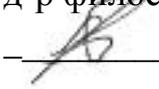


ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. П. ОГАРЁВА»

Институт национальной культуры
Кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой
д-р филос. наук, проф.

 М. В. Логинова

«10» 06 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**ПРОБЛЕМА РЕСТАВРАЦИИ РУССКОГО
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ**

Автор магистерской диссертации	 03.06.2019	К. Ю. Большакова
Обозначение магистерской диссертации	МД – 02069964–51.04.01–02–19	
Направление подготовки	51.04.01 Культурология	
Руководитель работы		
д-р филос. наук, проф.	 04.06.2019	М. В. Логинова
Нормоконтролер		
канд. филос. наук, доц.	 07.06.2019	О. Н. Прокаева
Рецензент		
д-р филос. наук, проф.	 10.06.2019	И. Л. Сиротина

Саранск

2019

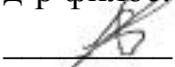
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. П. ОГАРЁВА»

Институт национальной культуры
Кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой

д-р филос. наук, проф.

 М. В. Логинова

«09» 11 2017 г.

ЗАДАНИЕ НА МАГИСТЕРСКУЮ ДИССЕРТАЦИЮ

Студент Большакова Ксения Юрьевна

1 Тема Проблема реставрации русского декоративно-прикладного искусства в XX веке

Утверждена приказом № 9070–с от 07.11.2017

2 Срок представления работы к защите 24.06.2019

3 Исходные данные для научного исследования: методическая литература, монографии, статьи в периодических изданиях и книгах, электронные ресурсы.

4 Содержание магистерской диссертации

4.1 Научно-теоретические аспекты реставрации искусства

4.2 Практика реставрации декоративно-прикладного искусства в отечественной науке

Руководитель работы



09.11.2017 М. В. Логинова

Задание принял к исполнению



09.11.2017

РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация содержит 68 страниц, 80 использованных источников.

РЕСТАВРАЦИЯ, КУЛЬТУРА, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО, ТЕОРИЯ НАУЧНОЙ РЕСТАВРАЦИИ, УТРАТА МАТЕРИАЛА, ВОССТАНОВЛЕНИЕ, МУЗЕЙ, КОНСЕРВАЦИЯ, ПОДЛИННОСТЬ, И. Э. ГРАБАРЬ.

Объектом исследования является феномен сохранения культурного наследия. Предмет исследования – реставрация декоративно-прикладного искусства. Целью исследования является изучение особенностей реставрации русского декоративно-прикладного искусства в XX в.

Методологическая основа исследования имеет комплексный характер, обусловлена целями и задачами работы, а также спецификой изучаемого предмета. При научном исследовании использованы историко-генетический, сравнительный, описательный методы.

Полученные результаты – изучено 80 источников, определено понятие реставрации искусства, рассмотрены ход развития и история изучения реставрации как научной дисциплины, проанализированы особенности реставрации декоративно-прикладного искусства в XX в.

Степень внедрения – частичная.

Область применения – в образовательной практике для среднеспециальных и высших учебных заведениях по дисциплинам, изучающим теорию и практику сохранения культурного наследия.

Эффективность – повышение знаний по данной теме.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
1 Научно-теоретические аспекты реставрации искусства	12
1.1 Содержание, сущность и проблемы реставрации	12
1.2 Становление и развитие отечественной школы реставрации	21
2 Практика реставрации декоративно-прикладного искусства в отечественной науке	31
2.1 Особенности хранения декоративно-прикладного искусства	31
2.2 Проблемы реставрации русского декоративно-прикладного искусства в XX в.	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	61

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. Культурное наследие само по себе и его сохранение имеет высокую общественно-культурологическую значимость для общества и государства. Культурное наследие в широком смысле является одним из главных способов существования культуры. За свою жизнь человек осваивает, переводит в свой внутренний мир относительно небольшую долю культурного наследия. Указанная доля остается после него для других поколений, выступая как общее достояние всех людей, всего человечества. Однако таковым оно может быть лишь при условии своего сохранения.

Развитие отечественной культуры сопровождалось крутыми поворотами и нарушениями преемственности, связанными с войнами, революциями, государственными переворотами. Эволюция и развитие русской культуры осложнялись международным положением, геополитической ситуацией России в мире: находясь между Западом и Востоком, она долго и сложно определялась, разрываясь между западным и восточным путями развития. В разные периоды времени почти утрачивалась самобытность российской культуры, которую приходилось с определенными трудностями отыскивать и утверждать свою самобытность. Поэтому проблема отношения и сохранения культурного наследия всегда существовала, порой становясь достаточно острой.

В стремительно развивающейся глобализации современного мира возросла актуальность профессии реставратора, которая связана с необходимостью сохранения культурного наследия разных эпох, обеспечения передачи исторической памяти поколений в произведениях искусства, в подлинных предметах интерьера и быта, передающих атмосферу конкретного времени. Проблема реставрационной деятельности имеет высокое значение для развития культуры и истории, как один из наиболее радикальных способов сохранения и восстановления разрушающихся и уничтоженных памятников изобразительного искусства. Уже с начала деятельности Советской власти

ленинским декретом провозглашалась необходимость спасения и бережного сохранения памятников русской и мировой культуры.

Декоративно-прикладное искусство, зачастую являясь элементами архитектурного ансамбля, скульптурной композиции, интерьера (существуя в сочетании с живописью и графикой или обособленно как самостоятельное произведение), является неотъемлемой составляющей культурного наследия. Поэтому декоративно-прикладное искусство также необходимо реставрировать и восстанавливать, применяя научные исследования (исторические, искусствоведческие описания, лабораторно-химические анализы, пробы материала, налета, загрязнений). Если реставрации живописи, объектов архитектуры и скульптуры исследователи уделяли пристальное внимание, то к проблеме реставрации декоративно-прикладного искусства обращались редко.

Отметим, что для некоторых конкретных предметов и техник декоративно-прикладного искусства написаны специальные реставрационные методики, однако отсутствуют труды, в которых бы формулировались общие теоретические положения, необходимые для определения единых закономерностей и особенностей. По мнению исследователей, теория и методика реставрации должны опираться на соответствующую ценностную структуру каждой разновидности декоративно-прикладного искусства. Поэтому теоретикам, в первую очередь, крайне необходимо максимально точно и полно определить параметры каждой из таких систем. В магистерской диссертации делается попытка систематизировать и обобщить теоретико-методологические разработки исследователей и практический опыт реставрационных мастерских.

Степень разработанности проблемы. В первую очередь, необходимо выделить группу общетеоретических источников, в которых рассматриваются история зарубежной и отечественной культуры, искусствоведческие разработки. Общекультурологические понятия, культурные универсалии, значение культурного наследия отражены в трудах В. Г. Белозеровой [4], Е. В. Волковой [15], А. С. Кузьменко [31], Д. С. Лихачева [16], А. С. Пахунова [53], П. А. Флоренского [75, 76].

Авторами работ по теории и истории зарубежного искусства являются И. И. Винкельман [12], А. Моран [42], А. П. Садохин [65] и др. Русскую художественную культуру (в том числе декоративно-прикладное творчество) изучали И. Я. Богуславская [63], Е. Г. Вакуленко [11], В. Г. Власов [14], И. Э. Грабарь [19, 20], В. Н. Лазарев [28, 33], М. А. Некрасова [47], О. И. Подобедов [21], В. А. Прохоров [57], Л. А. Рапацкая [58] и др.

Источниками по изучению структуры и сущности музейной деятельности, философии музея являются исследования Н. В. Кузиной [30], М. Б. Пиотровского [74], Т. Ю. Юрeneuveвой [77]. История развития, теоретико-научные основы и практика реставрации исследованы А. Б. Алешиним [2], О. К. Аршакуни [3], Ю. Г. Бобровым [6], В. Г. Брюсовой [8], Г. К. Вагнером [10], М. Н. Ершовым [24], В. В. Зверевым [25], Л. А. Лелековым [35], С. В. Ямщиковым [49], О. В. Яхонтом [78].

Вопросы реставрации декоративно-прикладного искусства решали Т. Н. Александрова-Дольник [1], Т. М. Бургазлиева [9], В. Н. Кораблева [29], В. П. Кудрявцева [9], М. К. Литаш [37], М. П. Рябова [64], Е. А. Севастьянова [67], М. С. Шемаханская [59] и др. В отдельную группу источников мы выделили энциклопедические издания и толковые словари – для определения основных терминов.

Произведения искусства впервые становятся объектами исторического анализа, то есть рассматриваются как памятники культуры, в трудах И. И. Винкельмана. Он утверждал, что на смену представлениям о прошлом должно прийти точное знание фактов и памятников. Винкельман впервые попытался ограничить реставрацию определенной научной методикой, в основу которой он положил тщательное изучение памятников, их сравнительное сопоставление, привлечение различных исторических документов, археологических и других данных. Известные научно-культурные деятели сформировали первые определения термина «реставрация» и основы научной методики: архитекторы Э. Э. Виоле-ле-Дюк [25] и Гаспаре Фоссати [13].

Научная основа практики реставрации возникла в деятельности западных исследователей-реставраторов Н. Баланос, К. Бойто, Ш. Бюльс, Г. Джованнони. Основателями отечественной реставрационной школы и ее методологии, возникшей после революции 1917 г., являются А. И. Анисимов, Б. Н. Засыпкин [16, 25], И. Э. Грабарь [18, 19], Н. А. Околович, П. П. Покрышкин [25].

Магистерская диссертация направлена на изучение реставрационной деятельности отечественной школы. Поэтому большинство используемых источников является трудами отечественных исследователей. Создание государственной системы охраны и реставрации памятников в первые послереволюционные годы потребовало не только выработки единой концепции, но и разработки конкретных инструкций по проведению работ. Огромный вклад в развитие научной реставрации внес И. Э. Грабарь, сформировав концепцию, ставшую впоследствии универсальной.

Его концепция была выражена им в ряде публикаций и состояла в полном отказе от всяких восстановлений. По его утверждению, главной причиной неудачных реставраций является стремление к восстановлению первоначального вида, но при этом данный процесс приводит к тому самому «поновлению», которое безвозвратно отняло у русского народа сотни ценнейших памятников.

Объектом исследования является феномен сохранения культурного наследия.

Предмет исследования – реставрация декоративно-прикладного искусства.

Цель исследования – изучение особенностей реставрации русского декоративно-прикладного искусства на протяжении XX в.

В ходе исследования нами были сформулированы следующие задачи:

- определить сущность реставрации, ее структуру, изучить историю зарождения и развития зарубежной реставрационной деятельности;
- исследовать генезис, проблематику практического опыта и теории отечественной реставрации;

– исследовать историографию отечественной реставрации, основные научные разработки;

– определить понятие декоративно-прикладного искусства, его структуру, особенности, функции, а также условия его хранения в крупных музеях страны (ГРМ, Государственный Эрмитаж);

– исследовать теоретические разработки и методологию реставрации декоративно-прикладного искусства, возникающие на практике проблемы и ошибки, отметить достижения реставраторов.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Исследование проводилось на стыке культурологии, искусствоведения, истории. В основу исследования были положены следующие научные методы:

– описательный метод позволил дать подробное изложение теоретических разработок научной реставрации, основных методов, применяемых на практике;

– историко-генетический метод использовался при исследовании развития терминов «реставрация», «поновление», «консервация», зарождении научной основы и дальнейшего развития реставрации на Западе и в России;

– метод сравнительного анализа позволил выявить особенности реставрации за рубежом и в нашей стране, сопоставить ошибки и достижения реставрационной деятельности в различные периоды времени на протяжении истории развития;

– интегративный метод использован при применении различных областей гуманитарного знания (искусствоведение, история культуры, культурология, философия) для решения задач, поставленных в исследовании;

– метод интервьюирования (проведены беседы с научными сотрудниками музеев) использовался при изучении опыта реставрации изобразительного искусства в Республике Мордовия.

Научная новизна исследования состоит в комплексном рассмотрении проблематики реставрационного процесса декоративно-прикладного искусства. Была систематизирована и обобщена в единый теоретический комплекс

научная реставрационная методология, применяемая на практике. При изучении источников было определено понятие реставрации искусства, рассмотрено развитие и история изучения реставрации как научной дисциплины, проанализированы особенности реставрации декоративно-прикладного искусства, возникавшие при этом практические и теоретические проблемы в прошлом столетии. Изучены особенности хранения декоративно-прикладного искусства в музейных условиях.

Положения, выносимые на защиту. Центральным понятием нашего исследования выступает реставрационный процесс, прошедший долгий путь развития. В теоретических концепциях реставрации формировалась идея гармонии и равновесия археологических и художественных интересов. Методы восстановления утрат памятника переставали быть средством художественного воссоздания былого, но рассматривались как инструмент аналитического выявления целостности произведения, заложенной в его материальной форме.

Общность позиций различных реставрационных школ была выражена в основных положениях международной «Хартии реставрации», принятой в Афинах в 1931 г. В ней были провозглашены следующие принципы: отказ от полного восстановления памятников (этот подход становился общей доминирующей тенденцией европейской практики), уважительное отношение к следам различных эпох, которое должно воплощаться в том, чтобы «не искоренять стиль никакой из эпох». Афинская хартия отразила общее стремление избежать узости чисто археологических подходов. В самой общей форме была высказана идея о сохранении жизнеспособности памятника как части культурного наследия.

Основная проблема методологии исследования заключается в отсутствии единой концепции реставрации декоративно-прикладного искусства. Теория и методика реставрации должны опираться на соответствующую ценностную структуру каждой разновидности декоративно-прикладного искусства. Суть реставрационной теории, содержащей вопросы этики, исходит непосредственно из содержания составляющих ее понятий, в первую очередь, «авторского»

начала. В декоративно-прикладном искусстве редко совпадают такие понятия, как «авторство» и «подлинность». Они могут быть равны только по смыслу значений предполагаемых, которые подтверждают уникальность художественного образа и замысла. В материальной же структуре памятника они не могут тождественны. Здесь термин «подлинность» имеет два значения: первый смысл предполагает аутентичность авторского замысла, второй – первоначальный материал памятника. Задача нашего исследования – выявить общие закономерности, особенности, возникающие при реставрации декоративно-прикладного искусства.

