

О. Б. Магомедова

Опыт воссоздания интерьеров Екатерининского дворца

В статье рассмотрено изменение принципов реставрации памятников культурного наследия от воссоздания на «период расцвета» к реставрации «на оптимальную дату» на примере трех интерьеров Екатерининского дворца в Царском Селе: Большого, Арабескового и Лионского залов. Актуальность данной темы обусловлена тем, что долгие годы в Советском Союзе два этих понятия были приравнены друг другу, в то время как в современной реставрации, под влиянием Венецианской хартии и Нарского документа о подлинности, понятие «оптимальной даты» приобрело новое научное значение. В статье анализируется современное содержание термина «оптимальная дата», рассматривается представленная научная аргументация для выбора того или иного периода, изучается влияние старого и нового подходов на сохранение подлинности памятника архитектуры.

Ключевые слова: реставрация, теория реставрации, воссоздание, аутентичность, реконструкция, Екатерининский дворец, дворцовые интерьеры

Olga B. Magomedova

Experience in recreating the interiors of the Catherine Palace

The article considers the evolutionary principle of the restoration from the «heyday» to the «optimal date» using the example of recreating three interiors of the Catherine Palace: Grand, Arabesque and Lyon halls. The relevance of this topic is due to the fact that for many years in the Soviet Union these two concepts were equated with each other. In the modern restoration, under the influence of the Venice Charter and the Nara Document of Authenticity, the concept of «optimal date» acquired a new scientific meaning. The purpose of this work was to analyze the changes that occurred: the meaning that is embedded in the term «optimal date» is updated, examples of scientific arguments for choosing one or another period are given, the influence of the old and new approaches on the architectural monument is studied.

Keywords: restoration, restoration theory, reconstruction, authenticity, reconstruction, Catherine Palace, palace interiors

DOI 10.30725/2619-0303-2019-4-70-74

С момента официальной публикации Венецианской хартии в СССР (1974 г.), многие специалисты весьма скептически относятся к воссозданию памятников архитектуры «на оптимальную дату». Основной причиной такого отношения было послевоенное восстановление большинства объектов исключительно «на период расцвета», хотя официальные документы также включали формулировку о возможности воссоздания «на определенную научно обоснованную оптимальную дату» [1]. Поскольку с идеологической стороны восстановление первоначального вида памятника было предпочтительным, два этих понятия в итоге слились воедино. В постсоветский период ситуация изменилась, и концепция воссоздания «на оптимальную дату» стала опираться на совершенно новые принципы.

В качестве примера эволюции отношения к воссоздаваемым интерьерам рассмотрим Большой, Лионский и Арабесковый залы Екатерининского дворца. Такой выбор связан с тем,

что, во-первых, эта часть дворца была наиболее разрушена, следовательно, реставраторы получили свободу выбора при ее реконструкции; во-вторых, проекты реставрационных работ были разработаны в советское время, а реализованы (за исключением Большого зала) уже в постсоветский период.

Вот в каком виде находит Большой зал А. М. Кучумов в апреле 1944 г.: «Над половиной зала открытое небо, крыши и потолка нет. Другая часть потолка сохранила плафонную роспись. Зеркала все разбиты, осколки их устилают пол» [2, с. 94].

При воссоздании Екатерининского дворца, начавшемся в конце 1950-х гг., реставраторы располагали информацией его всех ремонтах и переделках. Во многих документах указывается, что дворец был построен наспех, и из этого вытекал ряд проблем [3, с. 82–83]. В Большом зале неоднократно проводился ремонт перекрытий. В 1795 г. конструкции пришли в аварийное состояние, и живопис-

ные панно кисти Валериани были сняты. В дальнейшем две боковых картины, «Аллегория Победы» и «Аллегория Мира», были использованы в Тронном зале Михайловского замка, а центральная часть помещена в кладовые Зимнего дворца. Кроме того, в начале XIX в. была произведена замена стропильных систем по проекту В. П. Стасова. Его конструктивное решение требовало надстройки стен, соответственно, уровень потолка повысился, а сам он сузился. Между карнизом и плафоном была введена переходная падуга, впоследствии декорированная золотой резьбой.

