

РОСПИСИ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ РЕСТАВРАЦИИ

*Работа представлена кафедрой искусствоведения и культурологии
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, профессор В. М. Мошков*

В статье рассматриваются вопросы истории стенописей Успенского собора Московского Кремля, которые представляют собой не только и не столько памятник средневекового русского зодчества и древнерусской живописи, сколько летопись русской реставрации от первых ее шагов до успехов российской реставрационной науки.

The article is devoted to the history of the murals of the Moscow Kremlin's Assumption Cathedral. These murals are not only a monument of ancient Russian wall painting, but a chronicle of Russian restoration's formation and evolution.

Судьба фресковых росписей Успенского собора Московского Кремля сложилась так, что во времена всех «больших реставраций» внимание августейших особ Российской империи так или иначе было направлено на состояние этого храма, и в этом нет ничего удивительного. Успенский собор, будучи кафедральным, с самого начала играл видную роль в идейно-политической

жизни Москвы и всего Российского государства. Как писал И. М. Снегирев, «это хранилище святынь Русской земли, светило ее державцев и иерархов, было также усыпальницей российских митрополитов и московских патриархов. Ознаменованное столь многими дивными и достопамятными событиями, оно именуется первопрестольною, великою, святою, соборною, апо-

стольской церковью... митрополичья двора соборною, патриаршею и матерью церквей московских» [13, с. 1].

Таким образом, собор всегда находился «на особом контроле», этим и объясняется большое количество реставрационных работ, которые проводились как с самим храмом, так и с его живописным убранством. На примере хронологии восстановления стенописей Успенского собора Московского Кремля можно проследить, как формировались исторически концепции русской реставрации: от ее начального этапа, когда концепции как таковой не существовало, до становления научных принципов реставрации. С известной смелостью можно даже предположить, что история росписей Успенского собора в определенной степени - это история их реставрации. В описании собора у того же И. М. Снегирева истории фресковых росписей отведена целая глава, однако стоит вчитаться, и сразу же обнаруживается, что это не столько их собственная история, сколько их поновления. Для этого есть причины. Что касается Успенского собора Московского Кремля, здесь главную роль сыграла его статусность. Обратимся к другим причинам.

Стенописи древнерусских храмов в меньшей степени были наделены священным трепетом иконопочитания, чем сами иконы; они были неотделимой частью стен храма и подвергались тому же разрушительному воздействию. Там, где уцелели и здания, и росписи, сохранность последних уже в древности оставляла желать лучшего, утраченные места заново штукатурились, а иногда и заново расписывались, но задача поддержания в порядке большого ансамбля фресок всегда была трудной [3, с. 14].

Еще одна проблема сохранности стенописей - сложность восстановления фресковой живописи, которая остается актуальной поныне, и если до сих пор представляется трудностью, в прошлом это зачастую было непреодолимым препятствием, поэтому чаще всего из соображений сохранения

«священных знаков» фрески либо переписывали полностью в технике, исключая применение «альфреско», т. е. яичной темперой, клеевыми красками или - с XVII в. - маслом, либо поступали более радикальным образом, и это хорошо видно из истории стенописей Успенского собора.

Дата первоначальных росписей была в свое время предметом полемики, И. М. Снегирев считает, что внутренние стены собора были расписаны при великом князе Симеоне греческими «зографами» митрополита Феогноста (этой же точки зрения придерживался С. А. Усов [14, с. 86]), а буквально через два десятилетия, в 1514-15 гг. стены храма уже были поновлены, вероятней всего, по причине того, что своды, возведенные Фиораванти «в один кирпич», давали протечку. В результате внутренние стены храма «оживлены были стенописью на золоте столь святолепно, что когда вступил в него великий князь Василий Иванович с придворными своими, а митрополит Варлаам со знатным духовенством, то, по словам летописца, "воистину мящееся, яко на небеси стояти"» [13, с. 3]. А. И. Успенский оспаривал время написания первых фресок, говоря, что это произошло именно в 1514-15 гг. [15, с. 3]. Сейчас известно, что начало стенописям было положено все-таки в конце XV в., а завершение их и позолота относятся именно к 1514—15 гг. [2, с. 13]. По иронии судьбы именно фрески XV в. сохранились, пусть и в незначительном объеме, росписи же начала XVI в. либо не дошли до нас вообще, либо в очень искаженном виде.

