

# ИСКУССТВО

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР  
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР И АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

ГОД ИЗДАНИЯ ТРИДЦАТЬ ПЯТЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

МОСКВА

2

1979

## К ДИСКУССИИ О МЕТОДАХ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Д. Лихачев, академик

Вопрос о реконструкции и реставрации произведений древнерусской живописи имеет много общего с вопросом о реконструкции и реставрации старых текстов. Вот почему, не будучи специалистом-искусствоведом, я все-таки решаюсь сказать свое слово в том споре о теоретических принципах реставрации, который занимает сейчас не только специалистов-искусствоведов, музейных работников и реставраторов, но и всех, кому дорога культура Древней Руси. Ведь спор этот, в сущности, — спор о судьбах многих тысяч произведений древнерусской живописи, о судьбах всех памятников древнерусской живописной культуры, так как неповрежденных временем памятников Древней Руси нет. При этом принципы, которые будут приняты в отношении реставрации памятников живописи, так или иначе скажутся и на принципах реставрации памятников древнерусского зодчества, скульптуры, шитья, прикладного искусства в целом и т. д.

Первое, на что я хотел бы обратить особое внимание, заключается в следующем. На научную основу вопроса реставрации, реконструкции и консервации древнерусской живописи стали обращать внимание сравнительно недавно, в сущности, только в начале XX века, так как реставрации, выполняемые в коммерческих или церковно-«экспозиционных» целях, приниматься в счет не должны. Между тем в области филологии аналогичные вопросы стали решаться на научной основе еще в эпоху Возрождения. Первыми учеными, обратившимися к вопросам публикации и реконструкции древних текстов, были гуманисты. Их текстологическими исследованиями и реконструкциями мы восхищаемся и до сих пор.

Сравнительно с работами филологов теоретические проблемы нынешних дискуссий по вопросам реставрации древнерусской станковой живописи не отличаются особой разработанностью. Не разработаны прежде всего самые понятия, терминология, не установлены цели, ради которых должна производиться реставрация. Несомненно, что теория реставрации сильно отстает от практики современной реставрации, имеющей свои просчеты, но и свои большие достижения; отстает теория реставрации и от опыта смежных дисциплин.

Прежде всего я хочу обратить внимание на злополучную двусмысленность термина «реставрация». В филологической науке этот термин не употребляется. Дело в том, что в термин «реставрация» могут вкладываться два совершенно различных смысла: 1) консервация памятника, его закрепление и освобождение подлинных древнейших слоев от последующих записей и 2) реконструкция одного из первоначальных его видов.

Где точная грань между консервацией и реконструкцией? Я не берусь устанавливать эту грань за искусствоведов (к которым отношу и «практических» искусствоведов-реставраторов), но все же я бы хотел обратить внимание на опыт филологов. Если в издаваемом подлинном тексте имеются утраты и эти утраты отмечаются в скобках или примечаниях так, чтобы не мешать чтению основного подлинного текста, — это не реконструкция. Такие отметки, сделанные достаточно скромно, необходимы при издании подлинного текста. Поэтому, если в подлинном памятнике живописи утраты отмечаются единым достаточно скромным условным тоном, то такая «запись» не может считаться реконструкцией и смешиваться с ней. Однако если утраченное место прописывается близкой по тону к соседней подлинной живописи краской и в разных местах разной, то это принципиально другая задача — это задача частичной реконструкции памятника.

Зритель должен иметь условный «знак», по которому он мог бы легко отличить подлинные части от утрат. Первый способ отметки утрат условным, скромным и единым тоном совместим с задачами консервации, второй — способ «подгонки» тона к подлинному — несовместим с задачами консервации: это половинчатая, «несвободная» реконструкция, реконструкция, которая, по существу, не выполняет функции реконструкции и не может считаться отвечающей целям консервации памятника.

Важно поэтому, чтобы все утраты в памятнике живописи отмечались одним способом, одним, достаточно скромным условным тоном, подобно тому, как при издании подлинных текстов читатель каждый раз извещается об утратах одним и тем же ненавязчивым условным обозначением.

Реконструкция в филологии — одно из важнейших средств «оживления» гипотез по истории текста. С помощью реконструкции текстолог в известной мере может проверить свои предположения, свои гипотезы, сделать их наглядными и удобовоспринимаемыми. Если реконструкция использует возможность в большей степени, чем требует необходимость, — она относится к области художественного творчества, а не научного.

