

Государственный научно-исследовательский
Институт реставрации
Музей фресок Дионисия

Ферапонтовский сборник

VI

 ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 2002

1327887

КОНСЕРВАЦИЯ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ ДИОНИСИЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ

Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря — уникальный памятник художественной культуры, на стенах которого сохранились единственные в России росписи Дионисия. Сегодня судьба этих росписей, можно сказать, не вызывает особого беспокойства благодаря объединенным усилиям Музея фресок Дионисия и группы исследователей и реставраторов Государственного научно-исследовательского института реставрации, ведущих их планомерную реставрацию. Мне хотелось бы коснуться одного из средств в защите памятников культуры, которое, к сожалению, не культивируется сейчас в России, но в Ферапонтове является обязательной составной частью обеспечения сохранности росписей до начала реставрационных работ, во время их проведения и в будущем — для контроля состояния сохранности живописи.

Благодаря новым методикам хранения и консервации живописи созданы теоретические и практические предпосылки для оптимизации условий консервации росписей. Их состояние сохранности контролируется не только приборными методами, но также с помощью реставрационной документации. Такой метод контроля сохранности живописи можно назвать ее мониторингом. Он основан на принципе оперативного и наглядного контроля состояния любого участка живописи, прошедшего консервацию.

Нужно сразу отметить, что до сих пор в России реставрация настенной живописи, включая росписи Андрея Рублева, Феофана Грека и другие уникальные памятники живописи, осуществлялась без необходимого и достаточного документирования. До сих пор стандартный набор обязательной текстовой и фотографической документации, с нашей точки зрения, является сугубо формальным и не способен отразить ни действительного состояния

сохранности живописи, ни ее особенностей, ни масштабов и качества ее реставрации. По этой документации при повторных реставрациях, как правило, невозможно точно установить границы и характер предыдущих работ, это неизбежно требует проведения повторных исследований на уровне технико-технологической экспертизы, что большинству реставрационных организаций недоступно по финансовым причинам и из-за недостатка квалифицированных специалистов.

Выделим несколько узловых проблем, без решения которых нельзя говорить о научно-реставрационной документации как о средстве мониторинга живописи.

В консервации росписей Дионисия приоритетом являются технико-технологические исследования и обоснованная консервация без каких-либо попыток восстановления их «первоначального» вида. Поэтому сразу как аксиома вводится требование скрупулезной и протокольно достоверной фиксации всех результатов исследований живописи с необходимой в этом случае фотофиксацией. Не останавливаясь специально на формах и назначении фотодокументации, очень важных для целей консервации, отметим, что художественная репродукция живописи в альбомах или изданиях популяризаторского жанра и репродукция живописи для научных изданий имеют свои различия. Поэтому научно-реставрационная фотодокументация в некотором смысле является специфической формой художественной репродукции живописи, передающей все особенности последней, включая разрушения как видимые, так и недоступные невооруженному глазу, все виды загрязнений, напластований, чинок, поновлений и т. п. С общепринятой эстетической точки зрения это, безусловно, искажает первоначальную живопись, но сохраняет видимые следы времени.

Отдельной сложной темой в консервационном и искусствоведческом смысле являются вопросы, связанные с патиной и нынешним состоянием сохранности первоначальных слоев живописи. В связи с этим объем информации, малоинтересной любителю древнерусского искусства, но крайне необходимой для правильной интерпретации состояния сохранности и выбора возможных методов консервации, существенно превышает то, что попадает в альбомные части искусствоведческих трудов.

В отличие от литературных трудов искусствоведов, когда новое пишется на основании прочитанного о произведении искусства, работа художников-реставраторов выполняется, прежде все-

го, на основе обязательного научного анализа состояния сохранности самого произведения.

Сегодня, чтобы успешно справляться с обозначенными задачами, необходимо использовать как ставшие нормой технико-технологические исследования, так и новые информационные технологии, связанные с цифровой или компьютерной обработкой данных.

Отсутствие разработанной теории реставрационного документирования, естественно, отражает слабость теории реставрации средневековой живописи, которая до сих пор может рассматриваться и обсуждаться как разного рода специалистами в области средневекового «канонического» искусства, так и «знатоками» художественных реконструкций на самом памятнике. Напомним, что большинство музейных работников считает практическим руководством к ведению реставрационной документации и достаточным образцом паспорт реставрации памятника культуры, доставшийся нам в наследство от давних времен. Его форма удобна для многих и определяет необходимые минимумы требований к научной обоснованности любых реставрационных мероприятий. Можно сказать, что это иллюстрированный протокол реставрации, форма которого не требует от исполнителя больших усилий и поэтому приемлема для многих.

