок пола, набранный из разных пород древесины, создает совершенно определенный эффект цветовых сочетаний и рисунка текстур. Поверхность паркета зачастую украшена орнаментальной гравировкой, абрис которой прорезан на глубину 2,5—3 мм и заполнен на светлом фоне черным, а на темном — белым составом из древесной пыли, пигмента и клея.

Паркет растрескивается от пересыхания или коробления от сырости, в обоих случаях нарушается наклейка декоративного шпона на основание, кроме того, любой паркет изнашивается за счет стирания его лицевой поверхности. Чем древнее паркет и чем больший поток людей он выдерживает, тем тоньше становится его шпон. При реставрации: зареивании трещин, восполнении утрат шпона, укреплении и наклейке оставших от основания его участков — последняя операция во всех случаях — циклевка и шлифовка, то есть дополнительное утоньшение паркетного покрова.

Зачастую степень изнашивания (стирания) разных пород древесины происходит неравномерно, менее твердые породы образуют на нем впадины. В результате при циклевке и выравнивании поверхности приходится снимать значительную толщину древесины, что ускоряет процесс стирания паркета до его критического состояния. При декоративной гравировке, ее многократных повторях в процессе реставрационных ремонтов происходит уменьшение

толщины шпона, ее возобновление становится невозможным, так как может произойти сквозная прорезка, и паркет погибнет.

Все сказанное выше касается состояния только паркетного покрова, не затрагивая вопросы поражения его влагой и гнилью, реставрации щитов или палубы основания, балочно-лаговой системы, вопросов ее аэрации.

Подбор материалов для реставрации паркетов может иметь несколько вариантов, которые определяют и характер предстоящих реставрационных работ.

Первый вариант: реставрация паркета при условии, что сохранившаяся толщина шпона значительна (не менее 8—10 мм), и породы древесины, его составляющие, обладают примерно одинаковыми прочностными показателями на стирание. В этом случае оптимальное решение — использование первоначально примененных пород с подбором по оттенкам цветов и характеру рисунка текстуры.

Второй вариант: когда для восполнения утрат при реставрации или для воссоздания паркета в целом нет возможности достать отдельные виды первоначальных пород древесины. Их приходится заменять на аналогичные по цвету, текстуре и механическим свойствам.

Третий вариант: когда отдельные породы в композиции паркета, наиболее подверженные стиранию, заменяются на более прочные с аналогичными визуальными качествами. При сильной изношенности паркета иногда это единственный путь для максимального сохранения подлинного.

Возможен и еще один вариант — когда для восполнения или замены какой-либо подлинной породы нет визуально-равноценного заменителя и приходится вновь привносимый материал протравливанием или проваркой в пигментах подгонять под цвет, соответствующий его качеству в общей композиции. Такого рода операции требуют специальных предварительных лабораторных испытаний, в результате которых вырабатывается не только режим окраски, рецептура красителей, но и гарантируется глубина проникновения красителя в толщу древесины, светостойкость окраски, а также то, что протрава не будет отрицательно влиять на механические свойства древесины.

Поверхность паркета для придания ему блеска, лучшего выявления текстуры и оттенков цвета древесины обычно натирается восковой мастикой или покрывается несколькими слоями прочных прозрачных лаков.

При сравнительно ограниченном потоке посетителей предпочтительнее покрытие восковыми мастиками, которые лучше и более естественно выявляют колористические качества древесины. Но так как восковые мастики ни в коей мере не предохраняют паркет от стирания, во всех случаях в музеях и общественных зданиях в качестве защитной меры необходимо линии основного движения посетителей выстилать ковровыми дорожками.

При массовой посещаемости и невозможности строгой локализации направлений потока посетителей применяются лаковые покрытия, которые предохраняют паркет от стирания, от растрескивания и коробления в условиях неблагоприятных перепадов температурно-влажностного режима. Недостаток лаковых покрытий — излишне интенсивное,

а для отдельных пород древесины и анилиново-ядовитое выявление их цветовых характеристик.

Таким образом, даже выбор материалов для послереставрационного периода эксплуатации объекта требует серьезного обоснования и регламентации.

Рассмотрим еще случаи подхода к выбору материалов для вычинки штукатурных покрытий фасадов и составов применяемых при их реставрации окрасок.

Первый и идеальный вариант, когда штукатурный раствор совершенно идентичен первоначальному как по своему составу, так и по качеству. Он обязателен для фасадов зданий, покрытых известняковой штукатуркой. В данном случае условия «дыхания» каменной, кирпичной кладки или деревянной поверхности стен будут равномерны на участках старого и нового штукатурного покрова. То же относится и к подбору красок, которые должны затворяться на том же известковом составе с добавкой натуральных светостойких пигментов, идентичных изначальным. Предварительное лабораторное исследование старых растворов и окрасок и точное соблюдение состава и технологии приготовления ингредиентов обеспечивают хорошее качество реставрации и реставрационных ремонтов.

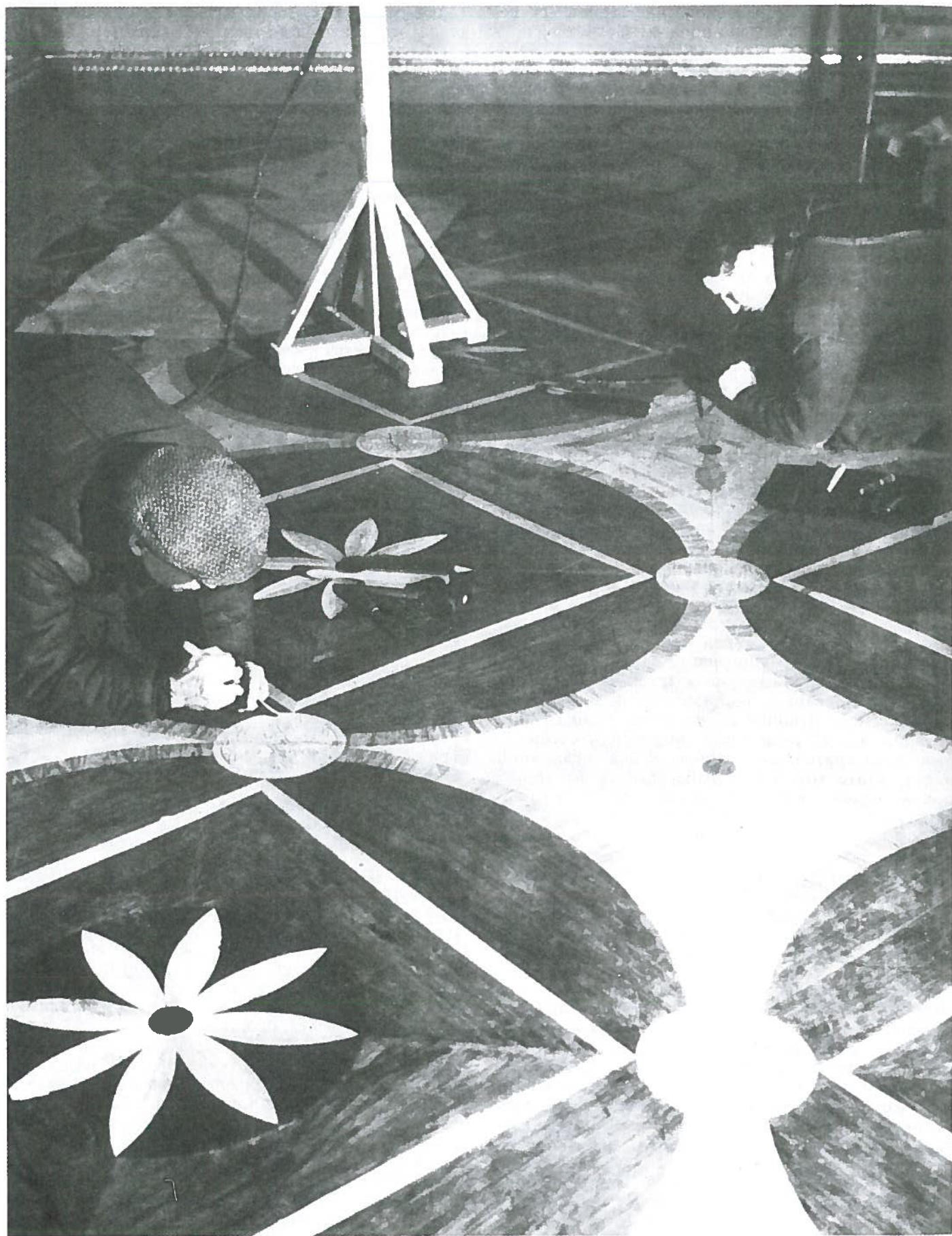
Второй вариант, когда невозможно в современных условиях достать материалы, применяемые ранее. Нет высококачественной извести, загашенной в течение не менее трех лет в творильных ямах, натуральных минеральных или органических пигментов. Происходит подбор заменителей: молотой извести и пигментов — с их предварительной лабораторной проверкой, дающей гарантии идентичности со старыми материалами по прочности, полного гашения извести, точности совпадения цвета и светостойкости применяемых пигментов и окрасок.

Третий вариант, как правило, совершенно недопустимый в реставрации, но, к сожалению, широко бытующий в практике ремонтных работ.

Известковый раствор заменяется сложным (с наличием в нем цемента), окраски производятся ПХВ или югославскими красителями химического происхождения. Результаты всегда отрицательные: в местах, где применяется новый раствор, стены не дышат, сырость загоняется в их толщу и разрушает их материалы, на поверхности штукатурки появляются высолы, разъедающие поверхностные окраски. Химические краски требуют предварительных водонепроницаемых лаковых шпаклевок для выравнивания камуфляжа пятен старой и новой штукатурки, сами колера, составленные из химических пигментов, ни в коей мере не заменят натуральных ни по цвету, ни по светостойкости.

Чрезвычайно сложная задача — выбор защитных покрытий для отреставрированной или обнаженной подлинной поверхности дерева, камня, металла и других материалов. К сожалению, далеко не всегда составы этих покрытий выдерживают искусственного времени, безвредны для материала памятника, и просчет в их подборе приводит даже к ускоренному разрушению памятников.

Поиски новых материалов защитных покрытий в большинстве случаев не дают положительных результатов, тем актуальнее становятся попытки возрождения секретов прошлого, иногда насчитывающих тысячелетнюю давность. С этой точки зрения



184. Екатерининский дворец. Голубая гостиная.
Прорезка рисунка на паркете

большой интерес представляют изыскания и рецептуры, рекомендованные Т. В. Хвостенко, основанные на изучении защитных покрытий, применявшихся в глубокой древности. Имеющие в своем составе пунический воск и масла, они применимы для многих материалов и безусловно выдержали проверку временем.

Выбор материалов несущих конструкций перекрытий при необходимости их замены в значительной мере обусловлен номенклатурой стройдеталей и стройматериалов, выпускаемых нашей промышленностью. К сожалению, применение перекрытий по металлическим балкам, шаг и сечение которых подобраны в соответствии с нагрузками и перекрываемыми пролетами и укладкой по ним сборных железобетонных плит, на сегодняшний день крайне затруднено. Такого рода конструкции перекрытий наносят памятнику наименьшие травмы, но из-за сокращения разновидностей таких плит, выпускаемых промышленностью по новым ГОСТам, теряют свои преимущества. Происходит перерасход веса металлических балок, и теряется возможность принимать наиболее рациональные варианты в каждом конкретном случае. Перекрытия из бетонных, пустотных железобетонных плит, имеющихся сейчас на вооружении строителей, не только недостаточно гибки в плане количества габаритных комбинаций, но и наносят памятникам непоправимый вред, требуя вырубки по периметру стен сплошных штраб для их опирания. Кроме того, применение такого рода материала для перекрытий сопровождается разборкой кровли, стропил и всех перекрытий здания, что далеко не всегда вызвано состоянием объекта. В современных условиях составление проекта замены перекрытий и осуществление этой операции в натуре чрезвычайно осложнено ГОСТами и отсутствием стройдеталей. Поэтому требуются особая изобретательность, изыскания новых вариантов для каждого конкретного случая, а иногда приходится даже прибегать к бетонированию между балками по месту или создание между ними кирпичных перемычек.

Наилучший вариант — вычинка кирпичных и каменных сводов и, если надо, их усиление, ремонт и протезирование перекрытий по деревянным балкам. Но современные пожарные нормы требуют замены последних, хотя они долговечны и при пожарах приводят к гораздо меньшим разрушениям здания, чем конструкции из металла. Достаточно вспомнить пожар железного зала Госнардома в Ленинграде, где металлические конструкции буквально свились в клубок и привели к полному разрушению несущих стен и всего здания.

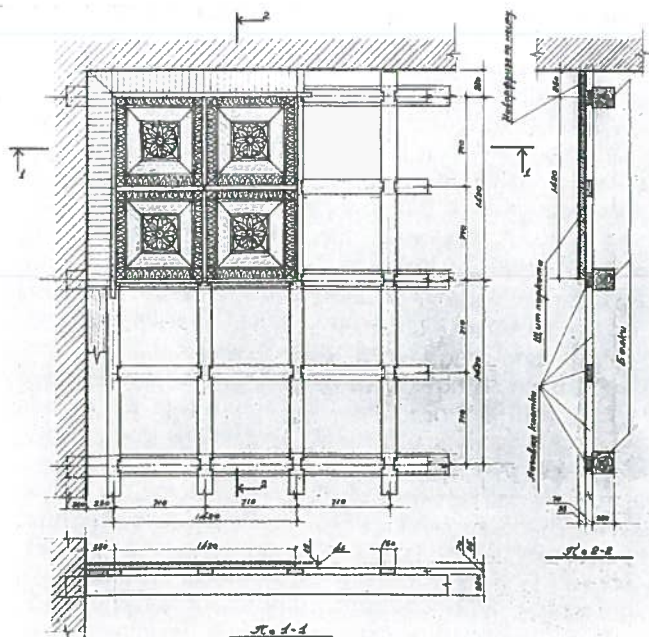
Можно бесконечно продолжать примеры частных задач по выбору конструкций и материалов, но во всех случаях он оказывается наиболее эффективным при всестороннем учете особенностей объекта, перспективы его эксплуатации при стремлении максимально сохранить подлинную структуру и декор памятника. Решающую роль в обеспечении хорошего качества любой реставрации играет нахождение материалов, применявшихся первоначально. Они выдержали проверку временем, апробированы многовековой строительной практикой, в изобилии имеются в природе, но добыча и предварительная их обработка либо прекращены, либо «усовершенствованы» до такой степени, что их разрушают, ис-

ключая возможность использования для строительных и отделочных работ.