Самое существенное отличие реконструкций в филологии от реконструкций в живописи в том, что филологические реконструкции никогда не производятся на самом подлиннике, на рукописи например. Реконструкции в филологической рукописи совершенно невозможны не только потому, что это означало бы гибель рукописи как документа, но и потому еще, что в филологии реконструкций для одного и того же произведения может быть несколько:

реконструкции разных этапов жизни памятника, с одной стороны, и реконструкции с разными степенями приближения к конкретности,— с другой. Можно создать текстологическую реконструкцию только по композиции, не стремясь к восстановлению языка (реконструкция осторожная), можно реконструировать памятник и по композиции текста и по языку (реконструкция более решительная). Реконструировать можно авторский текст, а можно реконструировать архетип (архетип и авторский текст — это не одно и то же). Можно, наконец, реконструировать разные этапы в жизни памятника. Интерес к этим этапам когда-то отсутствовал в филологической науке, добивавшейся только восстановления первоначального вида памятника, а сейчас он представляется очень важным, и историки литературы постоянно стремятся точно представить себе всю историю памятника, а не только его «авторский» вид.

Я думаю, что многосторонний опыт филологов мог бы быть полезным и для реставраторов живописи. Во-первых, реставраторам живописи не следует смешивать консервацию с реконструкцией, надо установить точное значение слова «реставрация». Во-вторых, следовало бы подумать о том, чему должна служить реконструкция. В филологии — это только вещественное осуществление гипотез с разной степенью вероятности. Как гипотезы, реконструкции не могут претендовать на подлинность. Думается, что и при реставрации икон соединять на одной доске подлинные и неподлинные слои живописи ни в коем случае нельзя, как нельзя вписывать недостающий текст в подлинную рукопись<sup>1</sup>. Возможно, что с развитием искусствоведения будет нужна не одна реконструкция для каждого памятника, а несколько — соответственно различным этапам его жизни. Интерес к жизни памятника за пределами авторского этапа несомненно будет не уменьшаться, а увеличиваться, и наслоения XIV, XVI веков на памятнике XII века (таким, например, как «Владимирская богородица») представят несомненный интерес.

Предложения отделять реконструкции от подлинного слоя живописи техникой, тональностью и пр. несерьезны. Разве в памятнике живописи не важна техника нанесения красочного слоя, не важна тональность и пр.? И, наконец, разве фрагменты подлинной авторской живописи так уж хорошо сохранились? Разве не бывает и в них следов времени, смылок, подчисток, изменений тона и пр. и пр. Выход только один — подлинный слой должен быть свободен от соседства гипотез, а гипотезы свободны и «цельны» на отдельных досках — без всяких границ, смен тональностей и пр. Разные задачи не должны совмещаться и стеснять друг друга.

Отсюда только один вывод — все реконструкции должны делаться на отдельных досках. Это лучше и для реконструкций и для самих памятников.

В филологии текст подлинный, отделенный от рукописи, может иногда совмещаться с текстом гипотетическим, с реконструкцией, но это потому, что при реконструкции текста — подлинные куски текста не погибают. Может погибнуть рукопись, но не текст, который может быть повторен сколько угодно раз. Поэтому мы можем экспериментировать над текстом сколько хотим. Не можем мы только выдавать свои реконструкции за подлинный текст. Ре-

конструкция — это не документ. Изучая памятник, филолог обязан обращаться к подлинным текстам, какой бы сохранности они ни были, а реконструкциями можно лишь иллюстрировать свои предположения. Реконструкции появляются лишь в результате изучения. Н. Б. Кишилов предлагает искусствоведам изучать памятник по его реконструкциям. Вот это место его доклада: «Некоторые существенные для истории искусства памятники нуждаются в реконструкции, так как без восстановления их конструктивной и живописной схемы они остаются недоступными большинству исследователей. Особенно это важно для искусствоведов, которые, как правило, по остаткам живописи неспособны представить себе первоначальный облик памятника, что приводит к недоразумениям в научных трудах»<sup>1</sup>. Если уровень «большинства искусствоведов» действительно таков, что без помощи реставраторов они не могут изучать памятник, то какой вообще смысл в их науке? И стоит ли для них дописывать подлинные памятники? Может быть, без меньшего ущерба для памятников — просто «поднять уровень» этих искусствоведов, обучить их «представлять себе первоначальный облик памятника»? Надо сперва изучить памятник, а потом его реконструировать, а не наоборот! Во всяком случае, ни один лингвист не позволит себе изучать язык памятника по реконструкциям, ни один литературовед не станет обращаться к чужим реконструкциям древнерусских памятников, ни один историк не станет ссылаться на реконструкцию как на документ.