Относительно последующих ста лет «жизни» росписей в литературе есть расхождение. Снегирев писал, что «летописи ничего не говорят нам о возобновлении росписей с 1515 по 1642 г., нельзя, однако ж, полагать, что в течение 127 лет они оставались неповрежденными, тем более что после пожара в 1626 г. своды собора были сделаны вновь» [13, с. 8]. В то же время у И. Забелина читаем: «Первая реставрация стенописи произведена была еще в 1625 году иконописца-

ми Федором Савиным и Третьяком Гавриловым с товарищами» [5, с. 7], эти же сведения приводит А. И. Успенский [15, с. 5]. Сложно сказать, кто из них прав, расхождение есть и в датах; с большой, однако, долей уверенности можно принять точку зрения Забелина и Успенского, писавших в те годы, когда история как средневековой Руси, так и древнерусской живописи стала гораздо полнее.

Таким образом спустя менее чем 20 лет, уже в 1642 г., царь Михаил Федорович снова «указал на Москве, в большой соборной Апостольской церкви Успения Пресвятыя Богородицы, и в приделах и в алтарях стенным письмом подписати все на ново по золоту» [15, с. 5-6]. Описание последующих действий мы можем найти у того же А. Г. Левшина: «Михаил Федорович *не оставил без должного внимания* Успенский собор, усмотрев особливо, что он от долговременное™ и нерадения много обветшал: того ради 7150 от сотворения мира, а 1642 года от Рождества Христова, мая 19 указал он в Успенском соборе стенным письмом подписать всю наново. <...> Приготовив левкас, снимали со стен старое иконное письмо на бумажные рисунки, *потом старый левкас сбивали*, и где оказывались в сводах трещины, то заливали их вареною смолою. <...> Растворяли краски на яйце и на пшеничном клею, киноварь и сурик на масле, а бакан и ярь на нефти и скипидаре, золотили по олифе, и все стенное письмо покрыли олифой» [9, с. 11, 13-14]. Таким образом, ныне мы по большей части видим росписи не начала XVI в., а середины XVII в. как результат «возобновления». Еще одна «чинка» собора, последняя в XVII в., произошла уже во время троецарствия: «как в пожаре 1682 г. стенопись от дыма закоптела и почернела, то по указу царей Ивана и Петра и Софьи на очистку и обмывку стен употреблено было 50 ведер старого пива» [13, с. 8-9] (здесь следует обратить внимание на бесценные сведения о технологии реставрационных работ прошлых веков), за-

тем живописные поновительские работы велись с разной интенсивностью до 1690 г. [15, с. 11-12].

Однако поистине катастрофичным для росписей оказалось следующее столетие.

XVIII век в истории живописной реставрации также принято относить к эпохе «возобновления» живописи. В этом солидарно большинство исследователей, которые касаются упомянутой эпохи: В. Н. Лазарев [8, с. 12], Ю. Г. Бобров [1, с. 3-4], Г. И. Вздорнов [3] и др. Однако реставрации, или, правильнее, «реставрации» последней трети XVIII в., когда велись наиболее интенсивные работы, в литературе практически не затронуты. В частности, публикация О. Я. Качаловой, посвященная истории реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора Московского Кремля, лишь мельком упоминает «поновительские» работы 1770-73 гг., тогда как они имеют достаточно большое значение для понимания ситуации вокруг реставрации древнерусских стенописей* [7, с. 174], работы же середины XVIII в. даже не упомянуты.

Несмотря на то что эпоха «возобновления» древнерусской живописи охватывает более чем два с половиной столетия (XVI - первая половина XIX в.), разрыв с прошлым в XVIII в. оказался столь глубоким, что ни вкусы, ни техника живописи не соответствовали даже веку предшествующему.

Страшный Троицкий пожар 1737 г. повредил как внешнее, так и внутреннее убранство собора, росписи в нем потускнели, местами выцвели от огня, были покрыты копотью. В поврежденном храме усилились протечки, беспокоившие клир и прихожан (хотя эта проблема существовала со времени постройки собора Фиораванти, однако именно в XVIII в. она приняла аварийный характер: «превеликая течь» [12, с. 9]). Попытки заняться ремонтом были предприняты еще в 1740-41 гг., но сдвинулось дело с мертвой точки только в начале царствования Елизаветы Петровны: архитектору И. Мичурину поручен был надзор за возоб-

новлением собора, в 1749 г. было повелено сделать описи «ветхостям». Дело было возложено на мастеров Ивана Василевского и Ивана Пospelова, которые заявили, что стенную живопись «починивать невозможно, поскольку новое со старым письмом будет не сходно казаться... оное писание надлежит по старым рисункам, как было, писать все вновь... и то писание они могут исправить в 4 лета» [4, № 1537].