Степень внедрения исследования – частичная. Теоретическая значимость диссертации обусловлена комплексно-систематическим подходом к проблематике реставрации декоративно-прикладного искусства в России, в основном, учитывается советский период времени, а также научным обоснованием практической части реставрации в музеях, реставрационных мастерских. Практическое значение исследования заключается в создании теоретико-методологического пособия для реставрационной практики небольших художественных музеев провинциальных городов и применении в образовательной практике для чтения курсов «Культурология», «Музееведение», «Философия искусства», «Искусствоведение», «Реставрация» по соответствующей специальности в среднеспециальных и высших учебных заведениях.

Магистерская диссертация содержит 68 страниц и состоит из введения, двух глав, разбитых по два параграфа, заключения, списка использованных источников в количестве 80 наименований.

1 Научно-теоретические аспекты реставрации искусства

1.1 Содержание, сущность и проблемы реставрации

Целью параграфа является определение термина, сущности, содержания и проблематики реставрации произведений искусства, а также выявление генезиса и истории развития данного процесса.

Рассматривание реставрации как специфической деятельности приводит исследователей к осознанию того, что в процессе этой деятельности происходит определенное взаимодействие между объектом и субъектом, состоящими в неразрывной социально обусловленной связи. Искусство фактом своего существования и присутствия определяет объем и направленность вмешательства, иначе говоря, реставрацию. Актуализация художественного произведения происходит при потреблении обществом, в ходе которого произведение наделяется определенными ценностями и смысловыми значениями. Этот процесс надления влияет на состояние произведения, его внешний вид, функции, форму и содержание. Действия общества приносят определенные изменения в состояние и бытие произведения искусства. Определимся с основными понятиями и их происхождением. Описанные ниже принципы и методы реставрации формировались изначально преимущественно для памятников архитектуры и живописи, но впоследствии данные методы стали актуальны для реставрации и консервации декоративно-прикладного искусства.

В большинстве источников термин «реставрация» имеет следующие основные значения: как восстановление разрушенных или обветшавших памятников старины и искусства в первоначальном виде; реставрация как восстановление прежнего свергнутого политического строя или династии (Стюартов, Бурбонов и т. д.).

Термин образовался от позднелатинского языка *restauratio* – восстановление. Сформулирован ряд синонимов, которые имеют близкие, родственные смысловые значения, но при этом они не тождественны понятию реставрация: возрождение, воссоздание, восстановление, вычинка, реконструкция, ремонт.

В культурологическом значении близким реставрации является понятие реконструкции – воссоздание не сохранившегося первоначального облика архитектурного произведения, отдельной постройки или произведения скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства и т. д. [26]. Процесс реконструкции проводится на основе сохранившихся фрагментов памятника, искусствоведческих сведений, описаний и изображений его первоначального облика в виде рисунка, чертежа, схемы или модели, используется материал утраченного памятника. Реставрацию следует отличать от понятия «ремонт», который определяется как комплекс операций по возобновлению работоспособности изделий и восстановлению ресурсов изделий или их составляющих элементов [69]. В то время как процесс реставрации памятников изобразительного искусства (в том числе декоративно-прикладного искусства) базируется на результатах их всестороннего полного научного исследования и проводится, как правило, специальными методами и способами, отличными от практики современного обычного ремонта и строительства зданий.

Наиболее полное и подходящее с культурологической точки зрения понимание термина «реставрация», согласованное с установившейся в русском языке традицией, охватывает «все виды, способы и методы укрепления и восстановления искажённых, повреждённых или разрушенных памятников истории и культуры (отдельных архитектурных сооружений и ансамблей, произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, книг, археологических находок и др.)» [50, с. 632]. Отдельные попытки проведения реставрации предпринимались уже в античности, в Древней Греции и Риме, но достаточно осознанный и научно обоснованный характер они получили только на рубеже XVIII – XIX вв.

Понятие «реставрация» впервые упоминается в XVIII в., и этим словом называли тогда процесс «приделывания новых членов к древним статуям». Постепенно и несколько позднее этим термином начинают обозначать весь объем восстановительных работ с древними памятниками. Тем не менее, бытовали такие определения данной деятельности, как «поновление», «возобновле-

ние», «исправление». И впоследствии термин «реставрация», который стал обозначать сумму, совокупность всех возможных действий по сохранению и восстановлению памятника, заменил прежние определения. Швейцарский архитектор XIX в. Гаспаре Фоссати впервые использует данное определение реставрации в своих отчетах в Императорскую Академию Художеств 1848 – 1851 гг. для обозначения работ по раскрытию византийских мозаик Софийского собора в Константинополе [13, с. 504].

Немецкий искусствовед XVIII в. И. И. Винкельман является одним из основоположников формирования понятия реставрации. В его исследованиях произведения искусства впервые становятся объектами историко-генетического анализа и рассматриваются как памятники культуры. Он стал первым из исследователей, кто стал утверждать, что «на смену представлениям о прошлом должно прийти точное знание фактов и памятников» [12, с. 15]. И. И. Винкельман первым из исследователей попытался обосновать реставрацию определенной научной методикой, в основу которой он положил тщательное изучение памятников, их сравнительное сопоставление, привлечение различных исторических документов, археологических и других данных

Целью реставрации произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства можно назвать их укрепление и раскрытие от искажающих наслоений. Исследователи современной реставрации, в частности, В. В. Зверев, различают три основных метода:

- консервация, как комплекс действий, направленных на сохранение памятника искусства в дошедшем до нас виде и оставляющая неприкосновенной и целостной его историческую и искусствоведческую подлинность;
- фрагментарная реставрация, которая выявляет скрытые под историческими поздними наслоениями особенности технологии создания, стилистики, художественного образа архитектуры (живописи, предмета прикладного искусства), конструкции, строительной истории памятника;
- целостная реставрация, применяемая как исключение к сравнительно недавно разрушенным, имеющим выдающееся национальное значение, памят-

никам и предусматривающая полное восстановление их облика [61, с. 47]. Прежде чем, начать реставрацию, проводят всестороннее научное исследование памятника – натурное (изучение причин его повреждения, состояния материалов и конструкций, техники, технологии создания, строительной периодизации, сохранившихся целиком или фрагментарно первоначальных деталей и элементов и т. д.) и историческое (анализ письменных источников и изобразительных материалов, стиля памятника и т. п.). Выбор конкретного реставрационного способа зависит от степени искажения, технической сохранности, современного функционального использования объекта реставрации.

Процесс консервации предполагает защиту реставрируемого объекта в существующем его виде от разрушений, прекращение процессов искажения и укрепление поврежденных материальных структур. Она является важнейшим этапом сохранения памятника и продления его жизни с целью передачи в будущее во всей его многозначности. Первое значение состоит в том, что консервация сопряжена с устранением деформаций, то есть некоторым восстановлением формы, а не только одной прочности структуры. Второе значение консервации состоит в том, что, с одной стороны, не может не предусматриваться характер будущего использования объекта, а с другой стороны, не покрывает значением термина таких операций, как раскрытие оригинала от поздних наслоений и восполнение утрат. Кроме того, некоторые операции, например покрытие картины лаком, одновременно преследуют техническую, защитно-консервационную и художественную цели.

В основе каждого метода реставрации любого вида искусства должны лежать следующие общие принципы: максимально осторожное, наименьшее изменение памятника в процессе реставрации, обязательное «визуальное выделение, а при необходимости – лёгкое удаление всех вновь добавленных элементов» [16, с. 41]. Как правило, разборка и удаление подлинных частей искусства исключается, сохраняются ценные в историческом и художественном отношении наслоения, восстановление разрушенных элементов производится только на основе бесспорных данных об их прежнем облике, на глубоком изучении ис-

тории искусства и материальной культуры. Для укрепления и сохранения памятников допускается использование новейших достижений науки, электронной техники, различных физико-химических методов. Для выявления технологии создания, причин и видов разрушения реставрируемого предмета применяются спектральный (для выявления природы пигментов), хроматографический, рентгенографирование, макро- и микрофотографирование, обследование в отраженном ультрафиолетовом свете, в инфракрасных лучах и т. д. [48, с. 32]. Подробнее рассмотрим основные из данных методов.

Эмиссионный спектральный анализ – один из наиболее распространенных методов элементного анализа вещества, основанный на регистрации атомных эмиссионных спектров с помощью специального прибора – спектрографа. Хроматографический анализ применяется для исследования связующих материалов, наряду с обычными методами прокрашивания шлифов активными красителями. Электронная микроскопия дает возможность увеличения объекта исследования в несколько тысяч раз и позволяет изучить структуру материалов произведений искусства – бумаги, пергамента, кожи, стекла, фотодокументов и др. [31]. Вышеприведенные современные методы научно-технических исследований материалов являются неразрушающими. Применение таких методов позволяет специалистам изучать внутреннюю структуру художественных произведений, структуру и содержание материалов памятника и элементный состав неорганических материалов без вторжения в авторский материал для отбора проб.

В зависимости от формулировки целей реставрации менялись ее методы и технологии на протяжении всего XIX в. Как показала история и практика, полное восстановление становилось ошибочным стремлением, иногда происходило даже "улучшение" первоначального облика зданий (других произведений искусства). Подобные действия стимулировали их произвольные перестройки и дополнения. Существенный вклад в развитие научной методики реставрации внёс французский архитектор XIX в. Э. Э. Виолле-ле-Дюк, который обосновал необходимость глубокого изучения стилистики и строительной техники как самого восстанавливаемого памятника, так и всей архитектуры эпохи его созда-

ния [53]. Такой метод изучения частного, как стилистики и технологии произведения, и общего, как вида искусства всей эпохи, государства, помимо архитектуры актуален при реставрации других произведений. Эрудиция и личная одарённость позволили Виолле-ле-Дюку в ряде реставрационных работ добиться удовлетворительных результатов: реставрация собора в Амьене, 1845 г. Однако некоторые из его концепций, таких как необходимость воссоздания стилистически цельного облика здания, а следовательно допустимость замены и переделки любых частей здания, если они нарушают единство его стиля и художественный замысел, способствовали широкому распространению в середине – второй половине XIX в. так называемых стилистических реставраций, часто приводивших к искажению или утратам подлинных частей памятников архитектуры.

История развития научной реставрации показала, что технические операции способны оказать заметное влияние на подлинные качества произведения. Собственно консервация существующего объема произведения уже есть вторжение в его художественную сферу; наделение некоего объекта статусом исторической или художественной ценности уже есть актуализация добавленной значимости. Технические операции, нацеленные исключительно на консервацию, могут привести к последствиям положительным либо отрицательным, прямо влияющим на художественные качества произведения [7, с. 47].

Так как в реставрационном процессе выражается определенное отношение к определенному предмету, произведению искусства, то понятие реставрации трактуется в зависимости от того, произошло или нет осознание объекта как произведения искусства. Следовательно, и содержание реставрации, и сам смысл термина зависят от факта признания. Как правило, в практической части реставрации противоречия не так очевидны потому, что реставратор старается найти компромисс в каждой конкретной ситуации. Практическая реставрация включает в себя несколько вполне самостоятельных способов воздействия на объект, различающихся степенью и качеством вмешательства. Одни из них предполагают опосредованное воздействие и основаны на минимальном вме-

шательстве, другие – непосредственное вторжение в внутренние структуры произведения, его материала.

Опосредованное воздействие на объект оказывает превентивная консервация, которая в последнее время становится самостоятельным видом деятельности по сохранению культурного наследия [7, с. 170]. Она предполагает предупреждение разрушений, создание благоприятных условий хранения с помощью широкого спектра опосредованных действий. К ним относятся: контроль за температурно-влажностным режимом в музейных помещениях и условиями хранения и экспонирования, меры безопасности при транспортировке культурных ценностей. В том числе к области превентивной консервации относятся все аспекты защиты от биологических агентов, неправильного освещения, атмосферных загрязнений, оседающих на поверхности памятника и т. д. Превентивная консервация соответственно противопоставлена непосредственному воздействию, то есть «лечебной», или интервенционной консервации. Она представляет собой укрепление материальной структуры произведения, вторжение в его внутренние структуры. Еще более радикальную интервенцию представляют собой операции по раскрытию оригинала от поздних наслоений в разных временных эпохах. В редких случаях удается избежать восполнения утраченных частей. В отдельный вид работ можно также выделить операции по приспособлению объекта к современному использованию. В известном смысле любое реставрационное вмешательство имеет целью тот или иной тип потребления «культурной ценности». В зависимости от типа памятника и формы использования объем работ по приспособлению может быть значительным, особенно при реставрации архитектурных объектов [6, с. 10].

Также реставрационной операцией считается реконструкция, частичная или полная, объекта. Причем, подразумевается обыденное трактование данного понятия, как восстановление первоначального вида, так и переделка существующего, подчас радикальная. Каждый из этих видов имеет свой предмет, методологию, технику, принципы и границы вмешательства. Но важно, чтобы вмешательство в структуру произведения, к какому бы виду искусства оно ни от-

носились, не превращалось в радикальную интервенцию, но было бы согласованным минимизированным действием по сохранению памятника.

В своей практической работе реставраторы всегда должны помнить о главном постулате «Не навреди», также о том, что независимо от своей древности и совершенности произведение искусства и действительно, и потенциально является частью какого-либо вида искусства, когда существует в опыте какого-либо отдельного индивидуума. Подвластное разрушениям времени и окружающей среды, оно остается тождественным самому себе с течением лет, как и кусок пергамента, мрамора, холста, дерева. Но как произведение искусства, оно воссоздается каждый раз заново, когда воспринимается эстетически [18, с. 51]. Специалисты, вовлеченные в реставрационный процесс, интуитивно стремятся согласовывать свои действия с эстетической установкой, внутренне присущей человеческой личности. Основная задача реставратора, таким образом, состоит в том, чтобы максимально снизить объективно присущий консервационно-реставрационному вмешательству неизбежный риск интерпретации произведения (объекта).

Мы исследовали определение профессии реставратора. Художник-реставратор – это специалист, который занимается восстановлением и сохранением произведений искусства и памятников истории. Его работа состоит из нескольких этапов. Подготовительный этап, когда сначала он проводит тщательное научно-документальное исследование того, что будет реставрировать. На этом этапе специалист подробно документирует состояние предмета, выясняет его первоначальный вид, анализирует химические, физические и биологические особенности, выясняет причины и характер разрушений. На следующем этапе реставратор по итогам исследовательской работы подбирает оптимальную методику, материалы и оборудование для восстановления предмета [53]. В ходе реставрации художнику-реставратору необходимо самым тщательным образом записывать ход реставрационных работ: делается реставрационный паспорт на каждый предмет, создается фото и видеосъемка. Это делается для того, чтобы оставить информацию о реставрации будущим специалистам.