Каменные материалы для кладки стен, облицовок и декоративных деталей ранее добывались в карьерах в виде блоков. Сверление отверстий по контуру, заливка их водой и замораживание воды производили отколы крупных заготовок без каких-либо трещин внутри них. Методы добычи взрывным способом дробят камень, превращая большую его часть в щебенку, а крупные куски камня также покрыты трещинами и не могут быть использованы в реставрации. К сожалению, такая добыча бытует и в карьерах с дорогостоящими отделочными породами. Большинство старых карьеров заброшено в угоду тенденции производить массовые заготовки в местах, удобных для вывоза. Целый ряд пород камня теперь вообще не добывается. Еще хуже дело обстоит с материалами для приготовления красителей. Высокопрочные, светостойкие естественные красители, которые ранее изготавливались из разных по цвету глин, теперь становятся дефицитом, так как требуют предварительной обработки с целью удаления органических примесей. Благороднейшая и богатейшая палитра красок, имеющихся в изобилии и предоставленных самой природой, все более вытесняется сегодня химическими красителями, иногда из весьма дорогих составов, ни в коей мере ни по цветовым качествам, ни по долговечности не заменяющими естественные. Из-за бесхозяйственного отношения к заготовке лесоматериалов они попадают в руки реставраторов зачастую уже пораженные гнилью. Даже такой ценнейший материал, как янтарь, добывается в карьере экскаватором и для отделения его от земли гонится под напором воды по трубам. Фактически это то же, что и камнедробилка, в результате лучшие, наиболее крупные самородки растрескиваются внутри и не могут быть целиком использованы для изготовления декоративных деталей. Решение проблемы коренной реорганизации добычи и заготовок строительных и отделочных материалов, упорядочение системы нормативов и ГОСТов на выпускаемые промышленностью стройдетали и материалы определяет не только перспективы развития и качества реставрации, но и вообще всего нового строительства.

Последняя операция по реставрации художественных паркетов, так называемое «графье», производится после циклевки всей поверхности. Еще в начале работы с паркета снимаются кальки со следами старого рисунка. Если необходимо, они дополнительно прорисовываются, чтобы была возможность перевести их на отреставрированную поверхность паркета. В редком случае удается при циклевке сохранить первоначальный рисунок, но если он читается, все равно необходимо его углубить. После прорезки рисунка вручную он заполняется белым цветом на темном фоне или черным на светлом, как это было прежде. После окончания этой работы вся поверхность паркета дополнительно шлифуется.

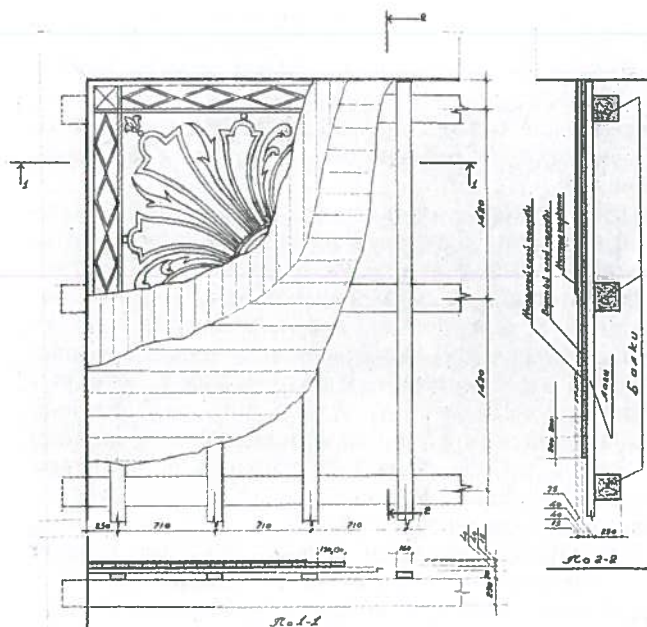
Шитовые паркетные доски могут быть простейшего рисунка из поверхностного набора шпона в виде квадратов и других, четкого геометрического очертания композиций. Но на шитках же собирают и сложнейшие по конфигурации рисунки, если они соответствуют размерам планшето и повторяются или чередуются. Набор паркета производится на шиты до их укладки на место. Штук паркетных досок перекрываются рейками-рамками. Раньше всегда выполняли шиты под паркет достаточно толстыми и массивными, так как они обычно опирались не на сплошной настил, а на лаговую клетку.



185. Схема конструкции щитового паркета

Когда рисунок паркета не может быть разделен на четкие геометрические части, чаще всего квадраты (как это имело место при исполнении щитовых паркетов), основанием паркета служит сплошная двойная перекрестная палуба. Верхний настил палубы делается из узких досок, не шире 12—13 см, что предохраняет его от коробления и деформации. Поверхность палубы тщательно простругивается, на нее переводится рисунок, по которому и идет набор в разных породах дерева. Такая технология исключала появление трещин, нарушающих единство рисунка (цв. ил. 36).

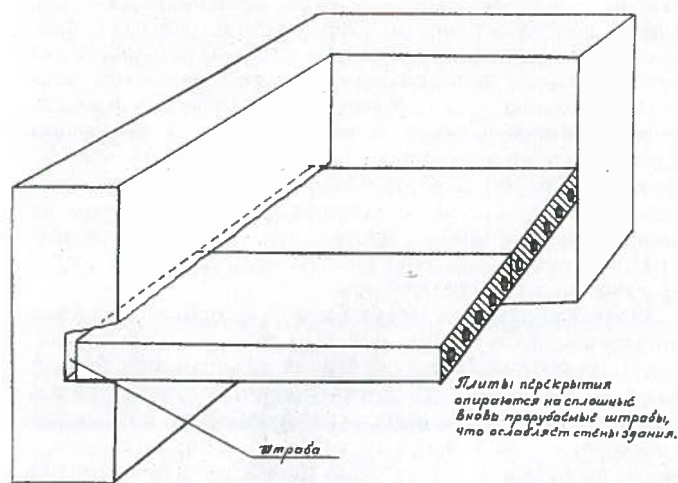
При капитальных ремонтах перекрытий, когда нет возможности выборочной замены балок в старом материале, сейчас, к сожалению, применяется варварский способ устройства перекрытий из бетонных пустотелых плит, выпускаемых для нового строительства. Размеры этих плит не позволяют вводить их внутрь здания через оконные проемы и приходится, вместо того чтобы отремонтировать или заменить перекрытие на одном этаже, или даже



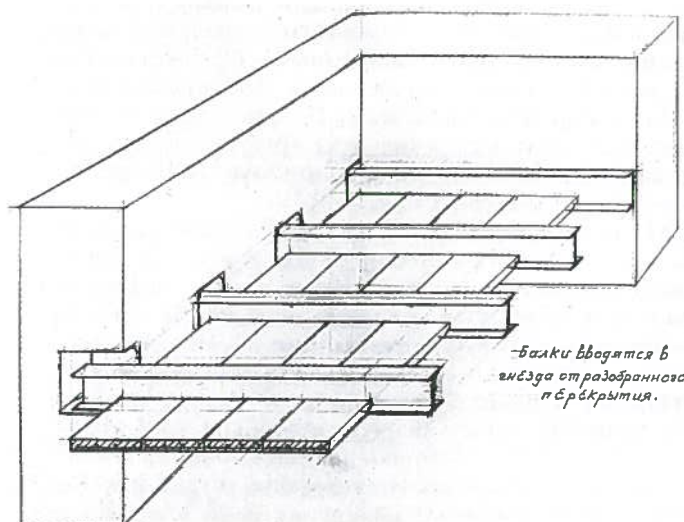
186. Схема конструкции паркета, выполненного на сплошной палубе

помещении, раскрывать кровлю, ломать стропила и уничтожать все остальные перекрытия. Только таким способом, ценой страшных разрушений завезти и установить их на место. Кроме того, длина этих крупных блоков, ограниченная номенклатурой выпускаемых промышленным способом плит, как правило, не подходит существующим в натуре нестандартным расстояниям между стенами. Обычно сохраняют только внешние стены здания, а все промежуточные ломают, возводят заново и делают фактически полную перепланировку. Но даже тогда, когда вновь вводимые элементы перекрытий подходят к перекрываемым в натуре пролетам, для их укладки на место приходится в капитальных стенах прорубать сплошную штрабу (паз для опирания концов плит). Это ослабляет стены и еще более травмирует ремонтируемое здание.

В идеальном случае ремонт такого рода может быть ограничен заменой одной или нескольких балок в старом материале, их протезированием или удалением. При необ-



187. Схема замены перекрытия на пустотелые железобетонные плиты



188. Схема замены деревянного перекрытия на сборные пустотелые железобетонные плиты

ходимости полной смены перекрытия, ранее выполненного по деревянным балкам, лучше всего, используя старые гнезда, вводить в них двутавровые балки, а пролеты между ними заполнять сборными железобетонными плитами. Все это осуществляется путем введения материалов через оконные проемы и позволяет сохранить исторически ценное здание с минимальными травмами его строительной структуры.

Глава XIII

ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА И ВКЛАД ЕГО РЕСТАВРАТОРОВ В ТЕОРИЮ И ПРАКТИКУ РЕСТАВРАЦИОННОГО ДЕЛА

Сложность, многоплановость, небывалые масштабы восстановительных работ по памятникам архитектуры Ленинграда, проводимых в послевоенный период, получили широкую известность и всеобщее признание.

Практический и методический опыт этих работ представляет безусловный интерес не только с точки зрения решения аналогичных задач, стоящих перед другими городами, но и с точки зрения поиска ответов на проблемы, выдвигаемые жизнью перед развитием современной реставрации в целом.

Рассмотрим вначале общую характеристику памятников города, существенно важную для постановки вопроса о возможностях и характере их реставрации.

Петербург — сравнительно молодой город. Его наиболее древние архитектурные сооружения относятся к началу XVIII века, то есть времени поисков и создания принципиально новых форм градостроительства, освоения передового зарубежного строительного и архитектурного опыта, соответствующего коренным преобразованиям и прогрессивному развитию России. Дальнейшее развитие архитектуры города — одна из славнейших страниц в развитии самобытного русского искусства. Обилие архивных, изобразительных и описательных документов, знание авторов построек, их творческих и технологических приемов позволяет располагать массой материалов для использования при реставрации метода аналогий. Сохранившиеся постройки одних и тех же авторов и архитекторов одной школы позволяют смелее обосновывать частичное или полное воссоздание облика памятника, то есть целостной их реставрации. Существенно важен тот факт, что в отличие от более древних памятников, иконографические материалы по которым весьма условны или выражены в закодированной форме (условные аксонометрии, вавилоны), для памятников Петербурга чертежи, перспективы и изображения документально сопоставимы с постройками, могут быть прямо или частично использованы при решении вопросов о возрождении облика архитектуры.

Климатические условия и основные строительные материалы, из которых сооружены здания Петербурга, практически лишают возможности длительного сохранения руинированных памятников. Основной материал — кирпичная кладка XVIII—XIX веков, за очень редким исключением, не представляет особого интереса в качестве памятника материальной культуры прошлого. Кроме того, руинированный памятник теряет значение в общем сложившемся во времени ансамбле архитектурного окружения, где он — неотъемлемая часть целого. Консервация и дальнейший уход за сохранностью руин в условиях северного климата не оправдывают себя ни с точки зрения охраны памятников, ни с экономической. Для предотвращения полной утраты такого рода памятников в огромном большинстве случаев возникает потребность их полного или частичного воссоздания.

Катастрофический характер разрушений в период войны 1941—1945 годов, особенно всемирно известных дворцово-парковых пригородных ансамблей, угроза их полной утраты и неизбежной замены в будущем какими-то новыми сооружениями, также обуславливали необходимость развития таких видов реставрации, как воссоздание и частичная реконструкция.

Воссоздание позволяет, сохранив все подлинное, восполнив утраты, вернуть памятникам их облик и значение в ансамблях, вернуть на место внутреннее убранство (картины, мебель, люстры, ковры и т. п.), которое было неотъемлемой частью их интерьеров. Памятники прикладного искусства, оторванные от их исконной среды, превратились бы, в лучшем случае, в разрозненные музейные экспонаты, потеряв значительную часть своего значения как элементы единого историко-художественного комплекса.

Обилие «вещевых» памятников, бережно эвакуированных и сохраненных в годы войны, дополняет ценность и подлинность воссоздаваемых объектов.

Большую роль при воссоздании руинированных памятников играет систематическая разборка завалов, извлечение из них даже мельчайших обломков подлинных деталей отделки с целью их возвращения на изначальные места, восполнения утрат и включения в ткань воссоздаваемого объекта. При отказе от воссоздания памятника все эти подлинные фрагменты обречены на исчезновение, так как их хранение в полном объеме просто невозможно и утратило бы всякий смысл. Практический вывод один: воссоздание руинированных памятников архитектуры Ленинграда — наиболее радикальный путь сохранения всего подлинного.

С самого начала зарождения города существует преемственность в развитии его исторической регулярной планировки, город — средоточие взаимосвязанных архитектурных ансамблей. Облик Петербурга обусловлен равнинным характером его территории и островной структурой дельты Невы. Высотный масштаб города как бы определил во времени свой предел, над уровнем которого выделяются два вида вертикальных доминант — шпили и купола храмов. Зоны влияния этих доминант по существу распространяются полностью на наиболее ценное в историческом отношении ядро города, границы которого зафиксированы в генеральном плане развития Ленинграда. Даже в период конца XIX —

начала XX века существовало законодательное ограничение высотности вновь возводимых зданий — «не выше Зимнего дворца», что при массовом строительстве доходных домов, банков, гостиниц и других сооружений позволило сохранить единый масштаб и неповторимый облик городской застройки. Когда при реконструкции центральных районов появляются кварталы с современной живописной планировкой, новые высотные здания с невыразительным силуэтом, ликвидируются каналы, мосты, это каждый раз наносит городу непоправимый вред. Панорамы набережных рек и каналов, сохранение вертикальных доминант и их зоны влияния, историческая планировка районов определяют лицо города и требуют неукоснительного их сохранения.