Спустя еще двадцать лет на эти росписи (которые на тот момент представляли, по выражению А. Левшина, лишь «жалостные времена обиды» [9, с. 11]) было обращено монаршее внимание Екатерины II.

Именным Высочайшим указом от 17 декабря 1767 г. Коллегии экономии «было повелено по приложенной при том указе описи исправить ветхости в трех Московских соборах: Большом Успенском, Архангельском и Благовещенском, не упуская удобного времени» [10, с. 3]. Высочайший указ за собственноручной подписью императрицы гласил: «При починке Московских соборов Успенского, Благовещенского и Архангельского усмотрено, что в них иконное и стенное письмо внутри и с лица от древности повредилось... желаем Мы, чтоб оное исправление иконного письма и на стенах внутри и с лица *водяными красками* производилось с приличною освященным храмам благопристойностью. И для того поручаем вам самим в главное надсмотрение оно, но с тем что все то живопиство *написано было таким же искусством, как и древнее без отличия***». О том, чтобы возобновить росписи «без отличия» фактически речи не шло; живописцы, по крайней мере, остались в рамках старых контуров и старательно скопировали подписи. Не было выполнено и другое пожелание императрицы - видеть восстановление стенописей посредством «водяных красок». Из письма архиепископа Амвросия к сенатору Г. Н. Теплому становятся ясными некоторые технологические детали поновления 1770-73 гг.: «1) *Водяными красками* по об-

щему всех иконников признанию вовсе писать нельзя, потому что таковой раствор в окаменелый уже старый левкас никак пройти не может... но разве повелено будет растворить краски на яйце с пшеничного водою, а дабы и сие письмо от влаги и мокроты не повредилось, то, следуя старому же образцу, прикрывать тонко, избегая лоску, олифою» [11, с. XVII-XVIII].

Эпоха «возобновления» в данном случае объединяет как минимум два различных подхода к восстановлению древней живописи. Дело здесь в отношении к самой древней живописи: варварское по сути поновление живописи в Успенском соборе 1642-44 гг. оказалось на порядок выше по качеству, нежели высочайше патронируемое поновление 1770-73 гг. Работы в 1642-44 гг. велись одними из лучших на тот момент московских иконописцев, в 1770-73 гг. - неизвестными провинциальными «богомазами».

Следующим этапным событием для реставрации живописи Успенского собора можно считать уже 1896 г., когда во время архитектурных работ реставраторами Г. О. Чириковым и М. М. Дикаревым были сделаны небольшие раскрытия стенописи, выявлена ее сохранность и принято решение продолжить работы [7, с. 177], но к широкой реставрации настенной живописи Успенского собора приступили только в 1910 г., когда для руководства и наблюдения за работами были создана специальная комиссия, куда, помимо прочих, вошли крупные ученые - В. В. Суслов, Н. В. Покровский, П. П. Покрышкин, А. И. Успенский, И. П. Машков, Н. П. Лихачев. Комиссия пришла к выводу о необходимости полного раскрытия древней живописи, которая «по очистке... несомненно, представит драгоценный памятник доселе нам малоизвестной живописи XVII в. лучшего царского письма» [7, с. 178].

Расчистки, производились очень тщательно и аккуратно под неусыпным контролем комиссии, но возникало два вопроса: о заполнении пробелов в открываемой

старой росписи, а также о ее фактуре. Сам факт необходимости дописи не вызывал вопросов - храмовая живопись в действующей церкви должна быть связным текстом, вопрос возник лишь о том, кто лучше сделает эту работу, кто больше приблизится к духу живописи XVII в. - иконописцы или художники новейших направлений. В. Суслов отстаивал последних, способных проникнуться художественными началами памятника, тогда как иконописцы, по его мнению, - ремесленники, привыкшие к определенному трафарету. На это ему возражали, что художник склонен к проявлению собственной индивидуальности, чему не место при реставрации, и сама технология современной живописи настолько отличается от традиционной, что современному художнику ее вдруг не освоить. Точные копии с древних образцов современным художникам в большинстве случаев не удаются. Для иконописцев же произведения XVII в. - образцы, на которых они воспитывались. Решено было поручить работы иконописцам.