Научная теория реставрации, исходящая из приоритета исторической и документальной подлинности памятников, сложилась на рубеже XIX – XX вв. в высказываниях и практической деятельности Н. Баланоса в Греции, К. Бойто, Ш. Бюльса в Бельгии, Г. Джованнони в Италии, в России – И. Э. Грабаря, П. П. Покрышкина [25]. Далее мы подробнее рассмотрим деятельность каждого из них. Греческий архитектор Н. Баланос с 1895 по 1939 гг. руководил реставрационными и консервационными работами на Афинском акрополе. Но с середины XX в. после его смерти достижения Баланоса неоднократно подвергались критике многих исследователей. Минусы его реставрационной работы: не предпринимались попытки вернуть блоки на их первоначальное место; для соединения античных мраморных блоков использовались железные стержни и скобы, которые со временем заржавели и деформировались, из-за чего блоки растрескивались. Итальянский инженер и архитектор К. Бойто, восстановивший церковь и колокольню Санта-Мария э Донато на острове Мурано в Венеции и собор святого Антония в Падуе в 1899 г., отталкивался от теории и техники Виолле-ле-Дюка [15, с. 34]. Его теория базировалась на научном подходе к реставрации, приоритете сохранности достоверности исторического памятника. Он рекомендовал отказаться от стилистической реставрации, считая ее фальсификацией произведения. Итальянский историк архитектуры Густаво Джованнони сформулировал методы археологической реставрации, разделив памятники – на “живые”, используемые как здания для современных нужд, и на “мёртвые” – не способные удовлетворять утилитарным потребностям человека, всё значение которых сводится исключительно к их роли исторических памятников культуры (руины, крепостные сооружения, триумфальные арки и колонны) [27, с. 134]. Джованнони предложил классифицировать виды реставрации исходя не из особенностей памятника, а из типа проводимых работ:

- укрепление (консервация);
- анастилоз (воссоздание разрушенного памятника из его отдельных частей);
- раскрытие;

- дополнение;
- обновление.

Такой вид работы, как укрепление (консервация) единодушно был признан главным видом реставрации памятника. Теория классификации Джованнони наряду с научно-методическими разработками других вышеуказанных авторов способствовали развитию научной реставрации в XX – XXI вв. Научно-реставрационная деятельность Покрышкина и Грабаря, несомненно, имеет мировое значение, но правомернее описать их достижения в следующем параграфе.

По данному параграфу был сделан вывод. В ходе исследования изучены: история возникновения термина «реставрация», даны определения близких понятий, выявлены общие принципы и методологическая основа. К. Бойто, Э. Э. Виолле-ле-Дюк, Г. Джованнони, Г. Фоссати заложили начальные основы научной теории реставрации искусства. Хотя в дальнейшем их некоторые положения их теорий оказались ошибочными и были раскритикованы, но тем не менее их научная и реставрационная деятельность дала мощнейший толчок развитию феномена реставрации в международном значении.

1.2 Становление и развитие отечественной школы реставрации

Целью данного параграфа является раскрытие истории развития реставрационной школы в нашей стране.

Магистерская диссертация в большей степени направлена на изучение реставрационной деятельности отечественной школы в XX в. Поэтому большая часть исследования направлена на советские и российские источники, отображающие реставрационную деятельность в СССР и в постсоветское время.

Основателями отечественной реставрационной школы и ее методологии, возникшей после революции 1917 г., являются А. И. Анисимов, И. Э. Грабарь [18], Б. Н. Засыпкин [25], Н. А. Околович, П. П. Покрышкин [25]. Создание государственной системы охраны и реставрации памятников в первые послерево-

люционные годы потребовало не только выработки единой концепции, но и разработки конкретных инструкций по проведению работ. Живописец, искусствовед, музейный деятель и академик И. Э. Грабарь сформировал концепцию, впоследствии значительно повлиявшая на развитие всей отечественной реставрации. Идея концепции была выражена им в ряде статей и наиболее полно изложенная в лекциях о реставрации, прочитанных в 1927 г. в Московском университете, она состояла в полном отказе от всяких восстановлений. По его утверждению, главной причиной неудачных реставраций является стремление к восстановлению первоначального вида, но при этом данный процесс приводит к тому самому «поновлению», которое безвозвратно отняло у русского народа сотни ценнейших памятников. И. Э. Грабарь разделил реставрационный процесс «на укрепление, раскрытие и восполнение утраченных частей памятника, выделив при этом два основных момента: раскрытие и восстановление» [80].

В России понятие «реставрация» получило два обозначения – расширенное, обобщенное и конкретное. В соответствии с этой разделенностью реставрацию как общее понятие принято понимать как деятельность, которая практически обеспечивает процесс наследования культуры и подчиняется закономерностям этого процесса. В этом смысле реставрация может рассматриваться как средство культурно-художественного наследования.

Методология реставрации основывается на признании единства вещно-физической и культурно-ценностной природы произведения в его исторической и эстетической соотнесенности. Расширенное толкование понятия, однако, наталкивается на некоторую парадоксальность, на что нельзя не указать. В прямом переводе латинский корень слова означает «восстанавливать», то есть создавать вновь, что не отвечает духу современной концепции, нацеленной главным образом на сохранение объекта. В. В. Зверев замечает, что «вопрос о недопустимости реставрации и об ограничении работ на памятнике консервационными мерами, казалось, был решен окончательно» [25]. Здесь имеется в виду именно второй, конкретный смысл термина, вытекающий из прямого значения слова. Парадоксальность состоит в том, что в большинстве случаев, когда

говорят «реставрировать», вовсе не имеют в виду «восстанавливать в первоначальном виде», а говорят о восстановлении некоторых качеств. При этом спектр значений достаточно широк. В одних случаях предполагается так называемое «тонирование» утрат (живопись, полихромная пластика) или восполнение конструктивных элементов в архитектурных сооружениях и произведениях пластики с помощью условных заполнений. Цель таких операций состоит в интеграции разрозненных элементов формы [35, с. 5].

Таким образом, получается, что у терминов «консервация» и «реставрация» несколько противоречивых толкований. Неоднозначность определений терминов издавна характерна для отечественных гуманитарных дисциплин, особенно в области искусствоведения. Отчасти разрешить противоречие попытался академик И. Э. Грабарь в начале XX в. Он суммировал мнение русских специалистов, предложивших использовать более конкретные понятия «раскрытие» и «восполнение утрат» вместо «изжившего себя понятия «реставрация» [18, с. 95]. При такой конкретной трактовке в своем узконаправленном смысле термин означал бы именно восстановление утраченных частей произведения с большей или меньшей степенью достоверности. Этим был бы положен конец противоречию между европейской и российской терминологическими традициями. Однако этого не произошло. Более того, в отечественной практике до сих пор используются понятия «техническая» и «художественная» реставрации, что еще больше вносит противоречивость в терминологию.

Уточнение смысла понятия о реставрации с помощью определений «музейная» или «научная», по сути, ничем не конкретизирует определение, но лишь указывает на предпочтительную позицию и соответствующую ей методику. По мнению Ю. Г. Боброва, преодолеть постоянные разночтения возможно только посредством выделения в понятии нескольких уровней значения [6, с. 12]. Реставрация как вид специфической человеческой деятельности содержит в себе разные уровни – от объективного проявления общих закономерностей до конкретных операционных действий.

Таким образом, на уровне обобщения единый процесс консервации и реставрации предстает как способ сохранения и актуализации культурно-художественного наследия. Вне сохранения невозможна актуализация культурного наследия, без чего трудно себе представить самое существование культуры. При этом могут использоваться различные средства как прямого, так и опосредованного воздействия на произведение. Необходимо отметить в качестве неизбежного объективного условия процесса консервации-реставрации тот факт, что это всегда связано с нарушением существующего изначального положения вещей. Следовательно, при реставрации неизбежно внесение некоторых изменений в произведение как предметно-ценностную данность. Это означает только то, что осыпавшийся кусочек красочного слоя должен быть установлен на прежнее место, разрушающийся камень должен быть обработан, чтобы остановить процесс дальнейшего разрушения, слой загрязнения, подтеки должны быть удалены и т. д.

Одна из разновидностей реставрационных процессов – это раскрытие. Суть его заключается в том, чтобы избавиться от тот или иной культурный памятник от наслоений более позднего возраста. То есть раскрыть, «докопаться» до его первоначального, оригинального вида. В качестве примера можно привести раскрытие старинных фресок Спасо-Преображенского храма в белорусском городе Полоцке. В 2015 г., чтобы «освободить» живопись XII в., реставраторам пришлось снять два более поздних слоя XIX столетия.

Следует отметить два противоположных взгляда на реставрацию памятников искусства, сформировавшихся в настоящее время в отечественной музейной деятельности. Первый, как самый распространенный среди большинства музейных работников, утверждает необходимость активного и постоянного реставрационного вмешательства, требует восстановления всего поврежденного и утраченного, порой независимо от первоначального состояния памятника [10, с. 71]. Главная цель в такой работе – восстановление былого художественной сути предмета, утраченной из-за повреждения, которое, по мнению заказчика, незначительно. Поэтому нередко возникают частые повторные реставра-

ции, так как заказчику предыдущие кажутся не совсем удачными и недостаточными для восстановления художественной выразительности и подлинности культурного памятника. Бывают случаи, когда, музейные работники высказывают желание довести художественную выразительность памятника в процессе реставрации, вплоть до его обновления. Второй взгляд на реставрационную деятельность, которого придерживается малое количество узких специалистов, основан на отказе от самой реставрации. Это и отказ от каких-либо доделок, восстановления утраченных частей памятника, и отказ от вторжения в сохранившиеся фрагменты предмета, даже от удаления загрязнений. В этом случае допускается лишь минимальные конструктивно необходимые и научно обоснованные закрепления и соединения самих фрагментов, если в этом есть музейно-экспозиционная необходимость [33, с. 19].

На сегодняшний день консервация и реставрация памятников всех видов искусства (архитектура, станковая и монументальная живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, археологические материалы, редкие книги, миниатюры, документы) представляют собой общую единую проблему борьбы специалистов разных профессий и направлений с естественным свойством материалов разрушаться от времени и иных многочисленных факторов [60, с. 15].

Современная научная реставрация произведений искусства берет свои истоки со времен Великой Октябрьской социалистической революции. Советская власть среди приоритетов своей деятельности поставила задачу сделать широким и всеобщим достоянием населения страны все ценности культуры и искусства, созданные на протяжении тысячелетий. Первые декреты, касающиеся вопросов культуры и изобразительного искусства, изданные Советом Народных Комиссаров за подписью В. И. Ленина, были направлены на сохранность богатейшего культурного наследия страны, на обеспечение условиями для этого. В мае 1918 г. по инициативе И. Э. Грабаря была создана Всероссийская реставрационная комиссия, преобразованная затем в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ). Проведённая в первое десятилетие Со-

ветской власти реставрация памятников Московского Кремля, Ярославля, Ленинграда получили общее признание в СССР и за рубежом. Особенно большой размах реставрационные работы приобрели после окончания ВОВ, когда реставрации подверглись многочисленные памятники архитектуры в Новгороде, Пскове, Ленинграде, Москве, в других городах СССР. Учитывая огромное историко-художественное значение дворцово-парковых ансамблей в окрестностях Ленинграда (в Павловске, Петродворце, Пушкине), особенно пострадавших в период фашистской оккупации, специалисты провели целостную реставрацию под руководством архитекторов-градостроителей (Н. В. Баранов и др.), архитекторов-реставраторов (И. Н. Бенуа, А. Э. Гессен, Е. В. Казанская, А. А. Кедринский, Ф. Ф. Олейник, С. В. Попова-Гунич, В. М. Савков, М. А. Тихомирова), скульпторов (В. Л. Симонов, И. В. Крестовский), живописцев (А. В. Трескин, Р. П. Саусен и др.) [58, с. 267].

Значимая в истории культуры России личность, повлиявшая на весь ход развития реставрации, Игорь Эммануилович Грабарь являлся известным русским и советским живописцем и искусствоведом, народным художником СССР (1956 г.), академиком АН СССР (1943 г.) и АХ СССР (1947 г.). Одни из наиболее известных его живописных работ: жизнерадостные пронизанные светом пейзажи («Мартовский снег», 1904 г.), натюрморты, портреты (Н. Д. Зелинский, 1932 г.). Грабарь написал и издал много книг, также являлся руководителем издания первой научной «Истории русского искусства» (1909-1916 гг.) [19] и монографии о русских художниках. Как основоположник отечественного музееведения, реставрационного дела и охраны памятников искусства и старины, Грабарь утверждал, что реставрация любого памятника искусства – деятельность крайне опасная и вынужденная, поэтому «должна вызываться, прежде всего, необходимостью, и нельзя производить реставрацию ради самой реставрации» [79, с. 136]. Грабарь и другие крупные специалисты сравнивали реставрацию с искусством хирургии, так как оба эти процесса требуют высочайших профессиональных качеств, глубоких познаний, максимальной точности и четкости действий. Грабарь выступал против превращения реставрации «по обще-

му правилу, в восстановление», при котором может случиться, «что вкус реставратора повлечет за собой калечение памятника». Но в то же время он считал, что приведение искаженного памятника в подлинный вид не всегда необходимо, так как «каждый слой имеет свою историю, бывают такие слои, которые созданы крупнейшими мастерами и удаление этих слоев было бы уничтожением художественных ценностей» [80]. И. Э. Грабарь занимает должности заместителя заведующего Музейным отделом и заведующего реставрационным подотделом с 6 июля 1918 г., когда Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины преобразуется в Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины (32-й отдел Наркомпроса). За три года активной работы были подведены впечатляющие итоги. Во-первых, это создание первой единой системы охраны памятников, где работало более 500 человек по всей России. Во-вторых, было восстановлено и поступило в Национальный музейный фонд около 500 тысяч произведений искусства, что позволило открыть в России 197 новых музеев разного плана: художественных, историко-бытовых, военно-исторических, этнографических, музеев-усадоб, дворцов-музеев, музеев-монастырей. В-третьих, в открывшихся и развивающихся реставрационных мастерских, где отрабатывались единые научно-методологические принципы отечественной реставрации и проводились планомерно работы по реставрации, раскрытию и исследованию памятников архитектуры, древнерусской и новой живописи, декоративно-прикладного искусства. Также важно отметить, что регулярно проводились многочисленные экспедиции и обследования памятников культуры и искусства Европейской части России. Взято на учет и под охрану более 2 тысячи памятников архитектуры (кремли, монастыри, соборы, церкви, дворцы, усадьбы, крепости и др. сооружения) [21, с. 9].