Системный подход к живописи и реставрационной документации предполагает отношение к живописи как к художественному тексту, в котором аутентичные составляющие должны быть выявлены, освобождены от помех, мешающих прочтению, и сохранены как основа художественного образа. Это означает, что только первоначальная живопись является художественно-историческим документом, поэтому его описания или словесные обоснования дописей, реконструкций, восстановление «первозданности» лишь затемняют тот факт, что единственной формой отражения результатов реставрации является факсимильная полноцветная репродукция живописи после ее исследования и научно-обоснованного раскрытия.

Существует теория художественной репродукции произведений искусств, в которой главным критерием качества репродукции всегда остается оригинал. Выводом из этой теории является то, что никакая копия оригинала живописи, будь то ручная, фотографическая или полиграфическая, в художественном отношении не может быть лучше оригинала, а иные претензии их создателей вызывают сомнения в логичности подобных утверждений,

если не оговаривается, для каких целей созданы подобные репродукции. Именно поэтому надо подчеркнуть, что примерно сто лет реставрационных работ в Ферапонтовом монастыре показали, что живопись собора Рождества Богородицы документировалась как часть архитектурно-строительных работ, соответственно их рутинной практике.

В течение многолетней работы по консервации росписей Дионисия мы пришли к выводу, что часть реставрационной документации, связанной с иконографическими описаниями, общей характеристикой состояния отдельных композиций и фотографии общих видов композиций собора является обязательной частью в любой научной публикации росписей собора. Начиная с «Фресок Ферапонтова монастыря» В. Т. Георгиевского издания 1911 года, все авторы писали о фресках, т.е. живописи очень прочной, способной выстоять многие столетия. Суждения о поновлениях, записях на основании письменных источников и натурных наблюдений были очень разноречивы. Можно сказать, что работа по экспертизе сохранности и определению техники живописи, часть результатов которой опубликована¹, показала, что, опираясь только на визуальное обследование и суждения художественного вкуса, технико-технологические исследования живописи проводить рискованно и тем более опасно проводить какие-либо реставрационные работы.

Отсутствие достаточного финансирования в последнее столетие привело к тому, что средства расходовались, прежде всего, на ремонты и архитектурную реставрацию². Отчасти это спасло росписи от художественной реставрации, которая является фактически синонимом восстановления-поновления утраченной живописи.

Наши научно-реставрационные работы с самого начала стали проводиться на уровне микроскопии живописи. Они показали, что состояние росписей Дионисия требует не только корректных определений состояния сохранности, но также и соответствующей фотофиксации в виде цветной макро- и микрофотосъемки.

Например, для сохранности живописи собора важно то, что она не является фреской. В некоторых композициях она сохранилась хорошо, в других имеет утраты различного рода, где-то настолько разрушена, что можно говорить лишь о фрагментарной сохранности. Однако при переходе на уровень макрофрагментов живописи, взятых в масштабе 1:1 или больше, вплоть до 10–12-кратного увеличения, мы легко различаем, что микрофрагменты составляют мозаичную микроструктуру, где каждый

элемент можно охарактеризовать как сохранный. На уровне консервационного микроскопного контроля появляется иная конкретность оценок или критериев сохранности, чем при визуальной оценке общего вида любой композиции и, тем более, чем при взгляде на альбомную цветную фоторепродукцию, уменьшенную в десятки раз.

Введенный нами микроскопный контроль и цветная микрофотофиксация фрагментов живописи на любом этапе исследования и консервации позволили логично связать целостное восприятие живописи невооруженным глазом с обязательностью сохранения (консервации) микрофрагментов живописи, цвет и фактура которых остаются неприкосновенными, хотя консервация живописи собора связана с удалением загрязнений и использованием укрепляющих материалов.

Микроскопия живописи, определившая возможности консервационного воздействия и контроля результатов консервации, подвела нас к необходимости введения в практику музейного хранения идею мониторинга живописи с использованием средств компьютерного архивирования реставрационной документации. Если создание баз данных в текстовой, табличной или графической форме широко применяется в различных областях, то хранение цветной фотографической документации на уровне факсимильной репродукции связано с целым рядом как технических, так и финансовых обстоятельств, которые тормозят и делают весьма трудоемкой работу по сплошному мониторингу росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы.

Нами выработана следующая схема изготовления реставрационной документации, включая обязательные описания и картографирование консервационных работ.

Выполняется съемка общих видов композиций как обязательная фотофиксация состояния сохранности, подчеркивающая все видимые разрушения, повреждения и поверхностные наслоения, которые предстоит устранить в процессе консервационных работ. Для тиражирования топографических схем последующих макрофотоснимков, обозначения невидимых (скрытых) деструкций, обозначения микрофрагментов используются линейные картограммы композиций.

Для целей мониторинга микроучастков укрепления изготавливаются точные рисунки-прорисы в масштабе 1:1 сюжетно важных участков с обозначением мест укрепления красочного слоя (прежде всего лики, руки, одежды).