Формирование структуры города исторически проходило по функциональным признакам, развивалось в едином направлении с основания Петербурга до конца XIX века. Старые названия улиц — часть истории города, они раскрывают назначение и содержание застройки его районов.

В настоящее время большинство памятников архитектуры города и его пригородов используются по первоначальному назначению, в качестве музеев, заняты различными учреждениями, то есть активно включены в жизнь. И все же чрезвычайно остро стоит проблема наилучшего, с точки зрения сохранения культурного наследия, рассчитанного на длительную перспективу приспособления памятников и целых комплексов к их включению в организм развивающегося и бурно растущего города. Выявление зданий и сооружений, имеющих мемориальное значение, связанных с историческими событиями и выдающимися культурными деятелями, происходит в результате углубленного анализа существующей застройки. Любые недостаточно продуманные решения по использованию старых зданий приводит к неоправданным реконструкциям, искажению, а иногда и утрате их уникальной ценности. При постановке задач дальнейшего использования и реставрации для любого объекта в черте охранной зоны необходимо учитывать его роль и значение в исторической структуре района и ансамблей города в целом.

Колористический облик архитектуры Петербурга поражает красотой и разнообразием. Традиционно сложившиеся сочетания окрасок фасадов зданий разных стилистических периодов, объединенные выдающимися зодчими прошлого в ансамбли и панорамы, определяют его живописное своеобразие. Поддержание и сохранение красочного убранства должно исключить всякие произвольные отклонения от исторической правды, которые не могут быть оправданы никакими хозяйственными и волевыми решениями. Особое значение для Петербурга приобретает строжайшая регламентация окрасок не только памятников архитектуры, но и целых панорам и районов, обеспечение этих работ высококачественными, апробированными и выдержавшими проверку времени материалами. Изменение технологии окрасок и применение новых материалов допустимо только в исключительных случаях после их всесторонней проверки и по согласованию с ГИОП, в противном случае реставрационные ремонты не только искажают облик зданий, но и наносят вред их конструкциям. Обеспечение города высококачественной известью для ремонта штукатурных покрытий стен

и известковых окрасок, высокое качество производства ремонтных работ — необходимое условие сохранения специфического, уникального облика Петербурга. Строжайшее соблюдение расколеровок, выявляющих смысл и красоту архитектуры каждого здания, роль и значение его элементов, достигается созданием цветowych эскизов детальной окраски зданий и целых ансамблей, выдачей согласованных, раз и навсегда установленных заданий на колера и их составы.

Целый ряд ансамблей, площадей и улиц искажен из-за зданий, появившихся на их территории в период архитектурного безвременья и хаотичного развития города в конце XIX — XX веке. Некоторые ансамбли, задуманные великими зодчими прошлого, не доведены до конца и также были нарушены внедрением в их структуру безликих, кричаще безвкусных инородных построек.

Расчистка и раскрытие этих ансамблей, а иногда и их завершение — одна из сложнейших задач, стоящих перед реконструкцией и развитием исторического ядра города.

Сопутствует этой задаче восстановление и упорядочение взаимного равновесия массивов зеленых насаждений с панорамами и ансамблями памятников архитектуры.

Ознакомившись с общей характеристикой памятников Петербурга, можно сделать вывод о необходимости научно обоснованной разработки методики воссоздания памятников, комплексного решения вопросов реставрации ансамблей, сохранения структуры и облика исторического ядра города, разработки перспективных планов использования памятников и включения их в жизнь.

Наиболее характерные факторы разрушения архитектуры города

Кроме старения и постепенного разрушения памятников архитектуры от постепенного воздействия климатических условий, в настоящее время появился целый ряд факторов, наносящих им огромный ущерб. В первую очередь это все более быстрыми темпами идущее нарастание культурного слоя, подъем поверхностей проезжих частей улиц и набережных. Помимо искажения фасадов, неизбежности их реконструкции, огромный вред наносится всей застройке, так как ускоренному разрушению подвергаются нижние этажи зданий из-за подсоса влаги: гидроизоляция оказывается ниже поверхности дорожных покрытий. Отказ от повсеместного применения асфальта, требующего постоянных ремонтов, сопровождающихся подъемом всей территории, замена его на более долговечные диабазовые или плитные покрытия, особенно на наиболее древних площадях и улицах, — первоочередная задача в охране облика города. Вторым этапом должно стать осуществление работ по изменению вертикальной планировки, снятию культурного слоя в пределах территорий, соприкасающихся с памятниками архитектуры.

Этот второй этап во многих случаях, особенно при решении вертикальной планировки вдоль набережных, теснейшим образом связан с решением насущнейшей для города проблемы — защиты его от наводнений.

Процесс реконструкций, непрерывно идущее приспособление нижних этажей зданий рядовой застройки, да и ряда памятников архитектуры для использования их в качестве магазинов, кафе и учреждений сферы обслуживания, по существу неуправляем и находится вне поля зрения ГИОП и Архитектурного управления города. Вырубка подлинных стен, перебивка проемов, растеска их для устройства витрин искажают и уничтожают подлинную структуру домов, во многих из которых первые этажи—это остатки более древних исторических зданий, еще не изученные и не выявленные памятники архитектуры. Отказ от неоправданных частых переделок должен предохранить город от подрубки и постепенной подмены структуры первых, представляющих наибольший исторический интерес и ценность, этажей зданий. Планомерные исследования и изучение истории позволят обогатить сокровищницу архитектуры города целым рядом интереснейших фрагментарно восстановленных памятников в пределах нижних этажей сооружений.

Со второй половины и особенно с конца XIX века в связи с распространением массового строительства доходных домов появляется тенденция к выравниванию под один карниз, на уровне предельной высоты, допускаемой строительными правилами «не выше Зимнего дворца», более древних зданий за счет их надстройки. Максимальное использование районов застройки исторического ядра города в качестве жилья привело к широкому распространению практики надстроек этажей. В результате искажена и буквально изуродована архитектура целого ряда памятников классицистической и барочной архитектуры. При такого рода реконструкциях зачастую в корне изменялась и трактовка архитектуры фасадов, произвольно «пересочиняемая» заново. В настоящее время значительно сократилось количество такого рода искажений архитектуры города, но осталась опасность появления инородных структуре города по своим массам, масштабам и характеру архитектуры новых высотных зданий. Яркий пример—надстройка, объединение под один карниз нескольких домов и реконструкция окружения в зоне гостиницы «Советская»: масштабы и характер старой архитектуры были буквально подавлены ее соседством, а сама гостиница испортила одну из красивейших перспектив-панорам города—вид вдоль реки Фонтанки.

Реконструкции транспортных магистралей, канализации и других подземных сетей, особенно работы, связанные со строительством метрополитена, при недостаточно продуманном их решении в ряде случаев привели к ничем не оправданной утрате памятников архитектуры. В результате просадок грунта и изменения уровня грунтовых вод пришлось разбирать и заново возводить ряд зданий на Невском проспекте и перпендикулярных ему улицах. При строительстве метрополитена уничтожены церкви на площади Восстания и Сенной площади, разобран и восстановлен, не на исходном месте, портик архитектора Л. Руска у Перинной линии Гостиного двора. В угоду «развязке транспорта»—уничтожен Путевой дворец на Средней рогатке архитектора Ф. Б. Растрелли. Пешеходные подземные переходы исказили и фактически уничтожили ансамбль исторической площади (угол Невского и Садовой улицы). К не менее плачевным результатам привела

и ликвидация ряда каналов, сопровождавшаяся уничтожением мостов—памятников архитектуры.

Отсутствие специализированной организации по выборочному ремонту и реконструкции зданий приводит к их фактическому уничтожению—сохраняются только фасады, а интерьеры и их отделка утрачиваются безвозвратно (паркет, лепка, двери из ценных пород дерева, камин, печи и т. п.).

Обеднение, разрушение и искажение архитектуры города вызывают необходимость решения организационных вопросов—создание таких специализированных организаций по проектированию и осуществлению реконструкции города, которые бы работали на основе требований реставрационной методики, в соответствии с законом об охране памятников истории и культуры.

Встает вопрос о решительной перестройке обеспечения конструктивных и ремонтных работ соответствующей номенклатурой строительных элементов, материалов и механизацией.

Выбор вариантов инженерной реконструкции и решения транспортных проблем должен быть подчинен интересам охраны уникального исторического комплекса памятников Петербурга.

Перегрузка основных магистралей и дорог потоками автотранспорта требует переноса их на объездные, составления графиков потоков с максимальным освобождением исторических площадей и ансамблей в качестве пешеходных зон.

Особую остроту приобретает проблема очищения воздушного бассейна над городом от производственных выбросов и выхлопных газов автотранспорта. Сернистые соединения разрушают мрамор, гранит, окраски и позолоту—пагубно влияют не только на архитектуру и зеленые насаждения, но и на здоровье жителей города. Очистка воздуха, водоемов и защита их от производственных вредоносных выбросов стала сейчас общегосударственной задачей, решение которой предохранит и памятники архитектуры от ускоренного разрушения, так как имеющиеся сейчас в арсенале реставрации защитные средства—только паллиативы, а затраты на ликвидацию последствий химических воздействий чрезвычайно велики.

Вредоносные по последствиям факторы разрушения памятников архитектуры характерны не только для Петербурга, но и для многих других крупных городов России. Рассмотрение активных факторов разрушения памятников архитектуры города и его исторически сформировавшегося ядра приводит к выводу, что борьба с ними и их нейтрализация могут успешно проводиться только совместными усилиями ГИОП, реставраторов и градостроителей и целиком зависят от комплексного решения реконструктивных работ по всему городу в целом.

Несмотря на кажущееся благополучие и относительную сохранность архитектуры Петербурга, перечисленные выше факторы и на сегодняшний день не устранены, а результаты ряда волевых решений в прошлом, приводившие к утрате и искажению невозместимых ценностей, нанесли в целом значительный урон архитектурному облику уникального города.

Характер реставрации памятников Петербурга в значительной мере обусловлен временем их создания и стилистическими особенностями.

Первая треть XVIII столетия — период напряженных поисков новых путей развития русской архитектуры, соответствующих преобразованиям во всех сферах государственного устройства и быта. Широко используется и как бы примеряется опыт и достижения разных школ современной западноевропейской архитектуры. Освоение этого опыта сопровождается коррективами на конкретные климатические условия, учетом богатых традиций отечественного строительного искусства. Архитектура Северной Италии, Южной Германии, Франции, Прибалтики, достижения в области возведения гидросооружений Голландии служат материалом для создания принципиально новых форм градостроения и выработки единого самобытного стилистического направления. Небывалые по своему назначению Кунсткамера, здание Двенадцати коллегий, Адмиралтейство и другие — бесценны в смысле их исторической роли в цепи развития русской архитектуры. Почти каждый памятник этого периода уникален и обладает качествами носителя прогрессивных тенденций, это прародители новых направлений в развитии зодчества. Некоторые особенности архитектурной композиции и ордерных пропорциональных систем, появившиеся в эти годы, получили развитие и широкое применение только через значительный промежуток времени. Примером может служить многоярусная ордерная система дворца Меншикова, возврат к которой мы видим только в конце XVIII века в творчестве Л. Ринальди и архитекторов второй половины XIX века И. Штакеншнейдера и А. Брюллова.

Поиски новых градостроительных решений, создание перспективных планов развития города заложили основу его структуры и, в значительной степени сохранившись до наших дней, определяют неповторимое своеобразие целых его районов.

В результате деятельности Комиссии от строений и появления плеяды выдающихся зодчих, таких как А. И. Коробов, П. М. Еропкин, М. Г. Земцов, выявляются общие тенденции и закладываются основы самобытной архитектуры русского барокко. Простота, лаконизм и рациональность плановых решений зданий, скромность и сдержанность декора фасадов обусловлены в этот период требованиями эпохи, когда все силы и ресурсы страны были направлены на успешное ведение Северной войны, укрепление и становление государства Российского, выходящего на передовые позиции в европейской политической жизни. Мечты и планы о создании грандиозных и пышных ансамблей, способных соперничать (и даже затмить) прославленные дворцовые комплексы Франции, находят свое воплощение в проектах и относительно скромном по масштабам строительстве, продолжение и расцвет которого наступит только к середине XVIII века.

В первой трети XVIII столетия повсеместно распространяется и насаждается искусство создания регулярных парков, планировочная основа которых получила окончательное завершение лишь в период расцвета русского барокко. Реставрация и всемерное раскрытие этих первых шагов художественной ландшафтной архитектуры — задача не менее актуальная, чем реставрация находящихся на территории садов и парков архитектурных сооружений. Парки, насыщенные гидросооружениями, фонтанами, малыми формами, трельяжами и скульптурой, так же как

и здания этого периода, характеризуют прогрессивные реформы в области созидательной деятельности, определяющие ее дальнейшее развитие по всей территории России на ближайшие десятилетия.

Памятники архитектуры начала века дошли до нас в неискаженном виде буквально единицами. Трудности изучения и реставрации архитектуры первой трети XVIII века заключаются в относительно меньшем, чем для более поздних сооружений, количестве архивных и иконографических материалов, в необходимости более углубленных изысканий и обоснований реставрационных решений. Но исключительное их значение в качестве истоков развития всего русского зодчества послепетровского периода заставляет максимально их сохранить, если возможно, восстановить и всемерно выявить их роль в архитектуре города. При реконструкции исторического ядра города необходимо проявлять особую осторожность и, производя предварительные архивные и натурные исследования, раскрывать заключенные в нем остатки архитектуры начала XVIII столетия.