В 1913 г. возглавив Третьяковскую галерею, Грабарь провел ряд значительных реформаций. Он провел масштабную перепланировку экспозиции музея, что не раз критиковалось и вызвало дискуссии в газетах и на заседаниях Государственной думы. Если до прихода Грабаря стены в залах галереи были от пола до потолка загружены картинами, без какой-либо логики, то в основу

новой экспозиции Грабарь положил новаторские для того времени монографический и исторический принципы. Сотрудники музея провели перепланировку части залов, убрали щиты и перегородки. Частная коллекция стала позиционироваться как музей европейского типа [29]. Впоследствии Грабарь составил и первый научный каталог Третьяковской галереи: под его руководством проверили и заново описали более четырех тысяч экспонатов. Он также приобрел для Третьяковской галереи картины классиков русского искусства Ореста Кипренского и Павла Федотова, свежие полотна современных тому времени художников – Ильи Машкова, Кузьмы Петрова-Водкина. И. Э. Грабарь, проработав директором галереи до 1925 г., дал толчок дальнейшему развитию Третьяковской галереи.

Если говорить об общей ситуации в СССР, то существовала широкая сеть республиканских, областных, городских реставрационных мастерских, созданы крупнейшие объединения – «Росреставрация» и «Союзреставрация», Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации (ВНИИР), собственные реставрационные мастерские и отделы создавались при многих художественных и исторических музеях, в крупных библиотеках и государственных архивах. Значительные реставрационные работы проведены советскими специалистами: архитекторами В. С. Баниге, П. Д. Барановским, А. Д. Варгановым, Л. А. Давидом, Б. Н. Засыпкиным, П. Н. Максимовым, Н. Н. Соболевым, А. В. Столетовым, Д. П. Суховым и др.; в области живописи – В. Е. и Д. Е. Брягиными, С. С. Голушкиным, В. О. Кириковым, П. Д. и А. Д. Кориными, В. В. Филатовым, С. С. Чураковым, С. В. Ямщиковым и др.; в области скульптуры – М. А. Александровским, И. В. Крестовским, В. Л. Симоновым, О. В. Яхонтом; в области графики – В. Н. Крыловой, Ю. П. Ньюкша и др.; в сфере декоративно-прикладного искусства – Т. Н. Александровой-Дольник, Ф. Я. Мишуковой, М. П. Рябовой, Н. Н. Семенович и др. [15, с. 114].

На сегодняшний день одной из крупнейших организаций реставрации в нашей стране является Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И. Э. Грабаря (ВХНРЦ). В центре осуществляет-

ся высокопрофессиональная реставрационная деятельность в области не только изобразительного искусства, скульптуры, рукописей, многочисленных разновидностей декоративно-прикладного искусства. Также крупнейшими центрами реставрации в стране являются ГосНИИР и мастерские Эрмитажа. На основе методик, разработанных вышеприведенными реставрационными центрами, работает Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, основанный в 1981 г. Имя основателя ВХНРЦ Грабаря мастерские центра носят с 1960 г. В 1974 г. мастерские преобразовываются во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр.

На данный момент реставраторы Центра обеспечивают качественное, высоко профессиональное проведение работ, используя широкий диапазон различных методов и приемов реставрации, тщательно и всесторонне проводя предреставрационное исследование произведений, внедряя в практику результаты последних достижений науки и техники. Архив Центра хранит уникальный материал, как часть историко-культурного наследия – тысячи реставрационных «паспортов» возвращенных и спасенных произведений, памятников истории и культуры, содержащих подробное описание проведенных исследований и действий, фотоматериалы, фиксирующие ход реставрации. Практический и научно-исследовательский опыт систематизируется и обобщается в регулярно издаваемых Центром научных изданиях, методических рекомендациях, пособиях, каталогах, альбомах, а также используется при проведении стажировок. Ежегодно в ВХНРЦ проходит обучение художников-реставраторов музеев, вузов, архивов, библиотек. ВХНРЦ – крупнейшее заведение, обучающее реставраторов России и соседних стран. Практически во всех музеях РФ, а также Прибалтики, Украины, Грузии и Казахстана работают специалисты, прошедшие некогда обучение в стенах Центра, либо их ученики. Мастерству реставрации обучались стажеры из Италии, США, Венгрии, Югославии, Голландии. Эксперты-искусствоведы ВХНРЦ проводят научно-техническую экспертизу памятников русского и зарубежного искусства для закупочной комиссии Министерства культуры Российской Федерации, музеев, коллекционеров и част-

ных граждан. В процессе комплексно-систематического исследования подтверждается подлинность художественного произведения, уточняется автор, школа, время создания, либо выявляется копия или подделка. Также необходимо отметить большую значимость регулярно проводимых ВХНРЦ экспедиций: тысячи ценнейших произведений древнерусской живописи, прикладного искусства, деревянной скульптуры были выявлены во время экспедиций под руководством Ю.А. Олсуфьева, Н. Н. Померанцева и их последователей [27, с. 113]. Мастер-иконописец, исследователь и реставратор А. Н. Овчинников, долгие годы работая в экспедициях, изучил и воспроизвел в натуральную величину фрески восьми церквей с XIII по XV вв. (Псков, Старая Ладога, Грузия), две из которых погибли уже в наше время, и копии-реконструкции А. Н. Овчинникова представляют единственное свидетельство их существования. Много лет мастерские Центра располагались в московских храмах (помимо собора Марфо-Мариинской обители, различные отделы располагались в церкви святой Екатерины на Всполье, Владимирском соборе Сретенского монастыря, церкви Воскресения Христова в Кадашах), которые ВХНРЦ собственными силами поддерживал и восстанавливал. В 2006 г. вся организация переехала в восстановленное здание на улице Радио. Расширение рабочих площадей дало возможность оснастить отделы современным оборудованием.

В настоящее время ВХНРЦ – сложная разветвленная система, включающая в себя многочисленные реставрационные мастерские масляной и темперной живописи, мебели, тканей, керамики, графики, кости, металла, рукописей, каменной скульптуры, отделы физико-химических исследований, научной экспертизы, архив, фототеку, а также Иконотеку А. Н. Овчинникова. У центра имеются Архангельский, Вологодский и Костромской филиалы.

Таким образом, мы рассмотрели основные определения и понятия, связанные с реставрацией, истоки и развитие научной основы, историю развития отечественной школы реставрации (ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, Росреставрация, Союзреставрация), названы крупнейшие отечественные специалисты.

2 Практика реставрации декоративно-прикладного искусства в отечественной науке

2.1 Особенности хранения декоративно-прикладного искусства

Целью данного параграфа является исследование общей структуры декоративно-прикладного искусства, его сущности и функций, а также условий хранения ДПИ.

Декоративно-прикладное искусство – особый вид искусства, имеющий собственную художественную образность и вместе с тем, тесно связанный с широким кругом бытовых нужд человека. К ним относятся обыденная повседневная жизнь, общественные, трудовые, культовые функции и занятия. Отсюда – огромное разнообразие бытования предметов, входящих в сферу декоративно-прикладного искусства. Значительной составляющей чертой ДПИ является взаимосвязь утилитарного и эстетико-художественного значения. Такие исследователи, как Е. Г. Вакуленко, В. Г. Власов, отмечают существенную особенность произведений прикладного искусства – бифункциональность (лат. bi – «дву»). То есть его можно воспринимать как художественную ценность и использовать практически. Тонкость подобного определения заключается в том, что художественность произведения не «прикладывается» к утилитарности как некое обременительное свойство. В истории искусства обе стороны функционально взаимодействуют. Ведь и художественность является преобразенной функциональностью – результатом длительного духовного, идеального переосмысления практических потребностей человека [14, с. 11]. Поэтому искусство, рассматриваемая как искусная деятельность вообще становится художественной в той мере, в какой человеку удастся преобразовать свои практические потребности в идеальные ценности. Декоративное искусство, представляя собой род пластических искусств, наряду с архитектурой художественно формирует окружающую человека материальную среду и вносят в неё эстетическое идейно-образное начало [14, с. 26]. К декоративно-прикладному искусству относятся произведения, выполненные из самых разных материалов: как тради-

ционных – из дерева, глины, камня, ткани, стекла, металла, так и современных инновационных (синтетических) – пластик.

Декоративно-прикладное искусство возникло в глубокой древности, как часть народного искусства, не существуя отдельно от других видов деятельности, труда. Данный вид искусства существовал как составная часть охоты, рыболовства, земледелия, других видов хозяйственной деятельности человека. Подобная синкретичность была издавна присуща декоративно-прикладному искусству, но отголоски такого слияния проявляются и в настоящее время, когда прикладное искусство остается составной частью многих видов деятельности. Особенно такое утверждение верно для таких видов деятельности, где требуется ручной труд. Например, труд гончаров, стеклодувов, ювелиров, сапожников, портных, столяров-краснодеревщиков. С древности человек в создаваемых изделиях удовлетворяет, в первую очередь, свои насущные утилитарные нужды, только потом – свои эстетические потребности, стремясь к украшению предметов. В единстве той и другой категории – сущность и специфика декоративно-прикладного искусства. Непосредственно включенное в повседневную жизнь людей, вступая в синтез с другими видами искусства, декоративно-прикладное искусство является постоянно действующим фактором эстетической организации среды и эстетического воздействия.

Предметы декоративно-прикладного искусства определенного периода с течением времени выпадают из своего утилитарного контекста. Некоторые становятся немодными и теряют свою ценность для владельцев, другие, передаваясь из поколения в поколение, становятся предметами мемориальными, символизирующими фамильные ценности и семейные традиции. Или могут становиться объектами коллекционирования и собирательства, переходя в разряд антиквариата или музейных предметов [45, с. 76]. Их художественная ценность была осознана не сразу, потому многие виды декоративно-прикладного искусства не собирались и не коллекционировались вплоть до конца XIX в. Повседневная жизнь и время накладывают на предметы свой след. Вещи ремонтировались, переделывались и исправлялись, искажались и подделывались. Многие

предметы требуют активного восстановления. Для некоторых реставрационное вмешательство – необходимое условие возможности дальнейшего существования [11, с. 21].

Произведения декоративно-прикладного искусства отвечают нескольким требованиям: обладают эстетическим качеством; рассчитаны на художественный эффект; служат для оформления быта и интерьера. Такими произведениями являются: одежда, плательные и декоративные ткани, ковры, мебель, художественное стекло, фарфор, фаянс, ювелирные и другие художественные изделия. Произведения этого вида художественного творчества классифицируются функционально. В научной литературе (М. А. Некрасова [47]) со второй половины XIX в. утвердилась классификация отраслей декоративно-прикладного искусства, ставшая впоследствии общепринятой:

- по материалу: металл, керамика, текстиль (ткани, нити, дерево), бисер, камень, драгоценные и полудрагоценные камни, кожа;

- по технике обработки материала: резьба, роспись, вышивка, кружевоплетение, набойка, батик, ткачество, литьё, чеканка, интарсия, эмали и т. д.;

- и по функциональным признакам использования предмета: одежда и аксессуары, ювелирные украшения, мебель, игрушки, посуда и другие предметы бытового обихода.

Эта классификация обусловлена важной ролью конструктивно-технологического начала в декоративно-прикладном искусстве и его непосредственной связью с производством. В соответствии с этим выделяются две основные разновидности – собственно прикладное и декоративное, связанное с архитектурой [47, с. 32]. Вторая разновидность объединяет все предметы, оформляющие экстерьер здания и ландшафтное оформление к нему, а также предметы интерьера, бытового назначения. Необходимо отметить, что каждый вид декоративно-прикладного искусства имеет свою внутреннюю классификацию, где выделяются типы, разновидности, техники, используемые материалы. Например, искусство керамики принято классифицировать по технике на гончарную керамику, ручную лепку (в свою очередь подразделяется по способу

выполнения на лепку от куска, пластинами, ленточно-жгутовую), гипсомодельное литье. И отдельно выделяют виды тонкой керамики, черепок которой создается стекловидным и мелкозернистым. К ним относят фарфор, полуфарфор, каменную керамику, фаянс, майолику.

Возникнув в глубокой древности, декоративно-прикладное искусство стало одной из важнейших областей народного творчества. Его история связана с художественным ремеслом, художественной промышленностью, с деятельностью профессиональных художников и народных мастеров, а с начала XX в. – с художественным конструированием и дизайном [14, с. 26].

Декоративно-прикладное искусство имеет свой язык и свои законы. Выражая представление о прекрасном своими специфическими средствами (стилилизация, композиция, схематичность, орнамент), оно никогда не стремится слепо копировать окружающий мир, а передает только самое характерное и выразительное. Художник творчески перерабатывает формы, найденные в природе, с учетом конкретного материала, его декоративных достоинств и особенностей технологической обработки и, как правило, делается это обобщенно с применением ассоциативных образов, достаточно абстрагировано от реалистичности.

Художественно-выразительный язык декоративно-прикладного искусства отличается стилизацией или, напротив, необычайной точностью форм; выявлением и обыгрыванием фактуры и пластических свойств материала; использованием орнаментов, включающих как мотивы традиционных изображений, так и авангардные формы. Композиционное построение декора в предметах декоративно-прикладного искусства всегда основано на гармонии частей и целого, зачастую с использованием ритма и метрики, симметрии и асимметрии, локальных, декоративно ярких оттенков.

Стилизация в изобразительном искусстве известна с древнейших времён. Как метод художественного творчества она достигла высокого уровня в ассирийско-вавилонских, персидских, древнеегипетских и древнегреческих орнаментах, в которых наряду с геометрическими схематичными линиями и узора-

ми часто использовались стилизованные с высокой художественностью и вкусом объекты флоры и фауны, как реальные, так и вымышленные, и даже антропоморфные мотивы, то есть фигуры людей [42, с. 34]. В наши дни орнаментальные композиции с элементами стилизации находят широкое применение в настенных росписях, мозаике, керамике, художественной обработке дерев и камня, лепных, резных, чеканных и кованных украшениях и изделиях, в вышивке, в расцветке тканей.

Декоративная композиция имеет высокую степень выразительности и модифицированные, стилизованные или же абстрактные элементы, которые придают ей декоративный вид, усиливают её чувственное восприятие. Верным будет утверждение, что главной целью декоративной композиции является достижение ею максимальной выразительности и эмоциональности с частичным или же полным (в беспредметных композициях) отказом от достоверности, которая становится излишней или даже мешающей.