Новый плафон был написан в конце 1850-х гг. художниками Ф. Вундерлихом и Э. Франчиоли, тогда же падуга была доработана А. И. Штакеншнейдером [3, с. 106]. Несмотря на высокую оценку комиссии, принимавшей работу, специалисты более поздних периодов находят эту работу неудовлетворительной. А. Н. Бенуа характеризует живописное панно так: «Все... нарисовано по-ребячески и беспомощно написано в уродливых холодных красках» [3, с. 106]. Суждение знаменитого критика оказало сильное влияние на реставраторов, воссоздававших зал после Великой Отечественной войны.

А. А. Кедринский, под руководством которого велась реставрация многих залов Екатерининского дворца, основными задачами проекта 1959 г. указывает: исправление искажения силуэта кровли дворца, возникшего в результате вышеуказанной переделки Стасовым, понижение потолка до растреллиевского уровня и возвращение оригинального плафона Валериани [4, с. 128]. В современных условиях ситуация невероятная, когда ради подлинности одного памятника жертвуют подлинностью другого, ведь «Аллегория Победы» и «Аллегория Мира» также являются аутентичной частью Тронного зала Михайловского замка. Кроме того, воплощение изначально растреллиевского замысла потребовало принести в жертву падугу Стасова и Штакеншнейдера, так как она не вписывалась в оригинальную композицию [4, с. 128]. Тем не менее результат реставрации впечатляет именно процентом аутентичности, что говорит о действительно титанических усилиях советских специалистов.

Реставрацию следующих за Большим залом трех антикамер стоит опустить, поскольку какой-либо полемики они не вызывали, что не сказать про Арабесковый и Лионский залы. На их месте некогда располагались Четвертая и Пятая антикамеры, пристроенные в 80-х гг. XVIII в. Ч. Камероном [3, с. 96]. В середине XIX в. над

переделкой этих интерьеров работал И. А. Монигетти, и если Лионский зал был кардинально преобразован, то в Арабесковом изменения были минимальными, но при этом достаточными для научных споров.

О состоянии Арабескового зала в 1944 г. А. М. Кучумов пишет следующее: «Как и в предыдущих залах голубое небо вместо крыши <...> Резьба стен исчезла, местами заметны контуры от нее. Живопись панно от огня превратилась в черные траурные арабески. На верхнем поясе панно через новую роспись проглядывают контурами старая, Камероновская, или, вернее, Стасовская, именно такая как на акварели Гау. Лепка орнаментов и пилястр очень сильно пострадала» [2, с. 95].

Проект воссоздания этого зала был разработан в 1979 г., но осуществлен не был. В 2006 г. в реставрационное задание Арабескового зала были внесены изменения. При пересмотре проекта А. А. Кедринского был обнаружен ряд несоответствий [5, л. 2–3].

За основу проекта 1979 г. были взяты эскизы Ч. Камерона [6–8], акварели Э. Гау [9] и довоенные фотографии [10]. Однако в ходе современного анализа было выявлено, что эскиз, на который опирался А. А. Кедринский, никогда не был осуществлен в натуре, являясь одним из предварительных вариантов [5, л. 3]. В итоге реставрационный проект советского времени представлял собой компиляцию из реальных и никогда не существовавших элементов. Например, декоративная роспись в нишах соответствует росписи, зафиксированной на акварели Э. Гау и обнаруженной в 1944 г., но не соответствует росписи на эскизе Камерона; орнамент из сплетенных пальмовых листьев верхнего яруса соответствует росписи на эскизе, а на акварели он не изображен и под позднейшими штукатурными слоями не обнаружен; в декоративной отделке верхнего яруса стен фигуры в овальных медальонах соответствуют эскизам Ч. Камерона, но не соответствуют акварели Э. Гау [5, л. 3].