Середина XVIII века характеризуется единством стилистического направления, расцветом самобытных форм русского барокко. Происходит сплав четких функционально оправданных решений планов и объемов отдельных зданий с тенденциями ко все большей пышности, богатству декоративного убранства фасадов и интерьеров. Мажорность и праздничность архитектуры этого периода утверждают и прославляют значение и мощь России, ее роль в числе крупнейших держав Европы. «Для единой славы всероссийской» — так охарактеризовал смысл и содержание возводимых им зданий замечательный мастер и наиболее известный зодчий этого периода Ф. Б. Растрелли. Перекликаясь с идеями Ломоносова, архитектура середины XVIII века выражает бесконечные творческие возможности человека, его господство над материалами и силами природы, безграничность его фантазии. Характерна развернутая по фронту протяженность фасадов зданий, пластическое богатство, стремление к многообразию и неповторимости элементов декора, звучность колористического решения, изысканность силуэтов, как бы растворяющих их четкие границы в окружающей среде на фоне небосвода. В интерьерах последовательно проводится прием раскрытия, раздвигания внутренних объемов, преодоления ощущения ограждающих массивов стен и перекрытий, безграничности протяженности анфилад. Зеленые массивы садов и парков сдержанны по колориту, их строгие геометрические формы служат целям контрастного подчеркивания доминирующей роли созданной человеком живописной архитектуры. Происходит возврат к исконно русским формам пятиглавия в строительстве храмов в отличие от начала столетия, с привнесенными с Запада купольными храмами и башнями со шпилями, навешанными мотивами архитектуры Прибалтики и Скандинавии. Полихромная и декоративная праздничность цветовых решений фасадов и интерьеров продолжает и развивает традиции допетровского зодчества, вносит еще один непререкаемый элемент, отличающий русскую архитектуру этого времени от западных вариантов барокко. Сила, напряженность и удивительная жизнерадостность скульптуры и живописи резко отличаются от изнеженности и изощренной мягкости

западноевропейских построек в стиле рококо того же периода.

Свободное обращение с пропорциями ордеров, различие творческих индивидуальностей архитекторов, разнообразие и кажущаяся абсолютной неповторимость декоративных деталей как бы исключают возможность воссоздания и применения метода аналогий на памятниках этого периода. Но углубленное изучение творческой кухни и методов работ мастеров середины XVIII века позволило раскрыть ряд приемов и секретов, научно обоснованно возрождать, казалось бы, безвозвратно утраченные в период войны 1941—1945 годов памятники и даже целые ансамбли. Сравнение и сопоставление значительного количества построек одного автора выявило характерные композиционные приемы в целом и особенности трактовки декорировки. Выявлены основные принципы и характер решений планов зданий, « типовые » для каждого из мастеров системы построения профилировок тяг и карнизов, то есть открыта дорога применению метода аналогий. Синтез искусств в период русского барокко в пределах общего архитектурно-композиционного решения позволял живописцам, скульпторам, резчикам по дереву и камню проявлять индивидуальные особенности, известную свободу, что приводило к созданию общего эффекта живописного разнообразия. Архивные документы и сохранившиеся в натуре произведения этих мастеров позволили накопить сведения, изучить манеру и творческий почерк участников создания памятников. Оказалось, что одни и те же художники, скульпторы и резчики работали почти одновременно с разными архитекторами, и характерные для каждого из них элементы отделки мы встречаем во многих зданиях.

Разнообразие деталей обусловлено методом рабочего проектирования, при котором выполнялось не менее двух рисунков деталей, затем они переворачивались зеркально и располагались в последовательной ритмике, исключаяющей близкое соседство повторов. Модели, выполненные по этим рисункам, как правило, составлялись в композиции из многократно повторяющихся характерных элементов (львиные маски, головки, скобы, гирлянды, раковины) и зачастую являлись компиляциями из них. Это позволяет часто находить прямые аналогии для воссоздания утраченных фрагментов декора.

Для создания бесконечного разнообразия и абсолютной неповторяемости в деталях отделки применялись техники и материалы, исключаяющие при их исполнении серийную точность воспроизведения проектных рисунков: резьба по дереву, намазная лепка, вырубка в блоках мягкого известкового камня, заделанных в стены, и т. п.

Совершенно очевидно, что для воссоздания и реставрации декора памятников русского барокко помимо иконографических материалов, привлечения аналогов, изучения приемов отдельных мастеров и их школы были необходимы кадры реставраторов, в совершенстве овладевших художественным почерком мастеров прошлого. Создание школы мастеров, их дополнительного непрерывного роста в процессе сначала копирования, затем реставрации подлинников и, наконец, воссоздания утрат элементов и целых композиций — основная задача, которая была решена ленинградскими реставраторами.

60—80-е годы XVIII столетия в области архитектуры города характеризуются напряженными поисками новых путей ее развития, долженствующих прийти на смену исчерпавшим свои возможности пышным формам русского барокко, не соответствовавшим уже потребностям жизни и общества.

Попытки найти новые истоки развития зодчества сопровождаются появлением зданий в характере западноевропейского рококо (Китайский дворец, Катальная горка архитектора А. Ринальди), возврата к формам готики, часто понимаемым тогда как продолжение традиций русской архитектуры XVI—XVII веков, попытки привнесения новых решений, заимствованных из архитектуры Востока, и в первую очередь Китая. Но доминирующее направление приобретают поиски единого стиля на основе освоения наследия теоретиков эпохи Возрождения и поздней античности, создание новых форм классицизма, отвечающих повороту в сторону естественности, логики, простоты и четкой ясности пропорций. Экспериментирование в строительстве ведется и в области применения и внедрения новых отечественных строительных и отделочных материалов: гранита, уральских, карельских и сибирских мраморов, яшмы, искусственного мрамора и т. д. Разнообразие индивидуальных почерков мастеров архитектуры этого периода, неожиданность в диапазоне их творческих поисков делают памятники, созданные ими, уникальной страницей в цепи развития русской архитектуры. Творчество Фельтена, Кокоринова, Де ла Мота, Ринальди, Камерона, Нееловых и других хорошо изучено, имеет для большинства памятников достаточные исходные научные материалы, позволяющие не только поддерживать и сохранять эти памятники, но и частично возрождать их после катастрофических разрушений, нанесенных им в годы Великой Отечественной войны.

Период конца XVIII и первой трети XIX века вписал одну из славнейших страниц в летопись развития русской архитектуры, придал городу в целом тот «строгий и стройный вид», который воспет гением Пушкина, поражает каждого посетившего город на Неве сегодня.

Классицизм становится единым направлением и распространяется из Петербурга по всей территории тогдашней Российской империи. Лучшие здания и ансамбли города служат эталонами-образцами для подражания в других ее городах. Строгость применения ордерных систем, геометризм и логичная завершенность архитектурных объемов, лаконизм их окраски выделяют здания из окружающей среды, контрастируют с разнообразием и прихотливостью ландшафтов вновь создаваемых зеленых массивов парков, где всемерно проводится идея подражания формам естественной природы. В интерьерах происходит отказ от имитирования раскрытия объемов средствами декора, подчеркивается единство гладей несущих стен и перекрытий, утверждаются их весомость и материальность. Продолжая и развивая градостроительные традиции города, зодчие классицизма совершенствуют и доводят его планировочное решение, органично включая во вновь созданные ансамбли наиболее выдающиеся здания предшествующего периода. Создание архитектурных взаимосвязанных ансамблей площадей и улиц, четкая ориентация их на вертикальные доминанты шпилей и куполов храмов, объединение

панорам набережных рек и каналов архитектурой гранитных ограждений создают единство художественно неповторимого облика города. В синтезе искусств в этот период основное место принадлежит архитектуре — живопись и лепной декор имеют четкие ограничения и заданы в идее архитектурного проекта. Происходит постепенное выделение отдельно стоящих скульптур и станковой живописи в самостоятельные виды искусства, где также появляются блестящая плеяда художников и ваятелей.

Масса авторских чертежей, изображений, фотографий, обмеров, архивных документов и обилие сохранившихся в натуре построек с аналогичными формами, и особенно деталями, дают возможность воссоздавать и проводить целостную реставрацию памятников этого периода.

Это положение особенно важно потому, что большинство памятников активно включены в жизнь, выполняют в системе города определенные функции, и вопрос стоит только о наиболее целесообразном перспективном их использовании. Трудности при составлении проектов реставрации могут встретиться при углубленном изучении композиционных приемов и отдельных деталей, характерных для индивидуального почерка каждого зодчего прошлого в едва уловимых отступлениях от ордерных канонов, которыми они пользовались.

Реставрация и даже частичное воссоздание памятников конца XVIII — первой трети XIX века необходимы как средство сохранения всего уникального градостроительного ансамбля Петербурга. Углубленное изучение всей застройки города позволит и в дальнейшем выявлять и раскрывать массу зданий эпохи классицизма, являющихся элементами ансамбля города, фоном для памятников архитектуры, обладающих качествами мемориалов, связанных с его историей и выдающимися деятелями культуры русского народа. Раскрытие и расчистка ансамблей, созданных в этот период, от более поздних инородных построек, нарушающих их целостность, а в отдельных случаях и завершение по замыслам зодчих классицизма планировочных решений и комплексов архитектуры — одна из характерных специфических задач, стоящая перед реставраторами Петербурга.

Период с 40-х годов XIX века до начала XX века

Распад классицизма, превращающегося в единый казенный стиль, сопровождался отказом от решения крупных градостроительных задач и созданием единых по замыслам и стилю ансамблей. Это было обусловлено появлением массы частных заказчиков, наступлением периода буржуазного индивидуализма. Поиски архитекторов связаны с новыми формами архитектуры, черпающей свои истоки из самых разнообразных эпох и стилей. Зависимость от диктата заказчиков привела к появлению «гибридов», созданных из элементов разных стилей, к эклектизму. Новые запросы жизни порождали и совершенно новые, небывалые по своим функциям здания, такие как банки, вокзалы, гостиницы, универмаги, огромные доходные дома и т. п.

Процесс развития архитектуры и строительного искусства не прекращался: внедрялись новые стро-

ительные материалы, такие как железобетон и металл, фактурованные штукатурки, керамические облицовки фасадов, в конце периода в арсенале отделки возрождалось искусство сграффито, витражей и мозаик. На исключительно высокий уровень поднялось искусство исполнения паркетов, разнообразных по форме столярных заполнений и бытовых приборов, печей, осветительной арматуры.

Период второй половины XIX века характерен еще и появлением новых конструктивных решений, которые в ряде мостов, перекрытий вокзалов и других сооружений являются уникальными памятниками инженерного искусства. Самый конец XIX и начало XX столетия — время развития архитектуры в стиле модерн. В творчестве мастеров этого направления нашли отражение поиски наиболее рациональных функциональных решений объекта, новых декоративных форм, раскрытие возможностей новых строительных материалов и конструкций.

Попытки создания нового стиля на основе изучения древнерусского искусства, Ренессанса и неоклассицизма характеризуют последние годы этого периода, когда архитекторы, такие как И. А. Фомин, пытаются возродить традиции создания целостных архитектурных ансамблей.

Лучшие здания второй половины XIX — начала XX века, носители прогрессивных тенденций в развитии архитектурно-строительного искусства или органично и корректно дополняющие ранее созданные ансамбли, взяты под охрану.

Памятники этого периода в огромном количестве активно включены в жизнь и требуют только эпизодических ремонтных работ со строжайшим научно-техническим надзором с тем, чтобы производился минимум реконструкций и максимально сохранялись их изначальные формы и материалы. Целый ряд зданий и сооружений охраняются и поддерживаются в качестве типичных для этого периода или обладающих качествами мемориалов.

Особенно важно для реставрации памятников этой категории сохранение их материалов без замены современными суррогатами, определение наиболее целесообразного использования зданий в современных условиях, надзор за строгим режимом их эксплуатации, исключаяющий всякие поползновения к неоправданной реконструкции. Невероятное разнообразие инженерно-строительных решений, арсенала средств декоративной отделки, сложные связи с прототипами, послужившими исходным стимулом их создания, которые приходится искать в искусстве многих стран и разных эпох, — делают изучение и в случае необходимости реставрацию весьма непростым делом. Небрежение к сравнительно новым сооружениям, бытовавшее до недавнего времени, привело к тому, что подбор исторических сведений по этим памятникам скуден, часто утрачены даже проектные чертежи, сведения об авторах построек и работавших с ним мастерах.

Памятники послереволюционного периода

Дерзкий поиск новых форм архитектуры в 20-е годы, вытеснение конструктивизма к концу 30-х годов, распространение затем зданий, широко использующих декоративные формы из арсенала класси-

цизма,—таковы этапы развития архитектуры города до конца 50-х годов нашего столетия.

Дальнейшее строительство идет целиком по пути индустриализации и типизации, подчинения форм архитектуры чисто функциональным требованиям, фактического отказа от зодчества как искусства, создающего высокохудожественную среду для жизни человека.

В пределах исторически сложившегося ядра города наибольшие удачи относятся к области корректного вписывания в его панорамы выдержанных в традиционных масштабах и материалах зданий, появились памятники и монументы, завершающие и дополняющие ранее созданные ансамбли, органично вошедшие в их структуру.

Облик города безусловно обогатился такими ансамблями, сооружениями и монументами, как Марсово поле с памятником Жертвам революции, пропилеи перед Смольным, памятником Пушкину на Площади искусств, завершением ансамбля стрелки на Елагином острове, пробивкой кленовой аллеи по оси Инженерного замка, рядом новых мостов через Невку вместо старых деревянных, комплексов-мемориалов на Пискаревском и Серафимовском кладбищах и многие другие.

Однако любые попытки нарушить устоявшиеся масштабные соотношения или вписать в ткань исторического ядра города принципиально чуждые старой архитектуре кричащие новаторские формы каждый раз искажали и нарушали единство веками созданного художественного облика города.

Замена ряда церквей, выступавших доминантами в ансамблях площадей и районов, на павильоны станций метро, строительство высотной гостиницы, снос и уничтожение Путевого дворца на Средней Рогатке—все это непоправимые травмы, обедняющие и искажающие исторические и художественные ансамбли города.