Документ! Вот в этом главное. Памятник может быть или не быть произведением искусства, он может обладать или не обладать экспозиционной ценностью, но, поскольку он памятник, — он должен быть документом своей эпохи или своих эпох (если в нем напластования разного времени). Иначе он утрачивает право называться памятником!

К вопросу о документальной ценности памятника мы еще вернемся, а сейчас обратимся к тому, как понимаются сторонниками «дописывания» памятника те цели, которые должна ставить себе реставрация. Если собрать ответы на этот вопрос, хотя бы по докладу Н. А. Гагмана «Принципы восполнения утрат древнерусской станковой живописи»<sup>2</sup>, то мы найдем несколько различных ответов на этот вопрос: «раскрытие более (разрядка здесь и ниже моя.— Д. Л.) древних живописных слоев» (стр. 97), «раскрытие... до последнего, первоначального слоя» (97), восстановление «художественной выразительности памятника» (134), восстановление «общего впечатления» (135), возобновление первоначального «эмоционального воздействия» или «эмоционального впечатления» (138), возрождение «замысла автора» (138), реставрация «первоначального живописного решения древней иконы» (139). Реставрация должна создать у иконы «экспозиционный вид» (143), сделать икону «вполне экспозиционной» (140), возобновить ее «способность прямо и непосредственно воздействовать на чувства зрителей» (142), возродить в ней «авторскую идею» (148, 155), «прочитать» в ней «авторский замысел» (149, 150), «восстановить» авторский замысел (155, 161), облегчить восприятие живописи иконы (151, 152), достигнуть «выявления художественного образа иконы» (156) и т. д., и т. п. Вполне решительно и однозначно высказывается о целях реконструкции А. М. Мало-

<sup>1</sup> Кстати, пример с реставрацией рукописей не далек от вопроса о реставрации икон, как это может показаться. Иконы в некотором отношении тоже «рукописи»: в них постоянны надписи. Если «поновления» текста в рукописях абсолютно недопустимы, то они недопустимы и в иконах, — особенно потому, что палеография иконных надписей, крайне важная для датировки икон, до сих пор не изучается, как не изучаются и тексты надписей в житийных клеймах, имеющих не только лингвистический, но и историко-литературный интерес.

<sup>1</sup> Н. Б. Кишилов. Теоретические предпосылки к восстановлению и реконструкции иконы и фрески. — Сб. «Всероссийская конференция. Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи», М., 1970, стр. 185.

<sup>2</sup> См. сб. «Всероссийская конференция. Теоретические принципы реставрации древнерусской живописи», М., 1970, стр. 96—173. Основные положения доклада Н. Гагмана содержатся в его статье, опубликованной в журнале «Искусство» (№ 6, 1971).

ва: «Основная задача реконструкции — придать (разрядка моя.— Д. Л.) произведению художественно-целостный облик»<sup>1</sup>.

Если даже отбросить явно субъективные мотивы реставрации вроде восстановления «художественного облика», «художественной цельности», «эстетического впечатления» и пр., то остающиеся цели не менее неопределенны: создание «вполне экспозиционного вида» у памятника и восстановления «авторского замысла».

«Экспозиционный вид» зависит от того, в каком музее и для какого зрителя выставляется памятник. Разумеется, в художественном музее экспонированная икона должна иметь определенную художественную ценность. А в историческом музее? В археологическом? Какой «вид» должен иметь памятник в них? И зритель может быть разным: зритель неподготовленный и зритель подготовленный; способный «реконструировать в уме художественный образ» и не способный к этому; зритель, ценящий историческую достоверность памятника и не доросший еще до оценки исторической подлинности памятника. Если даже ориентироваться на самого примитивного зрителя, не способного эстетически воспринимать памятник с разрушениями и не ценящего его историческую достоверность как документа эпохи, то встает вопрос: а способен ли будет вообще такой примитивный зритель воспринимать художественную ценность иконы, даже если эта икона будет висеть перед ним вполне четко реконструированной, «новенькой» и «гладенькой»? Ведь эстетическая система иконы требует для своего восприятия высокой культуры зрителя. А может случиться и так, что икона, которая сейчас экспонируется в художественном музее, завтра будет экспонироваться в историческом. Может быть, зритель в будущем вообще будет более требовательным и более разборчивым? Наконец, что делать с теми иконами, которые вообще нет смысла экспонировать? Значит ли это, что они не будут реставрироваться? Я думаю, что при дифференциации и уточнении задач реставрации становится совершенно ясно, что задачи реставрации не следует подменять задачами подготовки памятников для экспозиции, и сама подготовка памятника к экспозиции — идея ложная. Если памятник не годится для экспонирования, то его и не надо экспонировать!