Основные общие черты, возникающие в процессе стилизации у объектов и элементов декоративной композиции, – это простота форм, их обобщённость и символичность, эксцентричность, геометричность, красочность, чувственность.

Декоративной стилизации свойственна обобщённость и символичность изображаемых объектов и форм. Этот художественный метод подразумевает сознательный отказ от полной достоверности изображения и его подробной детализации. Метод стилизации требует отделить от изображения всё лишнее, второстепенное, мешающее чёткому визуальному восприятию с тем, чтобы обнажить сущность изображаемых объектов, отобразить в них самое главное, привлечь внимание зрителя к скрытой до этого красоте и вызвать у него соответствующие яркие эмоции [47, с. 184].

Исследователи разделяют стилизацию на творческую и подражательную. Творческая стилизация в изобразительном искусстве обязательно носит личный характер, подразумевает авторское видение и художественную пере-

работку явлений и объектов окружающей действительности и, как результат, отображение их с элементами новизны.

Иное значение имеет подражательная стилизация. Она означает копирование готового образца и подражание стилю той или иной эпохи, известным художественным течениям, стилистике и приёмам творчества того или иного народа, стилям знаменитых мастеров. Однако, несмотря на уже имеющийся образец, подражательная стилизация не должна иметь характер прямого копирования. Подражая тому или иному стилю, создатель стилизованного произведения должен стремиться внести в него свою индивидуальность, например, избранным сюжетом, новым видением колорита или общим композиционным решением. Именно степень этой художественной новизны и будет, как правило, во многом определять ценность стилизованного произведения.

При создании изделий декоративно-прикладного искусства наиболее плодотворным является метод творческой стилизации. Более удачным названием этого важного художественного метода могло бы быть не стилизация, а художественная интерпретация, которое более точно передаёт сущность и особенность этого творческого процесса: художник смотрит на объект из окружающей жизни, интерпретирует его и эмоционально передаёт так, как он его чувствует, ощущает. Другими словами, он как бы заново создаёт этот натуральный объект, но уже в виде художественного символа или схемы [44, с. 52].

С развитием дизайна в XX в. в области интерьера возникла необходимость создания произведений декоративно-прикладного искусства, которые без стилизации не будут отвечать современным эстетическим требованиям. Произведения декоративно-прикладного искусства в настоящее время активно взаимодействуют с дизайном интерьера.

Приведем описание одной из самых значительных коллекций русского декоративно-прикладного искусства. Эта коллекция является собранием произведений декоративно-прикладного искусства Русского музея, которое составляет свыше 35 тысяч экспонатов. В него включены коллекции фарфора, стекла, фаянса, изделий из драгоценных и цветных металлов, текстиля, церковных об-

лачений, мебели, резьбы по дереву и по кости. Основа коллекции была составлена из предметов обстановки Михайловского дворца, а также произведений прикладного искусства из пригородных царских резиденций, из дворцов петербургских аристократов – Юсуповых, Шуваловых, Шереметевых, Строгановых. В музее хранятся вещи, принадлежавшие многим представителям царского дома от Петра I до Николая II.

Приведем другой пример – открытое хранение предметов декоративно-прикладного искусства. Такой вид хранения музейных фондов, как открытое хранение отличается от других видов. Главный принцип – это демонстрация коллекционного хранения фондов (уникальных и типовых предметов) с использованием специального оборудования, сохранения условий режимно-охранного хранения собрания [77, с. 267]. Так в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня» Государственного Эрмитажа после проведения реставрационно-хранительских работ открылась 17 апреля 2019 г. Мероприятие имеет отношение к типу открытого хранения. Открытое хранение, являющееся, в первую очередь, хранилищем костюма предполагает периодическую смену экспонатов. Это происходит в силу того, что какие-то вещи продолжительное время находились на манекенах, какие-то должны отправляться на выставки, что-то передано в реставрацию. В обновлённой «Галерее костюма» Эрмитажа показано около 250 комплектов, дающих представление об истории развития костюма с конца XVII до XXI вв. и объединённых общим элементом – «платья на выход». Изменения коснулись и тех предметов, которые выставлены в «Театре шпалер» и в открытом хранении русской мебели.

Эрмитаж обладает одним из самых известных и крупнейших в мире собраний костюма. Его основную часть составляют произведения конца XVII – XXI вв., которые хранятся в Отделе истории русской культуры (ОИРК) и отражают развитие европейской моды. Собрание в количестве более чем 24 тысяч экспонатов включает облачения священников, церемониальные костюмы Русского императорского двора и традиционные одежды разных губерний Российской империи, военные мундиры и бальные туалеты, ливрейные ко-

стюмы и домашняя одежда, платья для детей и визитные костюмы горожан, во-
яжные сундуки и веера, шляпки и туфельки, русские шпалеры и народные вы-
шивки.

Вывод: в данном параграфе даны определения декоративно-прикладному
искусству, приведены особенности, классификация, основные художественно-
выразительные средства. Итак, произведениям декоративно-прикладного ис-
кусства свойственна бифункциональность, указывающее на взаимодействие
утилитарности и художественного начала, классификация видов по материалу,
технике изготовления и функциональности, творческая либо подражательная
стилизация, выявление и обыгрывание фактуры и пластических свойств мате-
риала.

2.2 Проблемы реставрации русского декоративно-прикладного ис- кусства в XX в.

Цель данного параграфа – выявить проблемы, возникавшие при реставра-
ции русского декоративно-прикладного искусства в отечественных реставра-
торских мастерских на протяжении всего прошлого столетия.

Зародившаяся в XX в. теория научной реставрации, возникла благодаря
двум основным причинам. Она продолжает развиваться уже в XXI в. К первой
причине отнесем, стремление реставраторов активно использовать в своей
практической деятельности все достижения современной физики и химии, ма-
териаловедения и наукоемких технологий. Вторая же причина заключается в
необходимости противостоять стремительному увеличению вкусовых, анти-
кварных «реставраций», которые приводят к утрате памятником его главной
ценности – аутентичного авторского материала. Традиционно реставрация по-
нималась как дисциплина, образовавшаяся на стыке истории искусства, музей-
ведения, специфических технологических и эстетических задач, направленных
на сохранение исторически сформировавшегося памятника, однако сегодня со-

временные теоретики обращаются к философско-культурологическим принципам, в первую очередь, к проблемам этики.

Основным принципом современной реставрации предметов декоративно-прикладного искусства является научность, точное знание искусствоведческих сторон, истории предмета. В чем же основа данного принципа? Это необходимость, прежде всего, отбора из большого количества информации самого существенного научного материала, объективных данных и достоверных фактов для их дальнейшего использования. Специалист, проводящий реставрационные мероприятия, должен обладать исчерпывающими знаниями о материальной составляющей памятника, технико-технологических особенностях его изготовления, специфике его бытования, разбираться в стилистических признаках эпохи, которой принадлежит предмет. Развитию современной научной реставрации способствует изучение материалов, техник и технологий создания объекта (искусствоведческий метод), причин и видов его разрушений и привнесенных искажений (проведение лабораторных физико-химических анализов), глубокого изучения истории искусства и материальной культуры.

Но на протяжении XX в. по ходу развития научной реставрации исследователи нечасто обращались к декоративно-прикладному искусству. При этом широко исследовались принципы и методология реставрации живописи и графики, объектов архитектуры и скульптуры. Конечно, труды по реставрации декоративно-прикладного искусства в малом количестве были написаны. Но в большинстве случаев, это было написание специальных реставрационных методик для какого-либо конкретного вида. В частности исследователи Т. Н. Александрова-Дольник [1], М. К. Литаш [37], М. П. Рябова [64], Н. Н. Семенович [68] работали над теоретическими разработками по реставрации тканей (текстильных изделий). Но тем не менее отсутствуют труды, в которых бы систематизировались общие теоретические положения, необходимые для определения единых закономерностей и особенностей.

По мнению исследователей, теория и методика реставрации должны опираться на соответствующую ценностную структуру каждой разновидности де-

коративно-прикладного искусства. Поэтому исследователям, в первую очередь, крайне необходимо максимально точно и исчерпывающе определить параметры каждой из таких систем. Такая система у различных произведений прикладного искусства в зависимости от материала, техники и функциональности произведения будет совершенно различаться.

Такое понятие как семантическая корректность в теории имеет особое значение. Е. А. Севастьянова утверждает суть реставрационной теории, содержащей вопросы этики, исходит непосредственно из содержания составляющих ее понятий, в первую очередь, «авторского» начала [67, с. 48]. В декоративно-прикладном искусстве редко совпадают такие понятия, как «авторство» и «подлинность». Они могут быть равны только по смыслу значений предполагаемых, которые подтверждают уникальность художественного образа и замысла. В материальной же структуре памятника они не могут тождественны. Здесь термин «подлинность» имеет два значения: первый смысл предполагает аутентичность авторского замысла, второй – первоначальный материал памятника. В 1998 г. исследователь В. Г. Белозерова в статье «О понятиях подлинности и историчности памятников искусства» изложила свою систему ориентиров, основанную на понятии «авторского» начала [4, с. 5]. Оно относится исключительно к материальной структуре. Но на практике нередко по эскизам художников или архитекторов создаются произведения, в которых под авторством подразумевается только художественный замысел. Воспроизведенные в XXI в. гобелены Рафаэля, мебель Росси, фарфор Кандинского не будут исторически подлинны, но сохраняют свое авторское начало.

Очень часто в произведениях ручной работы определить меру творческого замысла автора проекта бывает очень трудно. По мнению М. С. Шемаханской, в реставрационном деле произведений декоративно-прикладного искусства «постановка и разрешение проблемы реконструкции художественного образа и сохранения историчности уместны при соответствующем теоретическом положении» [59, с. 20]. Например, предмет мебели XVIII в. требует особенного

подхода при реставрации и может быть восстановлен в авторском виде – нечастый случай употребления термина «авторский» в его настоящем смысле.

Существует ряд объективных причин, исключающих равенство принципов в реставрационном деле изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Одно из основных из внутренних качеств изобразительного искусства – отсутствие прямых аналогий. Напротив, особенностью декоративно-прикладного искусства являются стилизация, абстрагированность идеи от реальности, регулярные повторы: зеркальная симметрия, раппорты орнамента, ритм, различного рода гарнитуры и комплекты и обширная область предметов, предназначенных к тиражированию.

Реставрация понимается нами как вид человеческой деятельности, принятой для того, чтобы сделать разрушившийся или поврежденный объект понятным, минимально жертвуя его авторским началом, эстетической и исторической целостностью. Учитывая указанное понятие, в качестве цели реставрации предметов декоративно-прикладного искусства и основного критерия оценки ее результатов предлагается повышение не только уровня сохранности, но и художественной ценности экспоната.

Все виды работ, проводимых на поврежденных предметах декоративно-прикладного искусства, принято называть обобщенно реставрацией. В свою очередь, это понятие включает в себя три самостоятельных комплекса работ – консервацию, собственно реставрацию и реконструкцию. На практике они могут сопутствовать друг другу как обозначение разных этапов единого процесса или вычленяться в собственно конкретном значении с привлечением соответствующих каждому специфических способов и средств [72, с. 43].

Рассмотрим консервацию декоративно-прикладного искусства. Основная цель консервационных мер – прекращение или приостановка разрушения памятника, его естественного старения, стабилизация материальных остатков произведения в том виде, в котором произведение дошло до наших дней, достижение долговременной сохранности. Консервация – это совокупность мероприятий, направленных на устранение не только последствий разрушения

предметов декоративно-прикладного искусства, но и их причин. Такими операциями являются: укрепление конструкции, профилактическая заклепка, очистка предметов от поверхностных загрязнений, защита от воздействия солнечных лучей при хранении, соблюдение температурно-влажностного режима, укрепляющие пропитки, защитные покрытия, дезинфекция. Для проведения консервационных работ необходимо иметь специально оборудованное помещение и исполнителей, хорошо подготовленных в химико-технологических видах работ, владеющих знаниями в области свойств материалов, причин и особенностей их естественного старения, а также в области новейших реставрационных технологий.

Консервация сегодня является обязательным этапом реставрационных работ. Даже при самых идеальных условиях хранения предметов в экспозиции музеев и запасниках, убересть памятник от естественного разрушения практически невозможно. Традиционные для предметов декоративно-прикладного искусства натуральные материалы подвергаются окислению, соединяются с вредными газами атмосферы, теряют свои естественные свойства: эластичность, крепость, мягкость, нормальную гигроскопичность, цвет, изменяют свою структуру, подвергаются воздействию ультрафиолетовых лучей. Так, например, шелковая ткань после инсоляции (степень освещённости солнечным светом зданий, сооружений и их внутренних помещений) в течение 568 часов сохраняет только 2% своей первоначальной крепости, хлопчатобумажная – 61 %, льняная – 71%. Повышенная влажность не только способствует возникновению плесени, но и является пособником химического разрушения некоторых материалов [40, с. 65]. Пыль содержит органические и минеральные частицы, которые в условиях влажности могут создать на поверхности предметов кислую или щелочную среду. При этом надо учитывать, что относительная влажность в экспозиции зависит даже от количества посетителей.

Волокна таких материалов как кожа, бумага, дерево, текстиль находятся в состоянии постоянного механического движения, вызываемого сменой влажности и температуры. Ткани в обычных условиях музейного хранения постоянно

изменяются по длине и ширине в зависимости от относительной влажности. Важным фактором сохранности является механическое воздействие собственной тяжести материала, который при постоянной нагрузке может доходить до состояния «усталости». Консервация предметов декоративно-прикладного искусства не может остановить эти сложные губительные процессы, но способна их замедлить.

Реставрация предметов ДПИ в узком смысле – это работы по ограниченному восполнению небольших утрат предметов, сохранившихся в основных наиболее существенных и художественно значимых частях. Необходимость допускаемых восполнений должна быть очевидна, логически и научно обоснована. Кроме обязательных технических навыков исполнители данного вида работ должны иметь более серьезную подготовку в области истории искусств, иметь эстетически развитый вкус.

Под реконструкцией в данном случае понимается вся совокупность работ по восстановлению полностью или в значительной мере утраченного произведения декоративно-прикладного искусства. Реконструкция выполняется с различной степенью приближения к оригиналу на основе выявленных аналогий или по гипотетическому прообразу. Различают научно-музейную и производственную реконструкции. Целью научно-музейной реконструкции является выполнение вспомогательных научно-методических и учебно-познавательных задач экспозиции. Следует учитывать, что при этом категорически отвергается возможность полной имитации подлинника. Главной целью реставратора является максимальное выделение оригинальных сохранившихся фрагментов. Все возможные варианты восполнения выполняются из близких подлиннику, но инородных материалов, намеренно обобщенно, условно, без детализации, с ослаблением выразительных и декоративных качеств (возможны приемы макетирования, муляжа, схемы, графических изображений и т. д.). Данные мероприятия проводятся в тесном сотрудничестве с научными сотрудниками и художниками-экспозиционерами с учетом научной концепции экспозиции музея.