Реконструкция старых городских окраин, строительство новых районов привели к появлению целого ряда ансамблей, достойных охраны в качестве памятников архитектуры, характерных для определенных этапов развития отечественного зодчества. Застройка в районе улицы Стачек, Кировский райсовет с площадью и памятником С. Кирову, создание новых парков, стадионов и спортивных комплексов, ряд жилых кварталов, интерьеров станций метро и целый ряд других сооружений взяты под государственную охрану, строжайшим образом поддерживаются и подвергаются эпизодическим реставрационным ремонтам. В данном случае задачи охраны и реставрации заключаются не только в предохранении от реконструкций и соблюдении соответствующего режима эксплуатации, но и в сохранении и упорядочении окружающей эти памятники среды, проведении большой популяризаторской работы по разъяснению ценности и значения этой группы памятников в истории развития и структуре города.

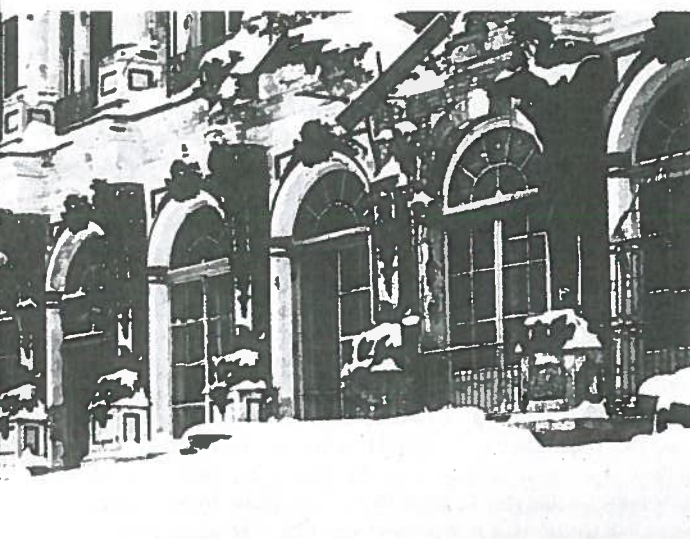
После ознакомления с общими и стилистическими особенностями памятников Петербурга, степенью и характером их разрушений можно подвести некоторые итоги послевоенного периода деятельности его реставраторов.

Решена проблема восстановления и возрождения памятников города и всемирно известных дворцово-парковых ансамблей его пригородов, катастро-

фически разрушенных в годы войны 1941—1945 годов. Для осуществления в натуре небывалых по сложности и масштабам реставрационно-восстановительных работ подведена научно-техническая база и разработана методика воссоздания, реставрации памятников XVIII—XIX веков, а также реставрации, восстановления и частичной реконструкции памятников ландшафтной архитектуры. Разработаны и включены в генеральный план развития Петербурга охранные зоны и зоны регулирования застройки. Целый ряд дворцово-парковых ансамблей получил статус историко-художественных музеев-заповедников. Арсенал средств восстановления памятников, кроме консервации и реставрации, обогатился опытом воссоздания и реконструкции ансамблей, что позволило не только предохранить их от полной утраты, сконцентрировать в них все сохранившееся подлинное, обогатить их вновь найденными в процессе исследований историческими и художественными ценностями, но и активно включить в современную жизнь. Положительные результаты поисков наиболее рационального перспективного использования памятников нашли отражение в решении судьбы уникальных дворцово-парковых пригородных комплексов, таких как Петродворец, Павловск, Пушкин, Ломоносов и Гатчина, превращенных в историко-художественные музеи. Многие памятники города также получили вторую жизнь и активно включены в его структуру. Достаточно упомянуть только некоторые из них: Петропавловская крепость—музей истории Санкт-Петербурга, Меншиковский дворец—филиал Эрмитажа с экспозицией русской культуры Петровского времени, дворец Шувалова—Дом дружбы народов, здание Манежа—центральный выставочный зал города, Военно-морской музей в здании Биржи архитектора Тома де Томона и другие. В связи с этим следует отметить интересные перспективные решения дальнейшего использования целых микрорайонов и отдельных исторических зданий. В первую очередь это проект развития Финансово-экономического института, который сейчас размещен в здании бывшего ассигнационного банка (архитектор Кваренги). Проект этот предусматривает не только реставрацию и всемерное раскрытие архитектурных форм основного здания, но и планомерное восстановление целого ряда примыкающих к нему переулков, расчистку от поздней хаотической застройки, искажавшей исторический торговый центр Петербурга. Реставрация Пантелеймоновской церкви, по-видимому, единственной сохранившейся до наших дней постройки по проекту архитектора Коробова, устройство в ней и в примыкающих зданиях музея, посвященного славному победе русского флота при Гангуте, Музея обороны полуострова Ханко в годы Великой Отечественной войны, восстановление Музея обороны Ленинграда в Соляном городке и Училища им. В. Мухиной со своим музеем—превращают целый квартал в уникальный историко-художественный центр. Передача здания бывшего дворца Строганова Русскому музею и работы по восстановлению его замечательных интерьеров позволят обогатить сокровищницу города еще одним выдающимся памятником, который будет активно включен в культурную жизнь города. В ходе исследований и реставрации памятников Петербурга разработаны методы воссоздания резной дере-

вянной скульптуры, монументальной живописи, новые методы реставрации и воссоздания керамики, возрождена и освоена техника и технология лаковых «китайских» росписей, выполнявшихся в XVIII веке, как правило, русскими мастерами, раскрыты секреты технологии изготовления художественных изделий из янтаря, освоены и возрождены старые методы золочения и по ним создана специальная инструкция, разработана инструкция по реставрации каменной скульптуры и изделий из камня.

Созданные за послевоенные годы в Ленинграде система и методика комплексных исследований памятников, опыт практической реставрации и воссоз-



дания памятников XVIII—XIX веков могут и должны быть распространены при работах над памятниками этого периода повсеместно.

Решение проблемы восстановления памятников стало возможным благодаря созданию организационных форм, обеспечивающих неразрывную связь науки и производства, непрерывного научно-исследовательского процесса в практике реставрации памятников. В Государственной инспекции и специальном научно-производственном объединении «Реставратор» в течение сорока пяти послевоенных лет их научные сотрудники, архитекторы, инженеры, лаборатория и мастера-реставраторы были связаны повседневными контактами, единой методической школой и совместными поисками теоретических и практических предпосылок дальнейшего развития и совершенствования реставрационного дела.

189. Екатерининский дворец. Состояние фасадов на 1944 год

190. Восстановленные купола церкви Екатерининского дворца

Создание школы мастеров и условий преемственности, передача их опыта от поколения к поколению обеспечили возможность осуществить уникальные по сложности реставрационные работы. Еще в 1944 году и в первые послевоенные годы были созданы специальные архитектурно-художественные училища и школа мастеров при Училище им. В. Мухомовой. Преподавание в них велось силами лучших реставраторов, архитекторов и искусствоведов города. Дальнейшая их практическая работа под руководством реставраторов-наставников старшего поколения, постоянное повышение квалификации на



191. Петергоф. Большой дворец после реставрации

192. Петергоф. Большой дворец. Разрушения 1944

специальных курсах при Институте им. И. Е. Репина и Училище им. В. И. Мухомовой, изучение и копирование подлинных произведений искусства в процессе работы обеспечило высокопрофессиональными кадрами восстановительные работы.

Углубленное изучение в училищах истории и особенностей памятников города, техники, технологии и строительных материалов, из которых они были созданы, сопровождалось изданием серии руководств-пособий по отдельным видам работ со сведениями о методах и традициях старой строительной школы. Практика обучения молодых специ-

алистов с учетом специфики памятников данного региона, а не подготовка мастеров вообще наглядно подтвердила правильность решения проблемы кадров и позволила создать единую школу ленинградской реставрации.

К сожалению, к началу 1970-х годов училища и школы по подготовке кадров были закрыты и только сейчас они в какой-то мере возрождаются заново. Вновь созданные реставрационные училища ни в коей мере не обеспечивают потребностей города ни по уровню подготовки, ни по необходимому набору специальностей. Происходит разрыв между массовым выпуском «на поток» ограниченного набора специальностей и фактически необходимыми мастерами по дефицитным профессиям.

Сейчас происходит смена поколений — уходят на заслуженный отдых сотрудники Инспекции по

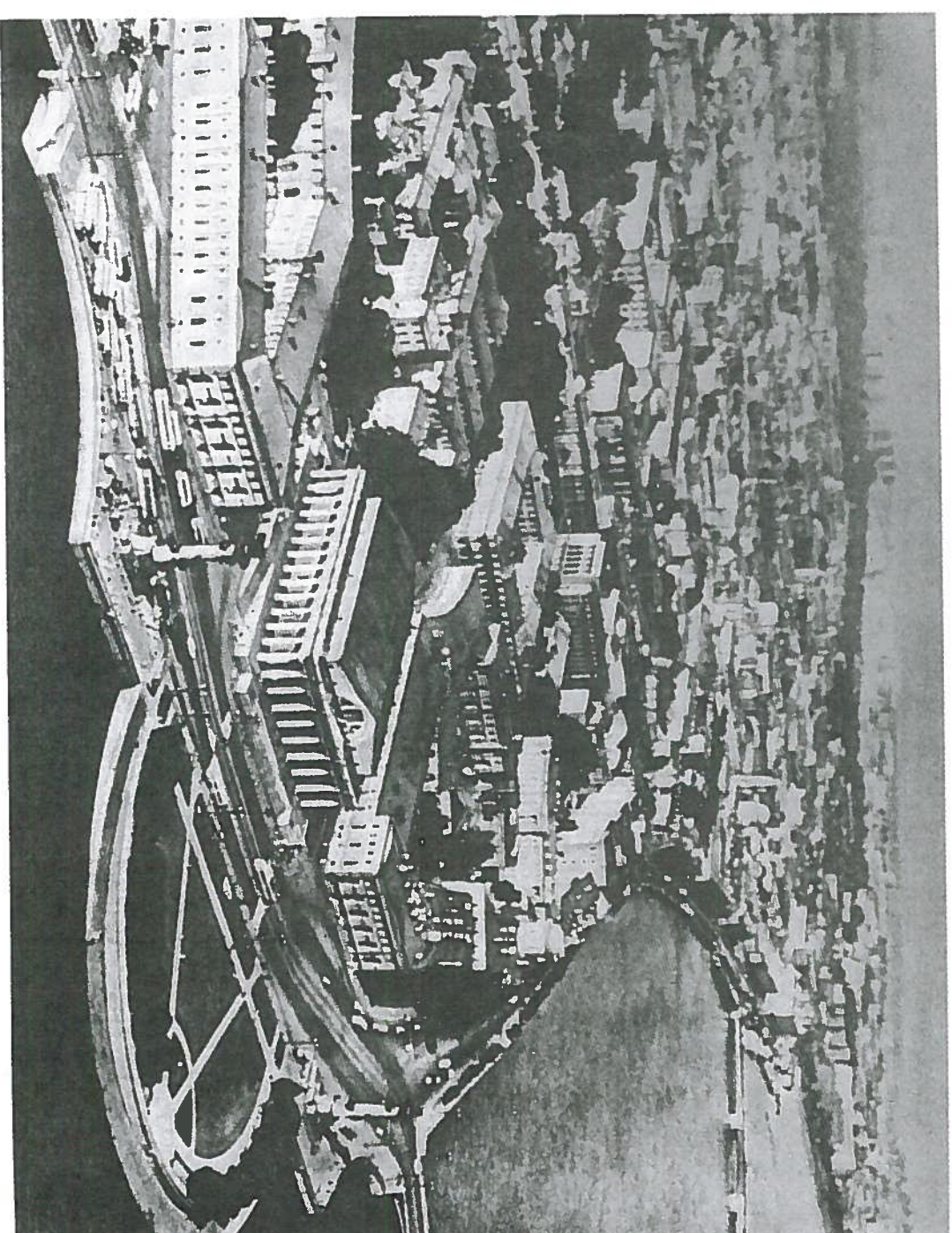
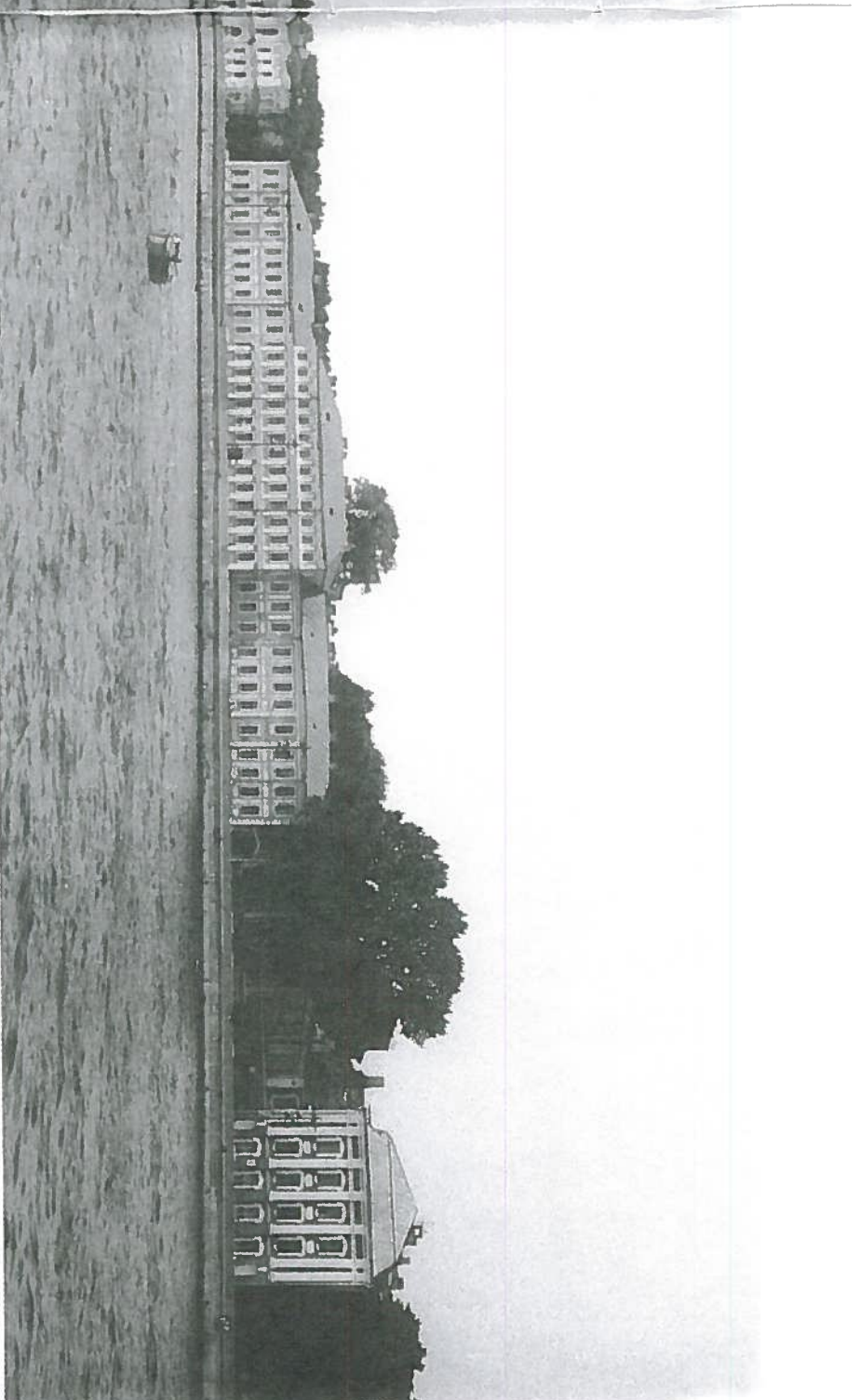


193. Санкт-Петербург. Панорама Невы с видом на здание Девиданти коллегий, Кунсткамеру, Меншиков дворец, Академию художеств и др.