При современной реставрации за основу были взяты довоенные фотографии и все те же акварели Э. Гау. В итоге оптимальной датой также явилась редакция Ч. Камерона, но подход сместился с желания показать идеальный, но никогда не существовавший интерьер, в сторону большей научной обоснованности. К сожалению, при разработке орнамента фриза не удалось обойтись без аналогий, но несмотря на все послевоенные разрушения, реставраторам удалось вернуть в Арабесковый зал подлинные компоненты,

например, 4 медальона живописного плафона и единственные в России образцы мебели Ж. Жакоба [11, с. 17–18].

Состояние последнего в этой связке, Лионского зала, на 1944 г. описано А. М. Кучумовым как самое мрачное, не сохранилось практически ничего. В 1978 г. А. А. Кедринский принимает решение о воссоздании интерьера на редакцию Ч. Камерона несмотря на скудность имеющегося материала. Основной причиной такого выбора было пренебрежительное отношение к творчеству И. А. Монигетти в советский период.

Проблема воссоздания интерьера на редакцию Камерона заключалась в том, что сохранилось пять недатированных эскизных вариантов отделки зала [12–15], и невозможно сделать вывод, какой из них окончательный, поскольку известно, что изменения вносились уже в процессе осуществления работ и никак не фиксировались. При корректировке реставрационного задания в 2004 г., как и в Арабесковом зале, был выявлен ряд несоответствий:

1. Верхний живописный фриз взят с чертежей Камерона, хотя документально известно, что вместо живописи поверхность фриза была выложена лазуритом.

2. Для панно на стенах показано два варианта ткани, один из которых повторяет рисунок с проекта Камерона, другой копирует образец из Переходной. Но ни тот, ни другой не соответствуют ткани, которой первоначально были затянuty стены.

3. В проекте предложены печи-ротонды, однако конфигурация этих печей достоверно не известна.

4. В медальонах над печами использованы рисунки из двух разных эскизов.

5. Проект западной стены выполнен без учета сохранившегося чертежа Камерона, а представляет собой игру с аналогиями по образцу Арабескового зала и Голубой гостиной [16, л. 4].

В итоге мы снова имеем дело с компиляцией, основной целью которой является показать идеальный интерьер. Кроме того, в проекте А. А. Кедринского не нашел места оригинальный мебельный гарнитур, выполненный по эскизам И. А. Монигетти, который благополучно пережил войну в эвакуации и был возвращен в Ленинград.

При современной реставрации использована редакция И. А. Монигетти. Сохранилось достаточно иконографического материала, чтобы ее воссоздать: это и чертежи, и акварель Л. Примацци [17], и многочисленные довоенные фотографии, и комплект обмеров

1938 г. А использование оригинального гарнитура, состоящего из 25 предметов, украшенных лазуритом, безусловно, повысило значимость и ценность как интерьера, так и самого гарнитура.

Рассмотрев три вышеуказанных зала, можно выявить следующую тенденцию. На первоначальном этапе, к которому можно отнести проект реставрации Большого зала, главенствует синтез научности и идеологии, в основу которой положено желание воссоздания памятников максимально близко к их первоначальному состоянию. К концу 1970-х гг. эта идеология прорастает и в научную часть, полностью ее себе подчинив, и приобретает вид самостоятельного художественного творчества. За провалом 1990-х гг. следует новый научный подъем в реставрации. Выбор оптимальной даты теперь базируется на желании показать памятник за весь период его бытования.

Такая смена приоритетов произошла не без влияния Нарского документа о подлинности, который несколько расширил понятия, введенные Венецианской хартией: важным дополнением к уже имеющимся международным соглашениям является линия уважения ко всем мировым культурам во всем многообразии их материального и нематериального проявления (пункты 5–8) [18]. С одной стороны, такой подход несколько сглаживает вопрос о реставрации как об экстренной мере, по сути оставляя это на усмотрение страны, в которой находится тот или иной памятник. С другой, в Приложении I документ указывает на то, что при оценке подлинности памятника должны быть использованы все доступные знания и умения (исторические источники, документы и т. п., а также современные технологии).