Икона «Максимовская богородица» была памятником не столько художественным, сколько историческим, теперь же, после реставрации, — это и не художественный памятник и не исторический. Если она раньше была «руиной», то теперь она лишилась и этой исторической ценности, не приобретя эстетической. Для ее восприятия (исторического и художественного) нужно проделывать еще большие усилия, чем раньше. Для историка нужно преодолевать новые напластования, не имеющие исторической ценности, для зрителя же, заинтересованного в художественных достоинствах памятника, необходимо «продираться» через чрезмерную засушенность и навязчивую правильность и «новизну» современной живописи.

Да и можно ли вообще противопоставлять исторический подход к памятнику художественному? Эстетических достоинств вне времени и пространства не существует. Каждый памятник воспринимается в аспекте своей эпохи и своего народа. «Художественный образ», за который ратуют сторонники реконструкции первоначального вида памятника, может быть выявлен только при строго историческом подходе, только в связи с эстетической системой своего времени. Сознание того, что перед нами подлинная вещь, заставляет нас острее и яснее воспринимать в историческом плане эстетическую систему памятника. Поэтому

вопрос о подлинности памятника имеет огромное значение. Здесь дело не в «патине времени», не в смаковании утрат, причиненных временем, хотя, конечно, и эти утраты имеют некоторую историческую значимость, свидетельствуя о том, что памятник прошел сложный исторический путь. И именно этот исторический путь, а не самые утраты на памятнике, немаловажны для его эстетического восприятия.

Вот, например, знаменитая икона «Знамение» Новгородского историко-художественного музея, с которой связана легенда о нападении на Новгород суздальцев. Стрела суздальца попала в икону, и та получила «ранение» — часть красочного слоя утрачена. Что же мы будем уничтожать этот след истории, запечатленный и в известной легенде о ней? А сколько других следов истории на наших памятниках? Они не всегда так точно определяются, как в иконе «Знамение», но любой памятник XII—XVII веков эти следы имеет.

Поэтому зритель, воспринимая «художественный образ» иконы, не просто стремится освободить свое восприятие от разных повреждений и в воображении восстановить икону такой, какой ее создал первый иконописец; он воспринимает икону в тесной связи с ее историей. Только тот реставратор, который чрезмерно увлечен задачей реконструкции, может забыться до такой степени, что перестанет видеть историю, сосредоточившись только на «живописных решениях» памятника.

Мы все время обостряем наше чувство истории. Современный зритель обладает высоким чувством истории, историзма. Чем культурнее зритель, тем этот историзм будет все более и более возрастать. Эстетизм, лишенный чувства историзма, — пройденный этап для нашего зрителя. Мы не можем в настоящее время восхищаться только формальными достижениями древнерусской живописи. Мы связываем художественную форму с содержанием. История памятника есть часть содержания этого памятника. Это не просто «патина времени».

Сторонники реставрации как реконструкции говорят нам, что икона «Владимирская богородица» похожа сейчас на мозаику разновременных кусков. Но это не мозаика, созданная импрессионистом, — это мозаика, созданная многовековой историей этого замечательного памятника, не только историей древнерусского искусства, но и всей историей России. Это памятник, который был участником крупнейших событий русской истории. Об этом существует ряд древнерусских сказаний. Поволения этого памятника также не были случайными: они делались в ожидании или после крупнейших событий. Разве можно стереть следы русской истории с этого значительнейшего ее участника и свидетеля?

С этой точки зрения мне представляются особенно опасными пропагандируемые реставратором Н. Б. Кишиловым «теоретические предпосылки к восстановлению и реконструкции иконы и фрески». Во-первых, насколько можно судить по его статье в сборнике «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи», нет прямых доказательств того, что иконописцы действительно пользовались приводимыми им расчетами, а, во-вторых, в искусстве важны не расчеты, а те незначительные отступления от расчетов, которые художник допускает. Небольшая асимметрия оживляет лицо, небольшие отступления от строго геометрического построения делают живой композицию, линия, проведенная от руки, живее, чем линия, проведенная по линейке. В этих отступлениях и лежит обаяние искусства и вместе с тем трудность реконструкции. Не так-то легко провести линию за иконописца!

Икона «Никола» из села Передки Новгородской области (Государственный Эрмитаж) не может считаться подлинным произведением XIII века после реконструкции утраченных фрагментов живописи. Она утратила характер документа.

<sup>1</sup> См. тот же сборник. Ст. «Принципы реконструкции произведений древнерусской станковой живописи в Государственном Эрмитаже», стр. 206.

но утратила и эстетическую ценность, приобретя некоторую засушенность и «правильность».