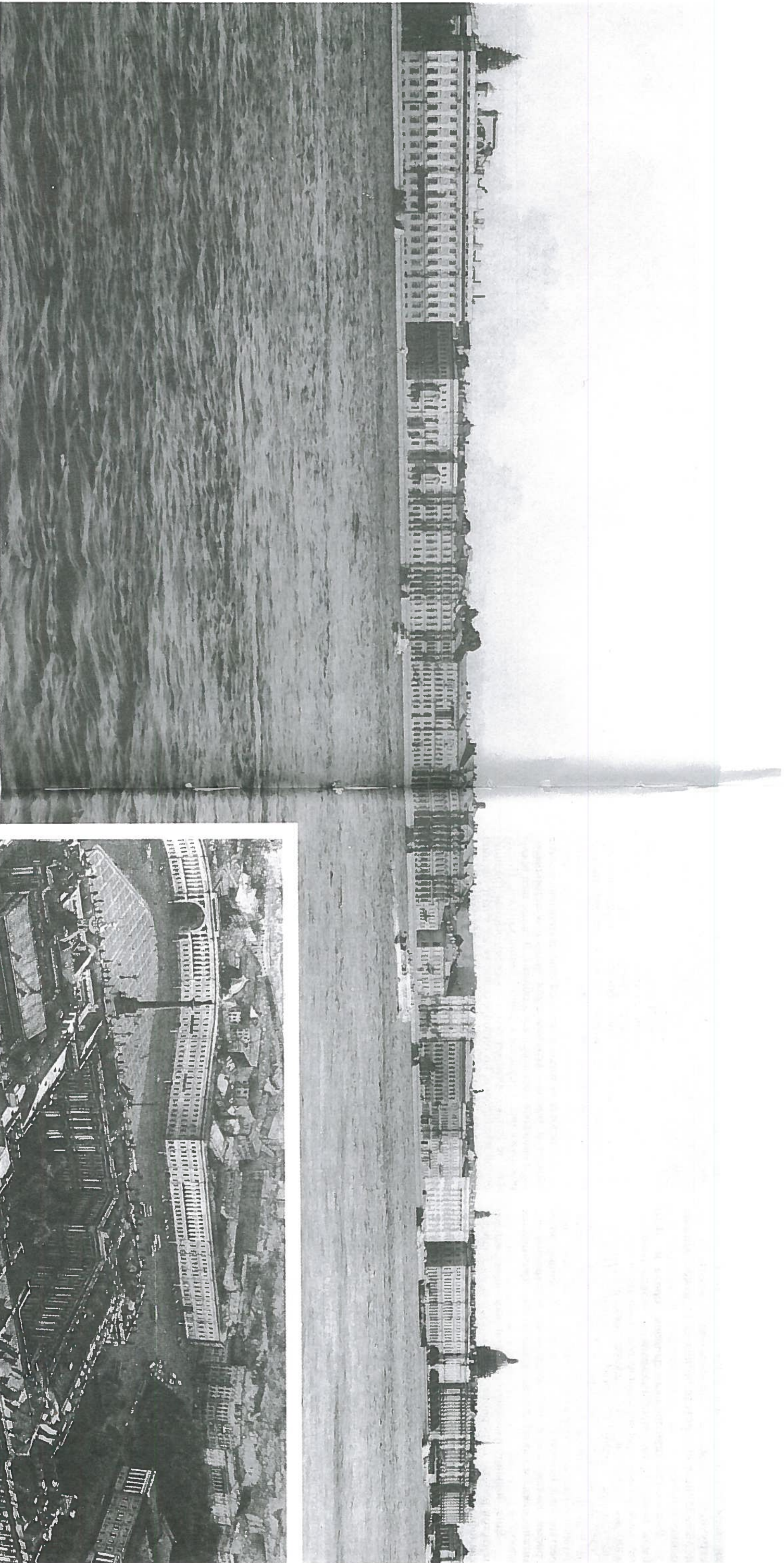
го планироваться с учетом потребностей и перспектив развития реставрационного дела.

В связи с предстоящей и уже частично идущей реконструкцией исторического ядра города возникнут новые задачи, которые потребуют новых организационных форм, привлечение к делу реставрации более широкого круга специалистов, расширения и углубления научно-исследовательской работы. Происходящие в Санкт-Петербурге в последнее время перемены в организационной структуре

охране памятников, архитекторы и мастера-реставраторы. Проблему кадров можно успешно решить только используя огромный научный потенциал преподавательских кадров, сосредоточенный в архитектурных, инженерно-строительных, художественных вузах и техникумах и в университетах города. Возрождение существовавшей до войны школы мастеров отдельных работ, резкое улучшение дела преподавания в уже существующих училищах позволят обеспечить нужды реставрации и реконструкции города. Целый ряд специальностей — на грани полного исчезновения: это мастера по искусственному мрамору, специалисты по высококачественной обработке и литью из металла, высококвалифицированные плотники, специалисты по кирпичной каменной кладке и многие другие. Программы, набор специальностей и количество выпускников должны стро-



194. Санкт-Петербург. Ансамбль строжек Васильевского острова и площади перед зданием Девиданти коллегий



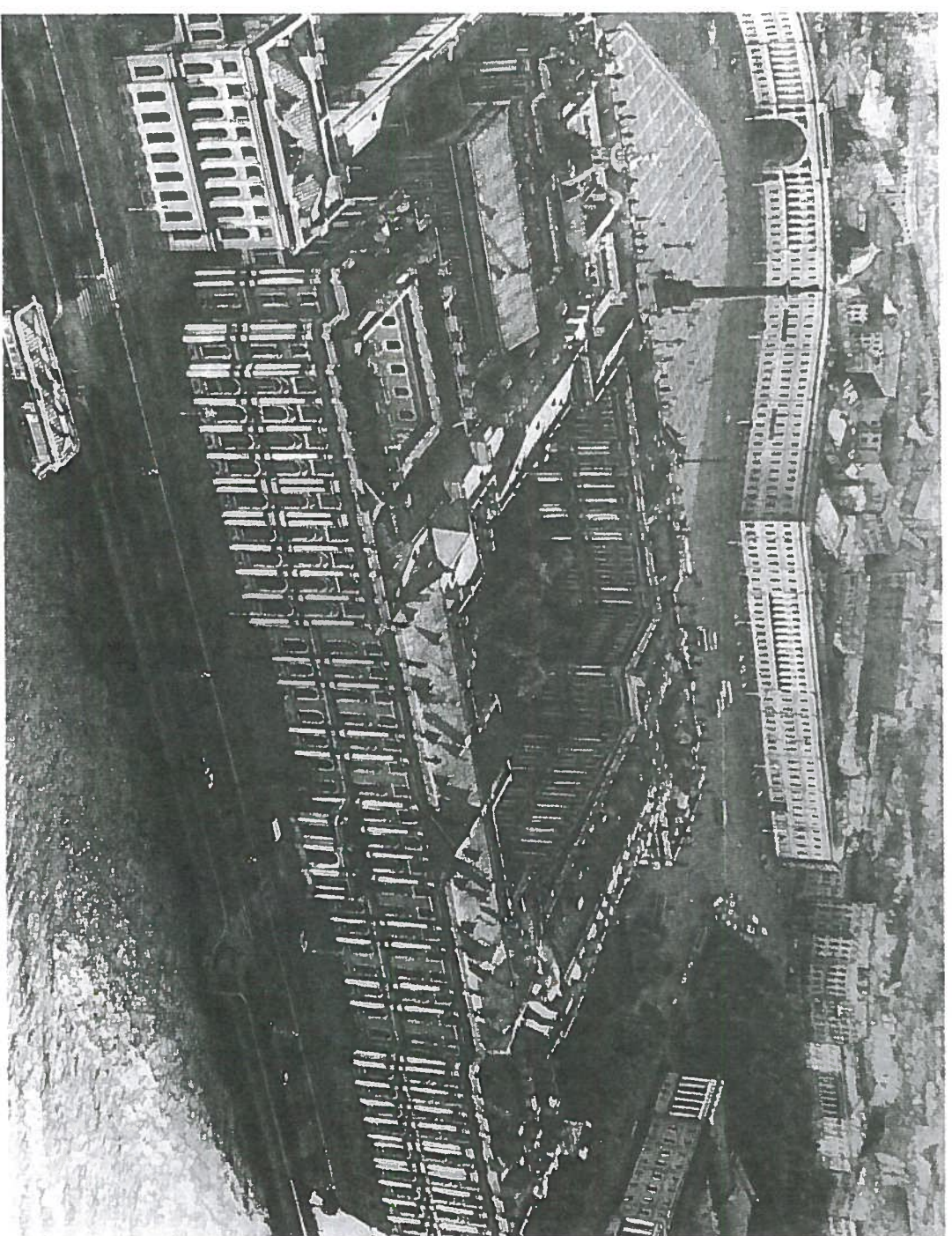
195. Санкт-Петербург. Панорама Невы с видом на набережную и Зимний дворец

охраны и реставрации памятников, создание главка, подчиненные ему Государственной инспекции по охране памятников, привлечение к реставрации иностранных фирм, не знающих истории и специфики нашей архитектуры, возникновение реставрационных кооперативов, незнакомых даже с азами методики реставрации — все это особенно остро ставит вопрос о серьезном освоении уже накопленного опыта. Только на его базе могут планомерно происходить дальнейшее развитие реставрационного дела и успешно решаться сложные задачи.

Введение в программы архитектурных факультетов вузов и техникумов курсов по основам реставрации памятников на сегодняшний день уже недостаточно. Нигде в городе нет подготовки специалистов по истории инженерно-строительного дела и стройматериалов; молодые инженеры совершенно

беспомощны при столкновении с такого рода вопросами. Ощущается резкое снижение уровня знаний молодых специалистов по истории архитектуры и искусства, питомцы искусствоведческих факультетов незнакомы с основами реставрации памятников.

Для развития дела охраны и реставрации необходимо сохранить, освоить и развивать уже накопленный в практической деятельности опыт, объединить усилия всех специалистов города для разработ-



196. Санкт-Петербург. Ансамбль Зимнего дворца и Дворцовой площади

ки методических основ решения научной реконструкции города с максимальным сохранением и выявлением его исторических и художественных ценностей.

Разрушения пригородных дворцов города на Неве были поистине катастрофическими, и только освоение методов воссоздания позволило восстановить и собрать в них все подлинные остатки декора, также обреченные на уничтожение. Дворцы Петергофа, Павловска, Пушкина, Стрельны, Знаменки, Михайловки, Александрина, дворец на Елагином острове вновь обрели целостный архитектурный облик благодаря многолетней целенаправленной реставрации. Сейчас только, глядя на послевоенные фотографии, фиксирующие их состояние до восстановления, можно осязаемо почувствовать масштабы проводимых работ.

Еще больших усилий, огромной научно-исследовательской работы и упорного труда мастеров высочайшей квалификации потребовало возрождение буквально из руин интерьеров дворцовых зданий и павильонов.

Петербург — город-памятник, состоящий из огромного числа взаимосвязанных ансамблей. Его облик определяется исторической планировкой, органичным сочетанием памятников разных периодов строительства, совершенно исключительными по красоте панорамами застройки набережных Невы, рек и каналов. Вертикали шпиль, изысканные силуэты куполов храмов довершают и украшают неповторимый облик города.

Рассмотрим в качестве примера только несколько из существующих ансамблей с точки зрения их завершенности и перспективных задач их сохранения и возрождения.

Ансамбль Зимнего дворца и Дворцовой площади полностью сохранился. Это ярчайший пример контрастной композиции из зданий разных эпох, объединенных в единое целое, создающее впечатляющий художественный облик одной из красивейших площадей мира. Помимо бережного сохранения фасадов зданий в последние годы проведена работа по усредненному снятию культурного слоя и мощению площади камнем, что предохраняет ансамбль в дальнейшем от последствий неизбежного нарастания уровня покрытия территории асфальтом, не свойственным, кроме того, и характеру окружающей его архитектуры.