На обязательных цветных репродукциях в формате А4 (лист писчей бумаги) при съемке общих видов композиций не различаются, как правило, ни разрушения, ни фактура живописи, ни характер подготовки стены, от которой в немалой степени зависят сохранность живописи и общее впечатление от нее. Для фотофиксации техники росписей нами используется съемка фрагментов живописи вплоть до микрофрагментов. Комплексные исследования Института потребовали точной топографической привязки макро- и микрофрагментов, на которых при специальном высвечивании выявляются, подчеркиваются и фиксируются особенности как сегодняшнего состояния сохранности, так и особенности техники живописи, особенности почерка художника, являющиеся важными атрибуционными признаками.

Говоря о цветной макрофотографии живописи, не следует проходить мимо того факта, что только фотография в масштабе 1:1 приближается к живописи в передаче цвета. Иные увеличения, другие красители цветной фотографии, иные способы построения цветного изображения в полиграфии — все это с точки зрения теории факсимильной репродукции вещи достаточно сложные и до сих пор дискуссионные. Недостатки сегодняшней практики — не в отсутствии разработанных теорий, но в малочисленности примеров их реализации. Поэтому, наряду с выполнением трудоемких и очень важных форм документирующей цветной фотоиллюстрации нашей работы, мы начали архивировать их на лазерных компакт-дисках по известной технологии CD-ROM. Такой вид документирования можно считать способом компьютерного моделирования объекта консервации (росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы). Форма записи на лазерный диск уже сегодня является надежным средством архивирования информации, что особенно важно в сравнении с недолговечной цветной фотографией. Это позволит создать банк изобразительных данных.

Таким образом, создаваемая нами реставрационная документация позволяет осуществлять контроль состояния сохранности живописи, иметь сравнительный фотодокументальный материал для изучения других росписей.

Использование цветной макро- и микросъемки живописи дает наглядное представление о структуре красочного слоя, пигментах, их смесях и распределении зерен на площади в несколько квадратных миллиметров. Такая микроскопическая картина является «паспортом» при лабораторном анализе. Постоянные

препараты проб красочного слоя росписей, а также результаты их анализа качественно отличаются от видимой микроплощадки, с которой берется образец — микропроба красочного слоя. Благодаря массовой микросъемке росписей Ферапонтова³ удалось выявить и зафиксировать широкое использование художниками лесировок и некоторых других характерных приемов техники отдельных мастеров росписей.

Кроме того можно сказать, что изучение техники живописи и ее материалов на микроскопическом уровне ставит вопросы консервационной проблематики в более конкретной форме.

Как иллюстрацию тесной связи реставрационной практики и методов изучения и документирования состояния сохранности красочного слоя живописи можно привести лишь один пример. Речь идет о «мелении» красочного слоя настенных росписей. В отечественной практике матовые красочные слои, бархатистые и частично разрушенные, традиционно принято пропитывать с поверхности каким-либо консервантом, при этом колорит живописи всегда изменяется. До настоящего времени без цветной микросъемки росписей Дионисия в Ферапонтове не было понятно, что поверхность «мелящего» красочного слоя, ранее не подвергавшегося реставрации, не разрушена, а является характерной для темперной живописи, выполненной по-сухому, со связующим. Если такая живопись подвергалась промывкам, укреплению материалами, формирующими на поверхности пленку, то процессы деструкции начинаются на уровне микроструктур. Видимые же невооруженным глазом разрушения — это уже процесс руинирования живописи, который может быть связан с неверно выбранным в свое время методом консервации.

В заключение хотелось бы сделать еще одно необходимое замечание относительно смысла и формы реставрационной документации, которая должна служить задачам сохранения памятника живописи. Работа по исследованию и консервации росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове имеет ясную перспективу на завершение. Ее результаты фиксировались нами с достаточной полнотой и наглядностью. Накоплен большой фактический материал по технике и технологии живописи, состоянию ее сохранности, установлены причины и характер деструктивных процессов, нашедших отражение в реставрационной документации. Одним словом, мы рассматриваем реставрационную документацию как неотъемлемую и обязательную часть научной работы специалистов-реставраторов по паспортизации жи-

вописи с целью мониторинга, призванного обеспечить действенный контроль по сохранению уникальной росписи Дионисия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Лелекова О. В., Наумова М. М.* Исследование красочного слоя росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. — Ферапонтовский сборник, вып. I. М., 1985, с. 134–169; *Они же.* Исследование красочного слоя росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. — Ферапонтовский сборник, вып. II. М., 1988, с. 208–231.

2. *Сарабьянов В. Д.* История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря. — Ферапонтовский сборник, вып. II. М., 1988, с. 9–99.

3. В выполнении цветной микросъемки росписей Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря постоянное участие принимают заведующий мастерской реставрации темперной живописи Национального музея во Львове реставратор высшей квалификации.