В своем докладе «Принципы восполнения утрат древнерусской станковой живописи» Н. А. Гагманн обрисовал историю отношений реставраторов древней живописи к своим задачам. Наметив пять этапов этих отношений, Н. А. Гагманн последним назвал этап, начавшийся с конца 40-х годов, когда начал делаться «акцент на восстановлении художественной выразительности памятников искусства, пострадавших от времени»<sup>1</sup>. Объявив эту свою точку зрения последним словом реставрационного дела, Н. А. Гагманн о сторонниках более осторожного подхода к задачам реставрации пишет даже в прошедшем времени (стр. 152) (как будто бы их уже не существует), объявляет их точку зрения «антиисторичной» (стр. 149) и, по сути дела, антинаучной, устарелой и пр.

Точки зрения, конечно, меняются, уходят в прошлое и возрождаются. То же можно сказать и о точке зрения сторонников «реставрационных дополнений». И эта точка зрения, с одной стороны, рискует стать устарелой, а с другой — представляет собой чуть улучшенное издание старой, дореволюционной практики реставраторов, дописывавших старые иконы и фрески. Поэтому нужно смотреть на существо дела. При каком понимании задач реставрации мы меньше рискуем исказить памятник, нанести ему непоправимые повреждения? Имеем ли мы право утверждать, что знаем до конца, до возможности вполне конкретного воплощения, и «авторскую волю» и художественный образ, лежащий в основе поврежденной иконы? Только этими соображениями мы должны руководствоваться, выбирая тот или иной метод реставрации. В руках современных реставраторов нет еще истины в последней инстанции, нет достаточных знаний и по истории искусства. Вот почему следует выбирать более осторожный метод реставрации и возродить уважение к документальности и подлинности памятника.

Утверждение, что реставраторы, придерживающиеся метода осторожной консервации памятника, вкладывают в него свои эстетические концепции XX века и импрессионистические вкусы<sup>2</sup>, это, я думаю, парадокс, который не стоит серьезно опровергать.

Сложность положения в том, что всякий реставратор древней живописи — творческий работник. Вот почему он

<sup>1</sup> «Всесоюзная конференция. Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи», М., 1970, стр. 107.

<sup>2</sup> «Всесоюзная конференция. Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи», М., 1970, стр. 139, 142, 161 и др.

может только ценой очень высокой выдержки и самодисциплины подавлять в себе стремление соучаствовать в работе древнего иконописца. Многие месяцы проводя над иконой, «общаясь» с ней, реставратору начинает казаться, что он проник в замысел ее создателя, и он пытается выразить этот замысел за иконописца, «досказать» этот замысел, «восполнить» утрату. Но никакое чувство уверенности реставратора в том, что он постиг замысел иконописца, никакое желание реставратора дописать утраты не может оправдать его доделок и дописей. Как бы ни было высоко эстетическое сознание реставратора, пусть оно даже будет выше, чем у древнего иконописца, — оно не может быть идентичным с сознанием иконописца. Оно иное в силу хотя бы того, что оба принадлежат разным историческим и разным «эстетическим» эпохам. Только высокое сознание своей ответственности и высокая интеллигентность реставратора могут удержать его от доделок.

Напрасно думать, что дореволюционные дописи реставраторов вызывались одним только желанием реставраторов удовлетворить требованиям заказчиков и покупателей, хотевших приобрести «новую» икону. Не думаю, что коллекционеры старообрядцы, главные покупатели икон, были сторонниками «новых» или поновленных икон. Скорее, наоборот: на то они и были старообрядцами, староверами и старолюбями. Многие в «дописях» шло от самих реставраторов, не умевших сдерживать свои «творческие» устремления.

Это стремление превысить свои права и обязанности и начать работать за старых мастеров мы видим и у реставраторов других искусств: в области градостроительства, зодчества, скульптуры, прикладного искусства.

Мы присутствуем не только при появлении новых «иконописцев», но и новых «строителей древних зданий», новых скульпторов, соревнующихся со старыми и доказывающих, что они, как медиумы, постигли волю и замыслы авторов старых произведений. Это опасное ослабление воли реставраторов, ослабление их самодисциплины.

На древних досках не должно быть иной живописи, кроме подлинной, — хотя бы эта подлинность была подлинностью нескольких веков, нескольких эпох жизни памятника. Все, что реставратор вносит от себя (например, условные тонировки нейтральным цветом выпадений красочного слоя и пр.), не должно претендовать на роль живописи. Мы должны беречься подделок — полных или частичных, — иначе у нас не останется подлинных памятников, ибо каждый памятник нуждается в ответственной руке реставратора.

Реставратор должен обладать уважением к документальности доверенного ему памятника.