Стрелка Васильевского острова со зданием Биржи, созданным по проекту Тома де Томона, великолепно завершает панораму Невы, это часть ансамбля застройки набережной. Но за Биржей существует еще один ансамбль площади, которая когда-то была одной из самых красивых в городе. Площадь замыкалась протяженным фасадом здания Двенадцати коллегий (ныне университет), расположенным напротив заднего фасада Биржи, и обрамлялась с боков зданиями с аркадами на уровне их первых этажей.

В настоящее время здание Двенадцати коллегий полностью закрыто посадками перед его фасадом, а в середине площади появился комплекс построек больницы, созданный в конце XIX века, который фактически лишил возможности зрительного восприятия обрамления площади и самой площади. В данном случае встает вопрос о возрождении этого уникального ансамбля за счет разборки зданий, вторгшихся позднее в его пределы.

Ансамбль Марсова поля получил свое завершение в послереволюционные годы. На его территории создан замечательный по масштабности и силе эмоционального воздействия памятник Жертвам революции. Существующая сейчас планировка создает плавный переход от зеленого массива Летнего сада к панораме зданий-памятников, расположенных за пределами поля. Кроме того, она раскрывает перспективу на памятник А. Суворову, мост через Неву и Петропавловскую крепость на проти-

вположном берегу. Создание этого ансамбля вместо пустынного плаца для парадов выполнено в лучших градостроительных традициях Петербурга-Ленинграда, и он по праву стал памятником архитектуры, вошедшим в его художественную сокровищницу.

Памятник Пушкину на Площади искусств не только удачно вписался в ансамбль ее окружения, но и завершил перспективу ул. Бродского, став на фоне фасада Русского музея. Это один из примеров обогащения города новыми монументами — продолжение славных градостроительных традиций города (цв. ил. 19).

Петербург — город в дельте Невы, и многочисленные каналы и мосты — неотъемлемая часть его исторически сложившегося неповторимого облика. В последнее время обнаружилось тенденции к уничтожению каналов. Последнее не только обедняет его и искажает основы традиционной планировки, но одновременно ведет к разрушению целого ряда мостов — памятников архитектуры. В лучшем случае эти мосты сохраняются, но теряют всякий смысл и смотрятся нелепо на берегу несуществующих каналов. В качестве примеров искажения такого рода планировки достаточно упомянуть два. При ликвидации канала, соединяющего Фонтанку с Обводным каналом, были уничтожены два исторических художественно ценных моста, а именно мост вдоль Загородного проспекта и висячий цепной мостик напротив Обуховской больницы, третий — каменный горбатый мост при впадении канала в Фонтанку — утратил всякий смысл и в любое время может быть уничтожен в угоду транспортников, а ведь его сооружение относится к концу XVIII века. При ликвидации канала перед южным фасадом Инженерного замка, только потому что он пересекал Садовую улицу, лишены воды водоемы в Михайловском саду перед Русским музеем. Мост при впадении бывшего канала в Фонтанку сохранился, но утратил всякий смысл, став частью проезжей магистрали. Мост на пересечении с Садовой улицей уничтожен, а в Михайловском саду на месте пересохших водоемов доживает век один из парковых мостов, нелепо смотрящийся на территории, которую он когда-то украшал.

Заключение

Перестройка всего народного хозяйства самым непосредственным образом касается и дела охраны и реставрации памятников. С еще большей остротой встает вопрос о сосуществовании старого и нового, вопрос о преемственности культуры и искусства.

Развитие дела охраны и реставрации шло от методического осмысления и практического решения задач: сначала сохранения отдельных зданий и объектов, затем к восстановлению целых ансамблей и комплексов. В этой области накоплен большой опыт и имеются бесспорные достижения. Но сама жизнь выдвигает сегодня как главную проблему сохранения памятников архитектуры и их градостроительной планировочной основы при реконструкции центров исторических городов и поселений, проблема роли памятников в ландшафтах и связь реставрации с проблемами экологии. Несмотря на отдельные относительно удачные решения при частичной реконструкции, неразрывно связанной с реставрацией, в таких городах, как Суздаль, Петербург, в целом в этой области гораздо больше неудач и утрат, чем достижений.

Охрана и реставрация уникального облика исторического города, использование по новому назначению его памятников и рядовой застройки, ми-

нимально необходимая реконструкция планировки, привнесение нового строительства, решение транспортных проблем, освобождение наиболее ценных в историческом и художественном отношении площадей и улиц от транспорта, решение еще одной типично современной проблемы — обеспечение приема и обслуживания потоков туристов, реконструкция инженерного оснащения города — вот далеко не полный перечень того, что требует совместного решения силами градостроителей, реставраторов, историков и инженеров самого различного профиля. Объединение усилий всех необходимых для этого специалистов даст положительный эффект при освоении ими основ методики реставрации памятников, поможет поднять эту науку на уровень решения поставленных современной жизнью проблем.

Разработка принципов методологии реконструкции и музеефикации исторически сложившихся городов, накопление и использование всего положительного опыта, который уже имеется в настоящее время, создание новых специализированных проектно-исследовательских и ремонтно-реставрационных организаций должны сопровождаться коренной перестройкой в деле обеспечения реставрационных работ строительными и отделочными материалами, необходимой для них механизацией. Кроме того, должна быть изменена система подготовки кадров мастеров-реставраторов. В данном случае идеальным вариантом будет создание специальных школ при научно-реставрационных мастерских, где будут обучать и выпускать действительно высококвалифицированных специалистов того профиля и в тех количествах, которые необходимы для дела.

При проведении работ по сохранению и реставрации памятников архитектуры, реконструкции центров исторически сложившихся городов прежде всего должен быть фундаментально решен вопрос о дальнейших перспективах использования памятников архитектуры и всего комплекса городской застройки. Анализ истории создания города и его жизненно необходимых потребностей для дальнейшего развития и существования должен в результате дать четкую программу, конкретно решающую судьбу каждого здания, и определить тот минимум реконструктивных инженерных мероприятий, который может быть осуществлен без вреда для культурного наследия.

Возвращение памятникам и зданиям их изначальных функций, таких как культовые сооружения, театральные залы, гостиницы, библиотеки, банки, учебные заведения, благотворительные учреждения, позволит удовлетворить ряд насущных потребностей города. Выявление зданий и отдельных кварталов, связанных с именами выдающихся деятелей и историческими событиями прошлого, обогатит его культуру и усилит его значение. Пересмотр использования зданий по не свойственному им назначению, особенно дворцов и богатых особняков, дает возможность пополнить сокровищницу города целым рядом новых музеев и культурных учреждений. Здания, занятые под жилье, которые требуют капитальных ремонтов и реконструкций, должны восстанавливаться в соответствии с их ролью и значением в ансамбле городской застройки, в связи с памятниками архитектуры, с максимальным сохранением их облика и ценных в художественном отношении деталей отделки фасадов и интерьеров.

Балконные решетки, ворота, резные двери, зеркала, люстры, картины и печи, паркет, лепка — все должно быть учтено при составлении проектов реконструкции и максимально сохранено. Должны быть в корне перестроены нормативы и ГОСТы применительно к зданиям исторической застройки.

Для осуществления программы ремонтно-восстановительных и реконструктивных работ особое значение приобретает правильная организация и техническая оснащенность строителей и реставраторов, которым они поручены. Существующая сейчас практика ремонтных работ приводит к огромным утратам подлинных исторических ценностей и наносит зданиям непоправимый вред, ослабляя их стены и создавая условия для дальнейшего ускоренного разрушения. Даже тогда, когда достаточно ограничиться заменой нескольких балок в перекрытии, разбирается все: стропила, кровля — и происходит полная замена перекрытий. В лучшем случае остаются без серьезных повреждений только наружные капитальные стены, вся внутренняя отделка здания полностью уничтожается. Варварские методы ведения работ обусловлены отсутствием малой механизации и стройдеталей, позволяющих производить выборочные ремонты без ущерба для здания. Отсюда возникает проблема необходимости коренной перестройки ремонтно-строительных организаций, их материального и технического оснащения, обучения мастеров ведению работ научно-реставрационными методами.

Сложнейшая и ответственнейшая задача — возведение любого нового здания или сооружения в пределах старого города или ансамбля памятников. Опыт показал, что несоблюдение правил постановки нового здания с нарушением традиций планировки старых улиц и кварталов, превышение высотности окружающей исторической застройки, возведения сооружений в материалах, не свойственных застройке данного места, несоответствие пропорциональной структуры здания окружающей старей архитектуре всегда искажает облик исторически сложившегося ансамбля. Ярким примером такого нарушения правил стала высотная гостиница в городе Таллинне, испортившая всю панораму уникального средневекового города.

Судьба памятников зависит от культуры народа, и только коренная перестройка системы исторического и эстетического образования, начиная с раннего детства, поможет спасти ценности многовековой культуры. Огромные утраты архитектурного наследия, понесенные за длительный период варварского, нигилистического отношения к истории и культуре, невосполнимы.

Тем более остро стоит вопрос о бережном сохранении, восстановлении и возрождении всего, что уцелело до наших дней.

Усиление прав и увеличение возможностей местных органов власти, особенно на периферии, при осознании ими полной ответственности за расположенные на подведомственной им территории памятники должно в корне изменить дело их охраны и реставрации. Причем именно здесь возникает опасность неквалифицированного проведения такого рода работ с возможным искажением и даже утратой подлинных ценностей. В данном случае возникает необходимость в создании и укреплении уже существующих местных научно-реставрационных ор-

ганизаций, резком усилении роли инспекций по охране памятников, повышении научно-теоретической подготовки их кадров. Эти инспекции должны обладать правами активного вмешательства не только в судьбу подохраняемых объектов, но и в вопросы размещения и целесообразности нового строительства, сохранения исторических ландшафтов и охраны природы.

Сейчас инспекции по охране памятников фактически лишены прав из-за подчиненного положения по отношению к местным органам власти, деятельность которых они должны направлять и контролировать. Пока не будет центральных органов по охране памятников и законодательного утверждения решений и предписаний инспекций по охране памятников как обязательных для местных органов власти, памятники архитектуры будут беззащитны от волевых решений.

Совершенно недействительно и недостаточно охранное законодательство, особенно в разделах санкций и мер по охране общенародного культурного достояния, применения их не только к отдельным организациям, но и персонально к людям, ответственным за аварии, утраты, искажения и гибель памятников.

Послереставрационная судьба памятников, постоянный надзор за соблюдением правильного режима их эксплуатации, ответственность арендаторов перед ГИОП в проведении эпизодических ремонтов — все это в значительной степени зависит от усиления роли и значения этой организации, ее полномочий в предписании местным органам власти правил соблюдения режима и мероприятий по сохранению и упорядочению зоны влияния памятников.

Для крупных музеев-заповедников и городов-музеев совершенно необходимо иметь свои реставрационные организации с кадрами, хорошо знающими специфику их памятников, назначением которых будет постоянный уход и срочное проведение эпизодических реставрационных работ.

В конечном итоге встает огромная, государственной важности задача не только восстановления памятников архитектуры, но и сохранения неповторимого облика Родины, творческой эстафеты поколений, активного включения исторических ценностей в дело формирования и воспитания подрастающего поколения.

Создание перспективных программ использования зданий исторического города, основанных на всесторонней оценке роли и значения каждого объекта, определение объемов и характера действительно необходимой реконструкции, с максимальным отказом от капитальных ремонтов и внедрением практики выборочных ремонтов, ведение в черте старого города работ научно-реставрационными методами, решение транспортных проблем и вопросов инженерного оснащения города с наименьшими травмами для его исторической структуры, коренной пересмотр существующих ГОСТов приме-

нительно к реконструкции исторических зданий, обеспечение работ традиционными высококачественными материалами, отказ от временных и волевых решений по использованию зданий и, наконец, создание новых организационных форм в деле охраны и реставрации города, упорядочения в нем экологической обстановки — задачи, от решения которых сегодня зависит судьба исторических городов и памятников архитектуры вообще. Дело охраны и реставрации должно претерпеть качественные изменения, которые немыслимы без повышения общей культуры градостроения и объединения усилий огромного количества специалистов разных профилей.

Охрана и реставрация памятников на данном этапе должна органично войти в комплекс планирования и развития городов и целых регионов с учетом долговременных перспектив их развития.

В связи с приватизацией собственности нависает угроза превращения памятников в предмет купли-продажи. Потребительское отношение к памятникам с учетом материальных выгод, которые они могут принести сегодня, без учета их постоянной, наиболее целесообразной перспективы использования категорически недопустимо. Появление случайных, вновь возникающих организаций, смело берущихся за их реставрацию, варягов-организаций из-за рубежа, чревато самыми плачевными последствиями. Тенденции к передаче прав инспекции по охране памятников отдельным музеям-заповедникам приводит к тому, что они выступают и в роли заказчика, и в роли контролера. Это развязывает им руки в безраздельном хозяйствовании и распоряжении общенародным достоянием.

Только усиление роли проектных научно-реставрационных организаций, укрепление и развитие подчиненных им производственных организаций при постоянном надзоре государственных органов охраны памятников, может предохранить наше культурное наследие от негативных последствий начавшихся и уже идущих процессов. Упорядочение дела подготовки кадров, в совершенстве овладевших знаниями основ реставрации, позволит решить задачу возрождения творческой эстафеты поколений, возрождения преемственности традиций, создаст основу для дальнейшего поступательного развития новой архитектуры и сохранения ее неповторимой национальной самобытности. Чем более широкий круг специалистов самого различного профиля освоит основы методики реставрации монументальных памятников и будет активно включен в сферу реставрационной деятельности, тем успешнее могут быть решены сложнейшие задачи сохранения и возрождения нашего культурного наследия.

Следует завершить эту книгу словами из международной Венецианской хартии: «Консервация и реставрация памятников является дисциплиной, где необходима помощь всех отраслей науки и техники, которые могут способствовать изучению и сохранению исторических ценностей».

Список литературы

ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫЕ АКТЫ И ИНСТРУКЦИИ

Охрана памятников истории и культуры. Сб. документов. М., 1973. 190 с.

Закон РСФСР «Об охране и использовании памятников истории и культуры». М., 1979. 22 с.