Производственная реконструкция предметов отдельных видов декоративно-прикладного искусства преследует своей целью максимально точное воспроизведение сильно поврежденного или утраченного оригинала. При этом реставраторами используются подлинные материалы и художественная технология их обработки. Этот метод основан на использовании точных аналогов. Используется для воспроизведения серийных изделий или одинаковых элементов, которые применяются в монументально-декоративном искусстве. Производственную реконструкцию сложно назвать собственно реставрацией, потому что она полностью игнорирует сохранившиеся фрагменты подлинника и ставит своей целью создания точной копии прототипа.

Перечисленные выше виды работ могут представлять собой отдельные этапы одного реставрационного мероприятия. Однако определение доли того или иного воздействия, его значимость в практической реставрации необходимо учитывать в каждом конкретном случае. Ориентиром служат общеметодические принципы и нормы, которые предписывают дифференцированный подход к выбору стратегии и тактики реставрации. При этом учитывается ценность памятника в соответствии с определенными критериями, учитывающими древность памятника, его вид и назначение, среду бытования, степень уникальности, оригинальности, художественности, материал и технику исполнения.

Существующие в реальности и необходимые качества большинства произведений декоративно-прикладного искусства – это изначально подразумеваемое существование различия между авторским замыслом и его конкретным воплощением в материальной, наличие повторений и вариантов. Эти свойства обуславливают правомерность и возможность реконструкции предмета с целью сохранения авторского замысла. Найденные реставратором достоверные повторения утраченных фрагментов памятника декоративно-прикладного искусства являются элементами авторской идеи. Их воссоздание необходимо для достижения цели сохранения его подлинного, оригинального вида. Реставрационное вмешательство может происходить еще по одной причине, кроющейся в самой сути и названии декоративно-прикладного искусства. Эта причина является

принципом формообразования в данном искусстве: функция декора – эстетическая трактовка структурно значимых элементов. Следовательно, разрешение данной этической проблемы проходит в пользу художественной реставрации и основывается в специфике декоративно-прикладного искусства.

На протяжении реставрационной работы возникает еще одна фундаментальная этическая проблема – это дифференциация авторского материала и восстановленных фрагментов. Виднейший отечественный теоретик Л. А. Лелеков сформулировал основное правило этики: «Реставратора не должно быть видно. Он не должен стоять между памятником и зрителем» [36, с. 20]. У этого принципа есть все же один недостаток: оправдание любой идеологической позиции. Например, индивидуальность реставратора не заметно в документально доказанной и профессионально и качественно исполненной имитации подлинника. Обращающий особое внимание на восполнение посредством тонировок, реставратор действительно может оказаться между памятником и зрителем.

Во всем процессе изготовления детали или целого произведения декоративно-прикладного искусства именно декоративные покрытия представляют собой самые рутинные, ремесленные, шаблонно-механические компоненты материальной структуры, менее всего отвечающие личным идеям художника. Авторский стиль, исполнительский почерк проявятся в общей форме, единстве композиции, конструкции, фактуры и колористического решения, а высокое качество декоративного покрытия почти всегда будет являться результатом отработанной технологии и техники исполнения мастера. Эта особенность изделий декоративно-прикладного искусства утверждает необходимость максимального сближения тонировок покрытий с сохранившимися частями аутентичной материальной структуры. В реальной же практике тонировки используют для оттенения реставрационных восполнений. Так, способ тонирования акварелью, основанный и запатентованный в темперной живописи, был перенесен в реставрацию золоченой резьбы. Данный пример унифицированного методологического решения отражает существующую в действительности избирательность в понимании реставрационной этики. Концептуальная общность эти-

ческих принципов подхода к произведениям искусства подменяется требованием использования одного метода, а эстетическая функция произведения превращается в свою противоположность [6, с. 49]. Акцентирование наличия и количества восполнений, их масштаба нарушает восприятие целостного образа произведения. Конкретный случай рассматриваемой проблемы – противоречие, существующее между краской и золотом, материалом, особенно ценным в декоративно-прикладном искусстве. Как утверждал П. А. Флоренский, по своей сущности, природе золото не может соизмеряться и соотноситься с красками. «Посмотри, и золотые, вообще металлические вещи не изображают золотой краской, а в тех редких случаях, когда наведут их золотом, это бывает отвратительно» [75, с. 137]. Обычное объяснение таких случаев – легкая обратимость акварели – не может оправдать действий, направленных не только против эстетики памятника, но и фундаментальных основ реставрационной этики. В настоящее время, несомненно, важнее для сохранности и качественного восстановления произведения возможности удаления самих восполнений, стойкая и прочная связь и глубинное проникновение укрепляющих составов в структуру подлинника.

Мы считаем, что здесь необходимо отразить предложенную упоминавшимся ранее теоретиком Л. А. Лелековым концепцию реставрационного процесса и указать некоторые недостатки этой теории [34, с. 5]. Исследователь разделил реставрацию на уровни таким образом, что самым низким оказался художественно-эстетический аспект. Так как этот уровень не поддавался количественному описанию, его предлагалось попросту ликвидировать из реставрационной практики. Он показался многим теоретикам как фактор вторжения субъективного эстетического вкуса реставратора в научную область, регулируемую точным мышлением и отличающейся объективностью суждений. Научная сторона была признана наиболее ценной, и поставлена Лелековым в реставрационном процессе на самую высокую ступень. Такая иерархическая система уровней ценности различных аспектов и показывает прямое отношение ее авторов к искусству, и фиксирует логические ошибки (иначе – паралогизм), свой-

ственные утверждения противников художественной реставрации. Художественный образ может предстать как реальность, разрушающая иллюзию научности, точности и объективности, поэтому становится в их интерпретации одновременно как недостижимо-идеальная цель, и как примитивно-ремесленная имитация.

В результате проведенного исследования мы можем видеть, что наиболее разработанной областью теории реставрации является реставрационная этика. Ее основные положения зафиксированы в ряде национальных кодексов, но при всем этом между реставраторами, крупнейшими теоретиками и целыми региональными школами реставрации по-прежнему нет единогласного мнения. Здесь существуют объективные причины. При решении каждой конкретной проблемы реставрации произведений декоративно-прикладного искусства общие теоретические положения всегда относятся к умозрительной среде. Именно поэтому этика реставратора чаще всего определяется состоянием вещи, т. е. она ситуативна [36, с. 23].

Оценка изделий декоративно-прикладного искусства очень неравнозначна. Методика реставрации зависит от ценности предмета и от техники изготовления и способа художественного оформления. Среди них есть безличные вещи, выполненные механическими способами и предметы ручного производства, высокопрофессионального, «штучного» качества, со сложной авторской отделкой.

Выделяются 4 условные группы предметов ДПИ:

- Уникальные произведения декоративно-прикладного искусства, от древних археологических предметов до XVIII в.
- Авторские и малосерийные изделия XVIII – XX в.
- Серийные произведения XIX – XX вв. с элементами ручной работы.
- Массовые тиражированные изделия XIX-XXI в.

Определение ценности предмета позволяют в общей форме регламентировать объемы, виды и основную направленность реставрационных работ, допустимость в случае необходимости восполнений и полноту приближения к

подлиннику. При работе с древними предметами, уникальными методика предписывает минимальное реставрационное воздействие, ограниченное рамками консервации, как исключение могут допускаться условные, нейтральные дополнения с отказом от имитации и детализировки, отказа от декора – изобразительных и орнаментальных элементов подлинника. В отношении предметов групп 3 и 4 работы могут быть более полными. Допускаются имитационные восполнения общей формы, цвета, декора при наличии бесспорных аналогий. Все выполненные дополнения должны быть выделены специальными приемами.

Общеметодические принципы реставрации произведений декоративно-прикладного искусства единые для всех его видов основаны на принципах научной реставрации, изложенных в Венецианской хартии [41]: Основной целью реставрации является «прочтение» памятника как исторического документа; тщательное укрепление подлинных древних частей; для достижения цели реставрации проводится по возможности наименьший объем работ (все вновь добавленные элементы должны быть выделены); современные приемы реставрации допускают использование для укрепления памятника всех новейших достижений техники и различных физико-химических методов; для реставрации могут применяться различные материалы, но внешне они должны приближаться к материалам, из которых был выполнен памятник, хотя подделка под подлинный материал не допускается; разборка подлинных частей памятника, как правило, исключается; реставрационным работам предшествует тщательное и всестороннее исследование памятника.

Рассмотрим реставрационную деятельность в Государственном Русском музее. Основы реставрационных мастерских музея были заложены в 20-30-е гг. В начале 1960-х гг. были открыты реставрационные мастерские по деревянной скульптуре, декоративной резьбе, мебели и тканям (1961 г.). В 1970 г. данные подразделения были обобщены в единый «Сектор реставрации произведений декоративно-прикладного искусства». В дальнейшем сектор активно развивался и в настоящее время в Русском музее существует несколько самостоятель-

ных реставрационных мастерских по работе с декоративно-прикладным искусством. В них проводится реставрация художественных изделий из керамики и стекла, тканей, золоченой резьбы, фанерованной, мебели, художественных изделий из металла. Также сюда можно отнести мастерскую реставрации резных икон и деревянной скульптуры. За период своего существования и на протяжении истории развития мастерская реставрации тканей Русского музея законсервировала и отреставрировала около 3,5 тысяч произведений из коллекции текстиля в количестве более 30 тысяч предметов. Преимущественно работа над большей их частью относится к категории сложной реставрации и требует высокого профессионализма и особо бережного подхода. Реставрация тканей состоит из следующих процессов: раскрытие памятника от поздних наслоений, удаление загрязнений разными способами, укрепление, восполнение утрат. В основном, процесс укрепления тканей осуществляется по методике, разработанной в Эрмитаже Н. Н. Семеновичем [68], которая в сфере реставрации отечественной школы получает дальнейшее развитие. Особо ветхие ткани в соответствии с традиционными методами дублируются на новую основу мучным клейстером. В зависимости от качества ткани, степени ее сохранности, стойкости красителей для дублирования используются клейстеры различной концентрации с последующей пропиткой экспоната специальным умягчающим увлажнителем. Отличаются разновидности дублировочных материалов: сейчас в практике мастерской применяется театральный газ, шелковое полотно, туалет [38]. Необходимо отметить, что клеевой метод укрепления тканей постоянно сочетается в отечественной практике и, в частности, в мастерской с укреплением шитья и различных текстильных материалов иглой. Справедливо считать наиболее ответственными и сложными работы по консервации памятников древнерусского шитья XV – начала XVIII вв., представляющих значительную историческую и художественную ценность. В процессе работы над этими экспонатами реставратор удаляет поздние наслоения, загрязнения, укрепляет шитье и ткань. Восполнение утрат он производит только на фоне и лишь тогда, ко-

гда значительные утраты нарушают или искажают художественное восприятие памятника.

Приведем пример реставрации изделия из хрусталя. Основным моментом в реставрации изделий декоративно-прикладного искусства из хрусталя в серебряном окладе – декоре, как правило, сводится к изготовлению утраченного основания из хрусталя или стекла. Если сохранился значительный фрагмент хрустальной или стеклянной детали, реставраторы изготавливают новую деталь взамен утраченной по старинным технологиям хрустального производства: ручное выдувание в изготовленную форму, ручное нанесение рисунка алмазной грани, шлифовка и полировка. На проведение реставрационных работ поступил предмет: бронзовая скульптура. Поставлена задача: провести реставрацию поврежденной коррозией поверхности; заварить трещины, запатинировать поверхность и изготовить на основе скульптуры большой интерьерный светильник с рассеивателем из граненого матового хрусталя. Скульптура до проведения реставрационных работ: вся поверхность корродирована, имеются незначительные трещины и сколы, имеется общая деформация изделия, отсутствует неизвестный фрагмент (предположительно в форме блюда) на верхней части. Итог работа состоит в следующем: произведена заварка трещин, вся поверхность изделия прошла стадии легкой шлифовки и финишной полировки; проведено патинирование в кофейно-коричневый цвет, затем – финишная полировка мелкодисперсной пастой после патинирования. Обработка камфорным составом (блескообразование поверхности патинированной бронзы).

В заключение правомерно сказать о перспективах развития реставрационного дела в будущем. В современной культуре достаточно актуально утверждение химика-реставратора Дж. Торрака [48, с. 237], в котором дается определение профессии реставратора. Данная профессия предстает как универсальный специалист, разносторонне развитый и образованный в научном направлении, техническом, технологическом. Действия такого специалиста должны основываться на принципе минимального вмешательства при реставрации. Еще одной современной актуальной проблемой является крайняя необходимость возрождения

дения реставрационных советов, в которых работали бы не только реставраторы, но и ведущие специалисты точных, гуманитарных и естественных наук. Основными целями данных советов являются обсуждение и решение не только консервационно-реставрационных проблем, но и вопросов правильного хранения произведений искусства, создания для этого оптимальных условий, а также форм наблюдения, отслеживания состояний памятников [1, с. 35]. Сложная развивающаяся во времени сфера реставрации представляет собой единую, цельную структуру, где ценностная категория постоянно усиливается временем. С любых других точек зрения реставрация будет казаться своеобразным сплавом разнородных видов деятельности, которые будут вступать в постоянные противоречия отнюдь не диалектического характера.

Нами была исследована реставрационная деятельность в Республике Мордовии: рассмотрены какие возникали проблемы, каково сейчас состояние реставрации искусства. Реставрация памятников искусства развивалась непосредственно в г. Саранске, поэтому нами были рассмотрены музеи и организация по реставрации именно в данном городе. В Мордовии ситуация с реставрационной деятельностью была намного сложнее, так как была нехватка квалифицированных специалистов и финансовых средств для обеспечения материалами, условиями для реставрационной деятельности. Поэтому в большинстве случаев сотрудники крупных музеев Саранска отправляли реставрировать произведения искусства в Санкт-Петербург, в Москву, в ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря. Так Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И. Д. Воронина, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи долгое время сотрудничают с реставрационными центрами вышеупомянутых городов. Поступающие из частных собраний, коллекций других музеев и иных организаций в МРОКМ имени И. Д. Воронина предметы нередко находятся в очень плохом состоянии. Но благодаря сотрудничеству с ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря музей имеет возможность выставлять отреставрированные и спасенные образцы древнерусского оружия XI в., золотоордынскую саблю XIV в., геральдическую подвеску со знаком

Владимира I, датированную XI в., и многие другие предметы. В настоящее время с 2010 – 2011 гг. продолжается работа по реставрации уникальных музейных экспонатов – Острожской Библии Ивана Федорова (1581 г.), хоругви с изображением архангела Михаила (1812 г.) [32].