Концепция подлинности также утверждена и во многих федеральных и региональных нормативных документах РФ [19]. Но изменения в отношении к реставрации шли не столько извне, сколько изнутри. Процесс переоценки ценностей был связан с изменившимся взглядом на предшествующие эпохи. Поскольку такие архитектурные стили, как эклектика, являлись воплощением буржуазных эстетических представлений, то после революции они априори не могли высоко оцениваться. Реабилитация «безвкусовых украшательств» второй половины XIX в. происходила в 1970–1990-е гг., и никак не могла повлиять на реставрационные проекты, начатые до этого периода.

Ситуация, когда «оптимальную дату» приравнивали к воссозданию на «период расцвета», была во многих случаях абсолютно справедлива вплоть до начала 2000-х гг. Но со-

временное понятие «оптимальной даты», как можно было видеть в приведенных ранее примерах, весьма гибкое. На данный момент оно может зависеть от ряда факторов, таких как наличие наиболее полного пакета документов или подлинных вещей того или иного периода.

В контексте современных концепций музейфикации можно говорить о воссоздании «на оптимальную дату» не как о реконструкции памятника в качестве «макета в натуральную величину», но как о возможности представить подлинные вещи в среде, близкой к аутентичной, что расширяет возможности для их правильного прочтения. Безусловно, необходимо учитывать, что это только один из вариантов реставрационно-реконструкции, и он не может быть применим абсолютно во всех случаях, но при должном научном подходе, негативного влияния на памятник он не оказывает.

Список литературы

1. Зверев В. В. О толковании основных терминов научной реставрации // ArtConservation. URL: <http://art-con.ru/node/1636> (дата обращения: 11.11.2019).
2. Гафиллин Р. Р. Анатолий Михайлович Кучумов. Статьи, воспоминания, письма. Санкт-Петербург: Арт-Палас, 2004. 339 с.
3. Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. Санкт-Петербург: Р. Голике и А. Вильборг, 1910. 262 с.
4. Кедринский А. А. Большой Царскосельский (Екатерининский) дворец: от пригородной усадьбы до парадной резиденции, 1710–1760. Санкт-Петербург, 2013. 269 с.
5. ГМЗ «Царское село», Отдел учета. Протокол № 14 Реставрационного совета от 13.04.2006. 5 л.
6. Государственный Эрмитаж (ГЭ). Русское искусство и культура. Рисунок. Камерон Чарльз. Арабесковая гостиная в Екатерининском дворце Царского Села, продольный разрез, 1780–1782 гг. ОП-10983.
7. ГЭ. Русское искусство и культура. Рисунок. Камерон Чарльз. Плафон Арабесковой гостиной в Большом Царскосельском дворце, Начало 1780-х гг. ОП-11035.
8. ГЭ. Русское искусство и культура. Рисунок. Камерон Чарльз. Проект отделки торцевой стены арабесковой комнаты в Царскосельском дворце, нач. 1780-х гг. ОП-10984.
9. ГМЗ «Царское село», Акварели – XI. Гау Э. П. Арабесковый зал в Большом Царскосельском дворце. ЕД-2-ХI, КП-9901.
10. Ботт И. К., Плауде В. Ф. Дворец трактуемый как музей. Царскосельские интерьеры в автохромах 1917 года. Санкт-Петербург: Аврора, 2010. 111 с.
11. Лукомский Г. К. Краткий каталог музея Екатерининского дворца. Петроград, 1918. 96 с.

12. ГЭ. Европейское изобразительное искусство. Рисунок. Камерон Чарльз. Лионская гостиная в Большом Царскосельском дворце, начало 1780-х гг. ОП-11078.

13. ГЭ. Европейское изобразительное искусство. Рисунок. Камерон Чарльз. Лионская гостиная в Большом Царскосельском дворце. Продольный разрез, начало 1780-х гг. ОП-10975.

14. ГЭ. Европейское изобразительное искусство. Рисунок. Камерон Чарльз. Проект отделки Лионской гостиной в Большом Царскосельском дворце, начало 1780-х гг. ОП-11041.

15. ГЭ. Европейское изобразительное искусство. Рисунок. Камерон Чарльз. Проект плафона в Лионской гостиной Большого Царскосельского дворца, начало 1780-х гг. ОП-11061.