Положение об охране и использовании памятников истории и культуры. М., 1982.

Инструкция о порядке учета, обеспечении сохранности, содержании и реставрации недвижимых памятников истории и культуры. М., 1986.

Инструкция к открытым листам на право производства археологических разведок и раскопок, выдаваемая Инст. археологии АН СССР. М., 1984.

ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. Л., 1984. 511 с.

Русское декоративное искусство / Под ред. А. И. Леонова. В 3-х тт. М., 1962—1965. Т. 1—504 с., т. 2—696 с., т. 3—434 с.

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

Беляев И. С. Практический курс изучения древней русской скорописи для чтения рукописей XV—XVII столетий. М., 1907. 83 с.

Воронин Н. Н. Архитектурный памятник как исторический источник // Советская археология. 1954. № 19. С. 41—76.

Восстановление памятников культуры. Проблемы реставрации / Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1981. 232 с.

Грбаварь И. Э. Реставрация в Советской России // Грбаварь И. Э. О русской архитектуре. М., 1969. С. 372—386.

Давыдов С. Н. О научной методике реставрации памятников архитектуры // Архитектурное наследие. М., 1965. № 5. С. 12—16.

Давид Л. Некоторые вопросы теории реставрации памятников архитектуры // Теория и практика реставрационных работ. Сб. 3. М., 1972. С. 16—20.

История и теория реставрации памятников архитектуры: Сб. науч. трудов (Центр. н.-и. и промышленный ин-т по градостроительству). М., 1986. 100 с.

Кедринский А. А. Практический и теоретический опыт реставрации памятников Ленинграда и новые проблемы по сохранению архитектурного наследия // Архитектура и строительство. Хельсинки, 1988. С. 41—67.

Киселев И. А. Датировка кирпичной кладки XVI—XIX веков по визуальным характеристикам. М., 1986. 33 с.

Консервация и реставрация памятников и исторических зданий: Сб. статей / Пер. с фр. М., 1978. 320 с.

Максимов П. Н., Торопов С. А. Архитектурные обмеры: Пособие по фиксации памятников архитектуры. М., 1949. 150 с.

Методика реставрации памятников архитектуры: Пособие для архитекторов-реставраторов. М., 1961. 216 с.

Методика реставрации памятников архитектуры / Под ред. Е. В. Михайловского. М., 1977. 168 с.

Международная хартия по консервации и реставрации исторических памятников и достопримечательных мест // Методика и практика сохранения памятников. М., 1974. С. 123—127.

Михайловский Е. В. Реставрация памятников архитектуры: Развитие теоретических концепций. М., 1971. 190 с.

Подъяпольский С. С., Бессонов Г. Б., Беляев Л. А., Постникова Т. М. Реставрация памятников архитектуры: Уч. пособие для архитектурных вузов. М., 1988. 264 с.

Покрышкин П. П. Краткие советы по вопросу ремонта памятников старины и искусства. Псков, 1916. 34 с.

Современный облик памятников прошлого. М., 1983. 186 с.

Суслова А. В., Славина Т. А. Владимир Суслов: Серия «Мастера архитектуры». Л., 1978. 88 с.

Сообщение постоянной комиссии по охране и реставрации памятников архитектуры Союза архитекторов СССР. М., 1967. 18 с.

Тиц А. А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978. 173 с.

Ушаков Ю. С. Памятники деревянного зодчества. Принципы организации музеев-заповедников // Строительство и архитектура Ленинграда. 1973. № 6. С. 24—26.

Шевелев И. Ш. Логика архитектурной гармонии. М., 1972. 179 с.

Штендер Г. М. Древняя строительная техника как метод изучения русского зодчества // Арх. наследие и реставрация: Реставрация памятников истории и культуры России. М., 1986. С. 9—31.

ПАМЯТНИКИ ЛАНДШАФТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. 341 с.

Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII в. М., 1969. 144 с.

Иванова О. А. Павловский парк. Л., 1956. 124 с.

Ильинская Н. А. Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры. М., 1984. 152 с.

Курбатов В. Л. Сады и парки: история и теория садового искусства. СПб., 1916. 792 с.

Минеева К. Н. О методике проектирования охранных зон памятников ландшафтного искусства в условиях новой застройки // Теория и практика реставрационных работ. 1973. № 3. С. 25—29.

Саймонде Л. Ландшафтная архитектура. М., 1965. 192 с.

Шукина Е. П. Методика восстановления садов и парков XVIII—XIX вв. // Теория и практика реставрационных работ. 1973. № 3. С. 30—38.

ТЕХНИКА И РЕСТАВРАЦИЯ ЖИВОПИСИ

Алешин А. Б. Реставрация станковой живописи в России. Л., 1989. 158 с.

Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М., 1939. 607 с.

Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи: история и исследования. М., 1982. 319 с.

Гренберг Ю. И. Технология, исследование и сохранение произведений станковой и настенной живописи: Уч. пособие для худ. вузов. М., 1987. 346 с.

Киплик Д. И. Техника живописи. М., 1950. 504 с.

Комаров А. А. Технология материалов стенописи: Уч. пособие для худ. вузов. М., 1989. 239 с.

Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. М., 1948. 144 с.

Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М., 1965. 290 с.

Проблемы и методы научной реставрации монументальной живописи // Информ. культ. и искусства: Обзорная информация. М., 1981. 31 с.

Реставрация станковой темперной живописи / Под ред. В. В. Филатова. М., 1986. 159 с.

Реставрация произведений станковой масляной живописи: Уч. пособие для средних худ. завед. М., 1977. 223 с.

Рыбников А. Техника масляной живописи. М.; Л., 1937. 218 с.

Селанский Б. Техника живописи: живописные материалы. М., 1962. 378 с.

Файнберг Л. Е., Гренберг Ю. И. Секреты живописи старых мастеров. М., 1989. 317 с.

РЕСТАВРАЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Крестовский И. В. Мраморная скульптура: Руководство по технике реставрации скульптуры. Л., 1934. 71 с.

Крестовский И. В. Монументальная декоративная скульптура: техника, технология, реставрация. Л., 1949. 268 с.

Лейбель М. Н. История развития теоретических принципов и технологии реставрации древней скульптуры из камня // Информ. культ. и искусства: Обзорная информация. М., 1980. 41 с.

Люмина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П.: Альбом: Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII—XIX вв. Л., 1981. 385 с. 285 ил.

Одноралов Н. В. Декоративная отделка скульптуры и художественных изделий из металла: Уч. пособие для худ. и худ.-пром. вузов. М., 1989. 207 с.

ИНЖЕНЕРНЫЕ РАБОТЫ, КОНСТРУКЦИИ, МАТЕРИАЛЫ

Арский Г. М. Инженерные проблемы реставрации. Л., 1978. С. 30—32.

Бартенев И. А. Конструкции русской архитектуры XVIII—XIX вв. Л., 1982. 78 с.

Гендель Э. М. Инженерные работы по реставрации памятников архитектуры: Уч. пособие. М., 1980. 198 с.

Зворыкин Н. П. Растворы для инъекций каменной кладки // Теория и практика реставрационных работ. 1972. № 3. С. 47—58.

Караулов Е. В. Каменные конструкции, их развитие и сохранение. М., 1966. 243 с.

Лодзинский В. С., Теличко А. А., Зверев А. В. Художественнаяковка и литье Москвы. М., 1989. 303 с.

Милославский М. Г. Техника деревянного зодчества на Руси в XVI—XVII вв. // Труды инст. истории, естествознания и техники. Т. 7. М., 1956. С. 41—111.

Пашкин Е. М., Бессонов Г. Б. Диагностика деформации памятников архитектуры. М., 1984. 150 с.

Пруцин О. Н. Строительные материалы для реставрации памятников архитектуры. М., 1984. 112 с.

Штейман Г. А. Архитектурные конструкции русских каменных сооружений XVI—XVIII вв. // Архитектурное наследство. 1967. № 16. С. 29—40.

Штейман Г. А. Решение некоторых конструктивных проблем в русском зодчестве XVI—XVII вв. // Памятники культуры: исследования и реставрация. 1981. № 3. С. 199—216.

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ С.-ПЕТЕРБУРГА

Гаточкин В. К., Денисов Ю. М., Михайлов Г. В., Турбинов Ю. В. Ключ к воссозданию памятника // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 5. С. 33—37.

Денисов Ю. М., Турбинов Ю. В. Дворец Меншикова или кадетский корпус // Строительство и архитектура Ленинграда. 1977. № 5. С. 36—41.

Кореневит В. А. Раскопки в Летнем саду // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 5. С. 38—42.

Кедринский А. А. Восстановление дворцово-парковых ансамблей пригородов Ленинграда: Серия «Лучшее в архитектуре». 1987. № 9. С. 3—12.

Кедринский А. А. Свято беречь архитектурное наследие // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 4. С. 30—42.

Кедринский А. А., Колотов М. Г., Медерский Л. А., Раскин А. Г. Летопись возрождения. Л., 1971. 116 с.

Кедринский А. А., Колотов М. Г., Ометов Б. Н., Раскин А. Г. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1987. 486 с.

Памятники архитектуры пригородов Ленинграда / Под ред. И. А. Бартенева. Л., 1983. 616 с.

Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1976. 575 с.

РЕКОНСТРУКЦИЯ В ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДАХ

Бабуров О. О. Реконструкция исторических городов Великобритании // Теория и практика реставрационных работ. 1972. № 3. С. 135—148.

Мюллер-Менекес Г. Новая жизнь старых зданий: непрерывность развития архитектуры. М., 1981. 247 с.

Иконников А. Опыт сохранения памятников архитектуры в городах Италии // Теория и практика реставрационных работ. 1972. № 3. С. 117—134.

Контакюзин Ш., Брандт С. Реставрация зданий. М., 1984. 264 с.

Методические основы приспособления и использования памятников культуры (Тезисы докладов и сообщ. к пленуму НМС, г. Калинин, 9—11 окт. 1973 г.). М., 1973. 107 с.

Ранинский Ю. В. Реконструкция и модернизация зданий и комплексов // Памятники архитектуры и градостроительства. М., 1988. 63 с.

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Архитектурное наследство. 1931—1989.

Наше наследие.

Памятники Отечества. 1980—1991.

Строительство и архитектура Ленинграда.

СПРАВОЧНИКИ

Аннотированный библиографический указатель иностранной литературы по вопросам исследования, консервации и реставрации произведений искусства и памятников старины. М., 1985.

Двенадцатязычный строительный словарь (28 000 терминов). М., 1981.

Государственные архивы СССР: Справочник. М., 1956.

Новости научной литературы: Библиографическая информация // Гос. биб-ка им. В. И. Ленина.

Памятники архитектуры: охрана, исследования, реставрация // Ин-т «Спецпроектреставрация»: Библиографический бюллетень. М., 1981.

Целиков А. И. Охрана, реставрация и консервация памятников русской архитектуры: Библиографический указатель литературы 1917—1968 гг. М., 1970.

Оглавление

Предисловие В. П. Толстого	3
Введение	7
Глава I	
Памятники архитектуры	7
Глава II	
Классификация памятников архитектуры	10
Глава III	
Задачи научной реставрации	11
Глава IV	
Виды реставрационных работ	12
Глава V	
О реставрационной терминологии	25
Глава VI	
Организации, занимающиеся охраной и реставрацией памятников архитектуры	34
Глава VII	
Исходные документы для начала научно-реставрационных работ	36
Глава VIII	
Последовательный методический цикл научно-реставрационных работ	37
Глава IX	
Реставрация памятников садово-паркового искусства	104
Глава X	
Реставрация монументальной живописи	121
Глава XI	
Реставрация лепки и монументальной скульптуры	143
Глава XII	
Проблемы выбора конструкции и материалов для осуществления реставрации	160
Глава XIII	
Памятники архитектуры Санкт-Петербурга и вклад его реставраторов в теорию и практику реставрационного дела	165
Заключение	178
Список литературы	181

К 33 **Кедринский А. А.**
Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов.— М.: Изобраз. искусство, 1999.— 184 с.: ил.

ISBN 5-85200-119-8

В книге даются материалы по восстановлению декоративно-художественной отделки фасадов зданий и их интерьеров, а также освещаются вопросы восстановления памятников ландшафтной архитектуры и других памятников монументального искусства. Автор — один из наиболее квалифицированных реставраторов-практиков. В книге много личных наблюдений, являющихся итогом многолетнего опыта. Издание содержит 235 тоновых и цветных иллюстраций.

Для реставраторов, студентов архитектурных и художественных вузов и техникумов, а также широкого круга читателей, интересующихся проблемами охраны и реставрации памятников.

ББК 85.11

Александр Александрович Кедринский
**ОСНОВЫ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ
АРХИТЕКТУРЫ**

**ОБОБЩЕНИЕ ОПЫТА ШКОЛЫ ЛЕНИНГРАДСКИХ
РЕСТАВРАТОРОВ**

Учебное пособие

Художественное оформление и макет *А. Г. Свердлова*
Руководитель группы подготовки учебных изданий
И. И. Березина

Редакторы *Н. М. Лазарева, Н. Н. Романова*

Художественный редактор *В. М. Мельников*

Технический редактор *В. Б. Лопухова*

Корректоры *Н. П. Бржевская, Л. И. Гордеева,*
Л. П. Ганичева

Ретушер *Л. В. Бушкин*

Цветную корректуру выполнила *Н. Н. Николаева*

ЛР № 010290 от 10.02.98 г.

Сдано в набор 07.10.99. Подписано в печать 23.11.99.

Формат 60 × 90/8. Бумага офсет. и мелов..

Гарнитура таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 27,0. Уч.-изд. л. 31,05. Изд. № 20-315

Тираж 3000. Заказ 2818.

ОК-005-93, том 2: 953000

Издательство «Изобразительное искусство»

129272, Москва, Сушевский вал, 64

Тел. 281-25-52

Т./факс 281-15-63

Набрано и отпечатано в Государственном ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Московском предприятии «Первая Образцовая типография» Государственного комитета Российской Федерации по печати. 113054, Москва, Валовая, 28