В МРОКМ трудятся опытные реставраторы декоративно-прикладного искусства, прежде всего по дереву, Алексей Александрович Аверьянов и Валерий Евгеньевич Ермоленко. С начала работы в музее специалисты восстановили более 60 музейных предметов для экспозиции Краеведческого музея и его филиалов. Кроме того, ведется большая работа по изготовлению реконструкций для экспозиции «Палаты воеводы XVII в.»: кресло, киоты, оружие, сундуки, воссозданные по типологии соответствующих предметов XVI – XVIII вв. Аверьянов и Ермоленко начали свою трудовую деятельность в качестве резчиков по дереву, затем 1980-е г. были приняты на обучение и работу в реставрационный участок Саранска, основанный в 1969 г. Периодически они проходили повышающие профессиональную квалификацию стажировки в ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря, Екатеринбурге.

Вышеуказанный реставрационный участок был сформирован в 1969 г. при Министерстве культуры по настоянию Петра Матвеевича Елистратова – первого секретаря Мордовского обкома КПСС. Современники Елистратова отмечали его как любителя старины, собирателя и хранителя ценных предметов исторического значения, как человека поднимавшего культуру той области или края, где он работал. Позднее организация позднее была переименована в мастерскую реставрации, в 1990-е гг. была зарегистрирована как ООО Научно-реставрационная производственная фирма «Реставрация». Основная цель мастерской была сформирована таким образом: восстановление и реконструкция старинных храмов, их внешнего облика, основных объемов и внутреннего убранства. В числе первых мастеров реставрации стоит отметить Виктора Ивановича Лопаева – одного из основателей мастерской, мастера-резчика деревянных иконостасов. Он был приглашен Елистратовым из Баку в Саранск для воссоздания памятников искусства. Впоследствии, в 1980-е гг. к трудовому кол-

лективу присоединились А. А. Аверьянов и Е. М. Ермоленко. Существующий на данный момент директор Анатолий Яковлевич Митронькин также является одним из зачинателей реставраторской школы Мордовии.

Начиная с 1969 г., специалисты мастерской приступили к реставрации Макаровского монастыря, храмы которого на тот момент были полуразрушены, от главного храма Иоанна-Богослова остался практически только четверик. В результате были отреставрированы и восстановлены иконостас Иоанно-Богословского храма Макаровского монастыря, оформление входа в храм, каменная кладка стен, их штукатурное покрытие, кровля и элементы внутреннего интерьера, также ряд зданий был воссоздан по сохранившимся остаткам фундаментов, старинным чертежам и фотографиям. К таким объектам относятся колокольня, церкви Знамения Пресвятой Богородицы и Архангела Михаила, датируемые XVII и началом XIX вв., а также стены и угловые башни Макаровского погоста. В дальнейшем, в ходе развития реставрационной деятельности в Саранске специалисты мастерской и Краеведческого музея стали реставрировать разнообразные предметы декоративно-прикладного искусства: старинное оружие, мебель, делают старинную оконную скобянку, одежду, иконы, паникадила, подсвечники и другие предметы церковного обихода. Сотрудники мастерской реставрации работают в ближайших областях (Нижегородская, Пензенская и т. д.). В частности, были восстановлены музеи-усадьбы «Тарханы», «Ясная Поляна», «Болдино», дома-музеи В. Белинского, В. Ключевского, В. Мейерхольда, А. Радищева; воссозданы по образцам XVII – XIX вв. на основе технологических приёмов того времени барские кареты, фэтоны, дрожки, двуколки, сани. А. Я. Митронькин в помещении мастерской демонстрирует благополучно восстановленные предметы: межкомнатную дверь белоснежного цвета возрастом около ста лет, изразцовую печь из купеческого дома XIX вв. (находилась на ул. Льва Толстого в Саранске). Многие полуразрушенные изразцы, а также украшение верхней части «кокошник» были восстановлены максимально близко к первоначальному виду и облику по историческим чертежам, рисункам, справкам, историческим документам. Зачастую реставраторы созда-

ют копии-реконструкции уничтоженных предметов, максимально приближая к оригинальному облику, замыслу автора.

Описывая современное состояние реставрационной деятельности, А. А. Аверьянов и А. Я. Митронькин основными проблемами называют отсутствие реставрационной школы, которая разрушилась в годы перестройки, а также реставрационная деятельность мало финансируется. Так как реставрация считается одной из самых дорогостоящих операций, поэтому многие произведения искусства продолжают погибать от времени, воздействия с окружающей средой. Если говорить о ДПИ, то для реставрации тканей, спасения полуразрушенных костюмов срочно необходим специалист по ткани.

Созданные в СССР крупные реставрационные объединения участвовали непосредственно в профессиональном обучении и переквалификации начинающих реставраторов, которые на момент создания реставрационного участка в Саранске не имели специальных знаний и навыков, основы работы изучали самостоятельно. К таким организациям относятся: Центральная художественно-реставрационная мастерская (ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря), всесоюзное объединение «Росреставрация» (создано в 1970 г.), методические советы в Москве, старейшая в России организация в области реставрационного проектирования памятников истории и культуры – Санкт-Петербургский проектный институт реставрации памятников истории и культуры «Ленпроектреставрация». В 1990-е гг. такая система поддержки была нарушена, на развитие культуры выделялось мало финансов для ее оптимального развития, тем более на реставрацию и восстановление старинных памятников искусства. В XXI в. реставрационная деятельность в Мордовии возобновилась, но по причине разрушения прежней школы работа проходила с небольшими проектами, специалистов по реставрации осталось работать намного меньше.

Несколько иная ситуация происходит в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи. О ситуации в музее рассказывают главный хранитель Надежда Вячеславовна Белова и заведующая отделом ДПИ Наталья Николаевна Челмакина. В штате музея работают пять ре-

ставраторов: по живописи, ткани, скульптуре и темперной живописи. Это опытные специалисты, трудящиеся в музее с 80-х – 90-х гг. прошлого столетия: заведующий реставрационной мастерской музея Степан Федорович Коротков – реставратор масляной живописи, имеет 2-ю категорию, Александр Григорьевич Ливанов – реставратор по дереву, но также имеет навыки реставрации по камню, металлу; Анжелика Алексеевна Романова – реставратор темперной живописи. Начинаящим реставратором можно назвать Анастасию Михайловну Карпову – реставратора по ткани, которая имеет только официальный допуск к работе. И совсем недавно была принята на работу Ксения Сергеевна Сакович на должность реставратора по масляной живописи. Реставраторы должны иметь допуск к работе, должны периодически проходить аттестацию, стажировки, повышающие их профессиональную квалификацию и повышать категорию. Главным образом, это происходит в ГосНИИР и ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря. Но существенная проблема нехватки финансирования не позволяет саранским реставраторам проходить регулярные стажировки, так как оплачиваются они администрацией МРМИИ им. С. Д. Эрзи, еще реже проводятся грантовые стажировки. Так в 2019 г. А. Карпова выиграла грант нахождение стажировки в Санкт-Петербурге. Если ранее в СССР правительство выделяло необходимые средства на обучение реставраторов, на закупку материала, оборудования, то сейчас эти процессы мало и редко финансируются, а изредка выделяемых на это финансов недостаточно для оптимальной консервации и реставрации памятников. К существенной проблеме реставрационной деятельности в Саранске следует отнести и нехватку, зачастую и отсутствие необходимого оборудования, которое тоже должно закупаться на специально выделяемые средства. В 70 – 80-е гг. произведения искусства хранили в непригодных помещениях, где сырость, пыль, грязь существенно повреждали целостность произведений. И к положительной стороне Белова и Челмакина относят в недавно реконструированном здании музея постройку специальных реставрационных мастерских (к сожалению, они почти пустые, мало оборудования), создание нового фондохранилища. Также отмечено, что недавно закуп-

лены некоторые инструменты и материалы: скальпели, специальные крючки, холсты, специальные лампы, клеевые растворы.

В музее составляются списки плановых реставраций (долгий процесс в несколько этапов) и текущих реставрационных работ. Последние применяются при монтаже выставки, когда надо быстро привести произведения в выставочное состояние: очищают от пыли и грязи, чистят от пожелтевшего лака, затеков, «уложить» приподнятый кракелюр (трещины на поврежденной поверхности). Кракелюр может возникать по разным причинам: автор плохо наложил грунт на холст, неправильно наносил слои краски или лака, выбрал некачественный холст или краски. Саранские реставраторы из-за отсутствия необходимой обучающей стажировки проводят, в основном, начальный этап реставрационной работы – очищение, то есть пылеочистление, смывка. Для проведения следующих этапов укрепления, воссоздания, специалистам необходимо проходить следующие стажировки в ГосНИИР, что на сегодня стало довольно проблематичным. По причине нехватки профессиональной квалификации местных реставраторов в музей несколько раз приглашались специалисты из ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, которые реставрировали археологические предметы (металлические украшения, инструменты из могильников), иконы, скульптуру. Таким способом был реставрирован Моисей С. Д. Эрзи. Но тем не менее, силами реставраторов музея из коллекции ДПИ были восстановлены несколько парей (эрзянские свадебные сундуки), мордовские рубахи, практически отреставрирован передник.

Нами сделан вывод, что реставрационную деятельность в МРМИИ им. С. Д. Эрзи (в Мордовии) необходимо активно развивать, финансировать, так как в экспозициях музеев выставляется большое количество памятников и произведений искусства, нуждающихся в срочном восстановлении. В Саранске коллекции декоративно-прикладного искусства хранятся в основном в МРМИИ им. С. Д. Эрзи, его филиале Музее мордовской национальной культуры и МРОКМ. Большинство предметов данных коллекций нуждается в качественной и профессиональной реставрации, в восстановительных работах. Так, напри-

мер, в хранилище Музея мордовской культуры находятся несколько поврежденных от старинных утюгов мордовских рубах-панаров с уникальной и богатой вышивкой. Но полуразрушенное состояние рубах не позволяет выставлять их в постоянной экспозиции. Нехватка реставраторов, финансирования, материалов и оборудования препятствует развитию реставрационной деятельности в Саранске. В настоящее время развитие реставрации искусства стало все больше актуализироваться, становится одной из самых важных задач сохранения культурного наследия Российской Федерации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование было направлено на феномен сохранения культурного наследия в широком смысле слова в качестве объекта исследования. Предмет исследования рассматривался нами более конкретно и узко – в рамках реставрации декоративно-прикладного искусства. Была поставлена общая единая цель: изучение особенностей проблематики реставрации русского декоративно-прикладного искусства на протяжении XX в. Для достижения главной миссии работы мы решили задачи: были определены сущность реставрации, консервации, рассмотрены разновидности, ее структура, изучены история развития зарубежной и отечественной реставрационной деятельности, произведен сравнительный анализ научной теоретико-методологической основы отечественной школы и европейской, исследованы историография отечественной реставрации, приведены ошибки и удачные примеры реставрационных работ. Структура исследования состоит из общего и частного. Общая основа – это исследование нами общих определений, структур, связанных с реставрацией, ее общих научных методик и закономерностей, развитие реставрации вообще в западноевропейской и отечественной школах. Частное здесь – исследование теоретических разработок и методологии реставрации ДПИ, возникающих на практике проблем и ошибок, достижений отечественных реставраторов.

Произведение изобразительного (декоративно-прикладного искусства) как памятник культуры обладает системой исторических ценностей. Оно является своеобразным документом своей эпохи и тех периодов времени, которые отразились в его форме и содержании. Д. С. Лихачев пишет, что «памятник может быть или не быть произведением искусства, может обладать или не обладать экспозиционной ценностью, но он памятник и должен быть документом своей эпохи» [16, с. 35]. Такой взгляд на памятник культуры является отправной точкой в нашем исследовании. Любой памятник, обладающий художественной и экспозиционной ценностью и не обладающий,

являющийся историческим документом свое эпохи, подлежит реставрационному воздействию, если есть необходимость, восстановительным операциям и консервационным процессам. В любом случае, реставратору нужно бережно относиться к реставрируемому объекту, стремясь максимально точно сохранить историческую подлинность и художественный замысел.

Исследование представляет собой в комплексное рассмотрение проблематики реставрационного процесса по отношению к декоративно-прикладному искусству. Была совершена попытка систематизировать и обобщить в единый теоретический комплекс научные реставрационные методы, применяемые на практике, отечественную историографию реставрации декоративно-прикладного искусства, развитие научной реставрационной школы, отобразить действия, приводящие к непоправимым ошибкам и удачные реставрационные работы. Главной проблемой реставрации ДПИ является отсутствие общих теоретических разработок, закономерностей и особенностей. Необходимо при реставрации учитывать аутентичность авторского замысла и свойства первоначального материала памятника. Реставрация декоративно-прикладного искусства состоит из трех основных операций: собственно сама реставрация, консервация, реконструкция. Не менее важна проблема дифференциации авторского материала и замысла и восстановленных реставратором фрагментов. В этом случае необходимо качественно имитировать части подлинника, чтоб не было видно работы реставратора, но иногда нужно показать индивидуальность специалиста, если его восстановительная работа является выдающейся и имеет высокое художественное значение.

Сфера реставрации искусства, являясь сложнейшей, развивающейся во времени цельной структурой, необходима для сохранения культурного наследия как свидетельства истории, ценностной системы общества. Ценностная категория реставрации постоянно усиливается временем. Также реставрация будет казаться своеобразным сплавом разнородных видов

человеческой деятельности (наука, промышленность, экономика), которые будут вступать в постоянные противоречия и диалектическое взаимодействие.