16. ГМЗ «Царское село», Отдел учета. Протокол № 2 Реставрационного совета от 21.01.2004. 5 л.

17. ГМЗ «Царское село», Акварели – XI. Премацци Л. Желтая гостиная в Большом Царскосельском дворце (Лионский зал), 1878 г. ЕД-25-ХI, КП-9924.

18. Нарский документ о подлинности // ArtConservation. URL: <http://art-con.ru/node/5740> (дата обращения: 11.11.2019).

19. О Петербургской стратегии сохранения культурного наследия: постановление Правительства Санкт-Петербурга от 1 нояб. 2005 г. № 1681. URL: <http://docs.cntd.ru/document/8421327> (дата обращения: 11.11.2019).

References

1. Zverev V. V. On the interpretation of the basic terms of scientific restoration. ArtConservation. URL: <http://art-con.ru/node/1636> (accessed: Nov. 11.2019) (in Russ.).
2. Gaffullin R. R. Anatoly Mikhailovich Kuchumov. Articles, memories, letters. Saint-Petersburg: Art Palace, 2004. 339 (in Russ.).
3. Benois A. N. Tsarskoe Selo during the reign of Empress Elizabeth Petrovna. Saint-Petersburg: R. Golike and A. Wilborg, 1910. 262 (in Russ.).
4. Kedrinsky A. A. Grand Tsarskoye Selo (Catherine) Palace: from a suburban estate to the main residence, 1710–1760. Saint-Petersburg, 2013. 269 (in Russ.).
5. The Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, Accounting Department. Protocol № 14 of the Restoration Council of April 13, 2006. 5 (in Russ.).
6. The State Hermitage Museum. Russian art and culture. Drawings. Cameron Charles. Arabesque drawing room in the Catherine Palace of Tsarskoye Selo, longitudinal section, 1780–1782. ОП-10983.
7. The State Hermitage Museum. Russian art and culture. Drawings. Cameron Charles. Plafond Arabesque living room in the Grand Palace of Tsarskoye Selo, early 1780s. ОП-11035.
8. The State Hermitage Museum. Russian art and culture. Drawings. Cameron Charles. The project of finishing the end wall of the arabesque room in the Tsarskoye Selo Palace, beginning. 1780s. ОП-10984.

О. Б. Магомедова

9. The Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, Watercolors – XI. ED-2-XI, KP-9901.
10. Bott I. K., Plaude V. F. Palace interpreted as a museum. Tsarskoe Selo interiors in 1917 autochromes. Saint-Petersburg: Aurora, 2010. 111 (in Russ.).
11. Lukomsky G. K. A short catalog of the museum of the Catherine Palace. Petrograd, 1918. 96 (in Russ.).
12. The State Hermitage Museum. European art. Drawings. Cameron Charles. Lyon Lounge in the Grand Palace of Tsarskoe Selo, early 1780s. OP-11078.
13. The State Hermitage Museum. European art. Drawings. Cameron Charles. Lyon living room in the Grand Palace of Tsarskoe Selo. Longitudinal section, early 1780s. OP-10975.
14. The State Hermitage Museum. European art. Drawings. Cameron Charles. Tsarskoe Selo Palace, early 1780s. OP-11041.
15. The State Hermitage Museum. European art. Drawings. Cameron Charles. Project ceiling in the Lyon living room of the Grand Palace of Tsarskoe Selo, the beginning of the 1780s. OP-11061.
16. The Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, Accounting Department. Protocol № 2 of the Restoration Council of January 21, 2004. 5 (in Russ.).
17. The Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site, Watercolors – XI. ED-25-XI, KP-9924.
18. Nara document on authenticity. ArtConservation. URL: <http://art-con.ru/node/5740> (accessed: Nov. 11.2019) (in Russ.).
19. On the St. Petersburg Strategy for the Preservation of Cultural Heritage: decree of the Government of St. Petersburg of November 1, 2005 № 1681. URL: <http://docs.cntd.ru/document/8421327> (accessed: Nov. 11.2019) (in Russ.).