Огромный исторический опыт русской и советской школы реставрации памятников живописи, архитектуры, скульптуры (относительно небольшой опыт реставрации декоративно-прикладного искусства) «выдвигает перед современной наукой задачи осмысления не только технологических, но и художественно-эстетических факторов реставрационной деятельности» [5, с. 143]. В решении этих кардинальных проблем залог плодотворного развития современной научной реставрации произведений искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Александрова-Дольник Т. Н. Шитье московской мастерской XVI в. / Т. Н. Александрова-Дольник // Вопросы реставрации. – М., 1926. – С. 129–135.
- 2 Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России : развитие принципов и методов / А. Б. Алешин. – Л. : Художник РСФСР, 1989. – 160 с.
- 3 Аршакуни О. К. Предчувствие : воспоминание о Ю. П. Спегальском / О. К. Аршакуни. – Л. : Ленинздат, 1987. – 208 с.
- 4 Белозерова В. Г. О понятиях подлинности и историчности памятников искусства / В. Г. Белозерова // Материальная база сферы культуры. – М. : Изд. РГБ, 1987. – С. 3–28.
- 5 Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – Л. : Художник РСФСР, 1987. – 164 с.
- 6 Бобров Ю. Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии / Ю. Г. Бобров // Художественное наследие : Хранение, исследование, реставрация. – М. : ВНИИР, 1990. – С. 5–17.
- 7 Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства : закономерности и противоречия / Ю. Г. Бобров. – М. : Эдсмит, 2004. – 344 с.
- 8 Брюсова В. Г. Прекрасное – это Родина / В. Г. Брюсова. – М. : Сов. Россия, 1989. – 174 с.
- 9 Бургазлиева Т. М. Из опыта реставрации произведений древнерусского шитья. Из истории музея / Т. М. Бургазлиева, В. П. Кудрявцева. – СПб. : Государственный Русский музей, 1995. – С. 280–281.
- 10 Вагнер Г. К. Шаг к теории реставрации / Г. К. Вагнер // Искусство. – 1982. – № 4. – С. 70–72.
- 11 Вакуленко Е. Г. Народное декоративно-прикладное творчество. Теория, история, практика / Е. Г. Вакуленко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. – 380 с.

12. Винкельман И. И. История искусства древности : малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб. : Алетейя, 2000. – 800 с.
- 13 Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : В 10 т. / В. Г. Власов. – Т. 3. – СПб. : Азбука-Классика, 2005. – 743 с.
- 14 Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: учеб.-метод. пособие / В. Г. Власов. – СПб. : СПбГУ, 2012. – 156 с.
- 15 Волкова Е. В. Произведение искусства как предмет эстетического анализа / Е. В. Волкова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 236 с.
- 16 Восстановление памятников культуры : Проблемы реставрации / под ред. и предисл. Д. С. Лихачева. – М. : Искусство, 1981. – 232 с.
- 17 Грабарь И. Э. Андрей Рублев : Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. / И. Э. Грабарь // Вопросы реставрации. – Вып. 1. – М., 1926. – С. 7–112.
- 18 Грабарь И. Э. Искусство в плену / И. Э. Грабарь. – Л. : Художник РСФСР, 1971. – 140 с.
- 19 Грабарь И. Э. История русского искусства / И. Э. Грабарь. – М. : АСТ, 2009. – 288 с.
- 20 Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве / И. Э. Грабарь. – М. : Наука, 1966. – 388 с.
- 21 Древнерусское искусство XIV – XV вв. / отв. ред. О. И. Подобедова. – М. : Наука, 1984. – 324 с.
- 22 Достояние народа : о сбережении памятников истории и культуры в Советской России 1917–1987 гг. : Фотокнига / сост. Ю. Бычков, А. Ветич-Бережных. – М. : Сов. Россия, 1988. – 207 с.
- 23 Е. А. Костикова : заслуженный работник культуры РСФСР, художник-реставратор / сост. Н. В. Дмитриева, А. В. Уханова; Всероссийский худож. научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря, Дом пропаганды Всерос. общества охраны памятников истории и культуры. – М. : Сов. художник, 1988. – 17 с.

- 24 Ершов М. Н. Реставрация – реконструкция технически сложных памятников истории и культуры / М. Н. Ершов. – М. : АСВ, 2016. – 295 с.
- 25 Зверев В. В. От поновления к научной реставрации / В. В. Зверев. – М. : 1999. – 84 с.
- 26 Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия. Часть 4. Р-Я / под ред. проф. А. П. Горкина. – М. : Росмэн, 2007. – 14 с.
- 27 Исследования в консервации культурного наследия : сборник / сост. О. Л. Фирсова и др. – М. : Индрик, 2008. – 320 с.
- 28 История русского искусства / сост. : И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1953. – 574 с.
29. Кораблева В. Н. Анатомическое строение древесины, используемой в русском прикладном искусстве, древнерусском прикладном искусстве, иконописи из фондов Государственного Русского / В. Н. Кораблева // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее : науч.-практ. семинар. – СПб. : Государственный Русский музей, 2000. – С. 86–88.
- 30 Кузина Н. В. Основы музееведения : активные формы обучения. Учеб.-метод. пособие / Н. В. Кузина. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2015. – 141 с.
- 31 Кузьменко А. С. Проблемы реставрации памятников культуры XVII в. (на примере книги «Re'ponse aux plaintes des protestans») / А. С. Кузьменко // Реставрация как вид экономической деятельности, направленной на сохранение культурного наследия. – СПб. : СР СПб, 2011 г. – С. 175–180.
- 32 Краеведческий музей Мордовии поздравляет реставраторов с профессиональным праздником [Электронный ресурс] // Инфо РМ : сайт. – Электрон. дан. – [Саранск], 2011. – Режим доступа: <https://www.info-rm.com/2011/07/01/kraevedcheskijj-muzejj-mordovii/>. – Загл. с экрана.
- 33 Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство / В. Н. Лазарев. – М. : Наука, 1978. – 336 с.

34 Левит Е. И. Осталось только на фотографиях : памятники, разрушенные и уничтоженные, произведения искусства, похищенные и погибшие. Фотоальбом / Е. И. Левит. – М. : Планета, 1986. – 451 с.

35 Лелеков Л. А. Методология реставрации в представлении обществу / Л. А. Лелеков // Методические проблемы охраны и реставрации музейных ценностей в СССР. – М., 1987. – С. 1–13.

36. Лелеков Л. А. Об эстетических критериях в реставрации / Л. А. Лелеков // Художественное наследие : Хранение, исследование, реставрация. – М. : ВНИИР, 1990. – С. 18–25.

37 Литаш М. К. Реставрация туркменских ковровых изделий XVII – XIX вв. из собрания Государственного Русского музея / М. К. Литаш, З. М. Сильнова, Н. К. Шебеко // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее : науч.-практ. семинар. – СПб. : Государственный Русский музей, 2000. – С. 48–52.

38 Мастерская реставрации тканей [Электронный ресурс] // Государственный Русский музей : сайт. – Электрон. дан. – [Санкт-Петербург], 2019. – Режим доступа: <http://restoration.rusmuseum.ru/tkani1.htm>. – Загл. с экрана.

39 Мастерская реставрации художественных изделий из керамики и стекла [Электронный ресурс] // Государственный Русский музей : сайт. – Электрон. дан. – [Санкт-Петербург], 2019. – Режим доступа: <http://restoration.rusmuseum.ru/farfor1.htm>. – Загл. с экрана.

40 Маясова Н. А. Древнерусское шитье / Н. А. Маясова. – М. : Искусство, 1971. – 158 с.

41 Международная Хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская Хартия) [Электронный ресурс] // Гарант: сайт. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2014. – Режим доступа: <http://base.garant.ru/2570714/#friends>. – Загл. с экрана.

42 Моран А. История декоративно-прикладного искусства / А. Моран. – М. : Искусство, 1982. – 578 с.

- 43 Музей – объект туристической привлекательности : лучшие практики [Электронный ресурс] // Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей: сайт. – Электрон. дан. – [Саранск], 2018. – Режим доступа: <https://drive.google.com/file/d/1IEUmmfEHJ83rhKT81yrmFM8NWuZ9QJaY/view>. – Загл. с экрана.
- 44 Народное искусство. Материалы и исследования. Выпуск II / сост. Е. Петрова. – СПб. : Palace Editions, 2005. – 184 с.
- 45 Народное искусство. Материалы и исследования. Выпуск 3 / сост. Е. Петрова. – СПб. : Palace Editions, 2012. – 256 с.
- 46 Наследие в эпоху социокультурных трансформаций : материалы международной конференции / сост. Э. А. Шулепова; Министерство культуры РФ, Рос. институт культурологии. – М. : Альма-Матер ; Академический проект, 2010. – 620 с.
- 47 Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры : Теория и практика / М. А. Некрасова. – М. : Изобраз. искусство, 1983. – 343 с.
- 48 Никитин М. К. Химия в реставрации : Справ. пособие / М. К. Никитин, Е. П. Мельникова. – Л. : Химия, Ленинградское отд-ние, 1990. – 303 с.
- 49 Новые открытия советских реставраторов / сост. С. В. Ямщиков. – М. : Сов. художник, 1973. – 56 с.
- 50 Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
- 51 Отдел реставрации музейных ценностей Русского музея [Электронный ресурс] // Государственный Русский музей : сайт. – Электрон. дан. – [Санкт-Петербург], 2019. – Режим доступа: <http://www.rusmuseum.ru/about/restoration/>. – Загл. с экрана.
- 52 Отчет Государственного Эрмитажа 2017 / Под общей ред. М. Б. Пиотровского. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. – 216 с.

53 Пахунов А. С. Conservation Science : истоки и перспективы / А. С. Пахунов, А. А. Бурова / А. С. Пахунов // Культурное наследие : сохранение, реставрация, реновация. – СПб., 2012. – С. 59–64.

54 Популярная художественная энциклопедия / под ред. В. М. Полевого. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 447 с.

55 Правовая охрана объектов культурного наследия финно-угорских народов России : монография / И. А. Емелькина и др.; Минобрнауки России, МГУ им. Н. П. Огарева. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2016. – 192 с.

56 Преображенская Г. А. Консервация деревянной пластики / Г. А. Преображенская, Ю. П. Ивлев. – СПб. : Изд-во «Акционер и К°», 2001. – 216 с.

57 Прохоров В. А. Материалы по истории русской одежды и обстановки жизни народной / В. А. Прохоров. – СПб. : Типография императорской Академии наук, 1881. – 86 с.

58 Рапацкая Л. А. История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века) / Л. А. Рапацкая. – М. : Издат. центр «Академия», 2008. – 384 с.

59 Реставрация металла : Метод. рекомендации / сост. М. С. Шемаханской; ВНИИ реставрации. – М. : ВНИИР, 1989. – 154 с.

60 Реставрация музейных ценностей в СССР / сост. С. В. Ямщиков; Министерство культуры СССР. – М. : Сов. художник, 1982. – 166 с.

61 Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX – XX вв. История, проблемы : учеб. пособие / сост. : О. Л. Фирсова, Л. В. Шестопалова; Федер. агенство по культуре и кинематографии, ГосНИИР. – М. : Академический проект : Альма-матер, 2008. – 604 с.

62 Русский музей : Альбом-путеводитель / сост. В. М. Кареев. – СПб. : Palace Editions, 2014. – 160 с.

63 Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Альбом / ред.-сост. И. Я. Богуславская. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 312 с.

64 Рябова М. П. Восстановление и реконструкция древнерусского шитья / М. П. Рябова // Восстановление памятников культуры : Проблемы реставрации. – М. : Искусство, 1981. – С. 207–217.

65 Садохин А. П. Мировая художественная культура / А. П. Садохин, Т. Г. Грушевицкая. – М. : Юнити-Дана, 2016. – 975 с.

66 Севастьянова Е. А. Специфика реставрации произведений декоративно-прикладного искусства / Е. А. Севастьянова // «Исследования в консервации культурного наследия»: материалы Межд. науч.-практ. конф. – М. : Индрик, 2005. – С. 233–241.

67 Севастьянова Е. А. Теоретические аспекты реставрации памятников декоративно-прикладного искусства / Е. А. Севастьянова // «Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее»: науч.-практ. семинар. – СПб., 2003. – С. 47–53.

68 Семенович Н. Н. Реставрация музейных тканей. Теория и технология / Н. Н. Семенович. – СПб. : Гос. Эрмитаж, 1961. – 78 с.

69 Справочник технического переводчика [Электронный ресурс] // Академик : сайт. – Электрон. дан. – [Москва], 2000–2019 . – Режим доступа: https://technical_translator_dictionary.academic.ru/214418/ремонт. – Загл. с экрана.

70 Старикова Р. В. О первом опыте реставрации керамического кувшина с городецкой росписью / Р. В. Старикова // «Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее»: науч.-практ. семинар. – СПб. : Гос. Русский музей, 2000. – С. 53–55.

71 Труды Государственного Эрмитажа. Музеи мира в XXI веке : реконструкция, реставрация, реэкспозиция / науч. ред. А. А. Трофимова. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. – 190 с.

72 Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства : Курс лекций / Т. С. Федосеева; Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации. – М. : ГосНИИР, 1999. – 119 с.

73 Филатов В. В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация / В. В. Филатов. – М. : Искусство, 1961. – 222 с.

- 74 Философия музея : учеб. пособие / М. Б. Пиотровский, О. В. Беззубова, А. С. Дриккер; под ред. М. Б. Пиотровского. – М. : НИЦ Инфра-М, 2013. – 192 с.
- 75 Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – СПб. : Мифрил ; Рус. кн., 1993. – 365 с.
- 76 Флоренский П. А. Имена / П. А. Флоренский. – М. : Фолио ; АСТ, 2000. – 441с.
- 77 Юренева Т. Ю. Музееведение : учебн. для высшей школы / Т. Ю. Юренева. – М. : Академический Проект, 2004. – 560 с.
- 78 Яхонт О. В. Возрожденные шедевры : (Реставрация скульптуры). Кн. для учащихся ст. классов / О. В. Яхонт. – М. : Просвещение, 1980. – 127 с.
- 79 Яхонт О. В. Некоторые важнейшие задачи современной реставрации скульптуры / О. В. Яхонт // Художественное наследие : хранение, исследование, реставрация. – М. : Искусство, 1985. – С. 135–144.
- 80 Яхонт О. В. Реставрация скульптуры из камня. Проблемы реставрации [Электронный ресурс] / О. В. Яхонт // «ARTconservation» : сайт. – Электрон. дан. – [Москва], 2018. – Режим доступа: <http://art-con.ru/node/2965>. – Загл. с экрана.

Магистерская диссертация выполнена мною самостоятельно. Все использованные в работе материалы из опубликованной научной литературы и других источников имеют ссылки на них. Работа отпечатана в одном экземпляре. Черновик сдан научному руководителю.

A handwritten signature in black ink, appearing to be the name 'Тарас' (Taras).

07.06.2019 г.