Вторая проблема - о фактуре фресок - складывалась из двух вопросов. Первый, о фонах живописи, вызвал немало дебатов. Первоначально фоны были золотые, но позолота не сохранилась. П. Покрышкин настаивал на оставлении в качестве фона левкаса тона слоновой кости, аргументируя это тем, что живопись не имеет первоначальной силы и свежая позолота убьет ее, но большинство в комиссии (в том числе В. Суслов, Е. Лансере) настаивали на позолоте ради «полной реставрации исторической правды». Такой аргумент мог бы показаться очень формальным следованием иконографическим критериям, но к этому было добавлено, что «нельзя руководствоваться современными вкусами» [16, с. 28].

Второй вопрос касался приемов закрепления живописи. После нескольких опытов решили употребить средство XVII в. - маковую олифу. Олифа увеличила интенсивность цвета, придала поверхности живописи блеск.

Еще в 1912 г. А. Ростиславов в журнале «Старые годы» писал: «Есть ли вообще средства восстановить ту чудную гамму росписи, на которую время наложило свою изумительную патину... Разве возможна и уместна реставрация хотя бы фресок Джотто?» [12, с. 49], на что протопресвитер собора Любимов указал, что собор не музей, а дом молитвы, нельзя оставлять иконы без рук и голов, нельзя пренебрегать привычными воззрениями - всегда украшали иконы золотом. Другое дело, что можно было малые утраты не исправлять, большие - нейтрально тонировать, восстанавливая, однако, лики. Мысль Любимова развил Машков: существуют двойного рода реставрации: для науки и для храмов, в первых - приоритет консервации, так следовало бы реставрировать фрески Спаса на Нередице, это в сущности музей, так как служба бывает только 1 раз в год, а фрески там древние. В Успенском стенопись менее ценна в историческом и художественном отношении (!), да и утрат много, надо было учитывать богослужебное значение собора [16, с. 29].

В августе 1917 г. Грабарь сообщил Челнокову, что в Московском совете по делам искусств принципы Комиссии 1910 г. признаны неправильными и что решено в дальнейшем проводить только расчистку, без записей, золочения и олифления, но после консультаций с представителями Петроградского совета по делам искусства было решено продолжать работы по-прежнему [16, с. 32]. Реставрация оборвалась в январе 1918 г. сначала из-за отсутствия электроэнергии, затем из-за демарша иконописцев, потребовавших все опечатать и провести ревизию.

Мнения о реставрации 1914-17 гг. получили спорную оценку в научных и популярных работах. Так, О. В. Зонова писала: «Дореволюционная реставрация 1914—17 гг. больше, чем все предшествовавшие поновления, способствовала разрушению памятника» [6, с. 112], однако И. Я. Качалова

утверждает, что в процессе реставрации, начатой в 1960-е гг. и продолжавшейся более 20 лет, не было выявлено принципиального воздействия предреволюционной реставрации на сохранность фресок, и, более того, некоторые фрески алтаря сохранились прекрасно. Утраты имеются, но они вызваны в первую очередь степенью разрушенности самой живописи, а не качеством расчистки, а также несовершенством технологии начала XX в., к тому же записи 1914-17 гг. достаточно легко были сняты [7, с. 200].

Таким образом, реставрация Успенского собора Московского Кремля последних лет перед революцией укладывается в рамки церковно-археологической концепции реставрации монументальной живописи (в то время как реставрация станковой древ-

нерусской живописи шагнула гораздо дальше). Этот вывод можно сделать на основании того, что, начиная реставрационные работы с достаточно прогрессивного метода поэтапной расчистки, фотофиксации и т. д., заканчивали их все-таки методом поновления, от которого отказались лишь в процессе становления принципов реставрации как научной дисциплины.

Суммируя вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что, рассматривая историю стенописей Успенского собора Московского Кремля, мы видим сейчас не только и не столько памятник средневекового русского зодчества и древнерусской живописи, сколько летопись русской реставрации от первых ее шагов до успехов российской реставрационной науки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. Л.: Художник РСФСР, 1987. 164 с.
2. Бусева-Давыдова И. Л. Храмы Московского Кремля: святыни и древности. М.
3. Вздорное Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986.
4. Дела Синодального правления за 1749 г.
5. Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. Ч. 1. М.: Мое гор. дума, 1884. 340 с.
6. Зюнова О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство XVII в. М.: Искусство, 1964. 334 с.
7. Качалова И. Я. История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. М.: Наука, 1985. С. 174-188.
8. Лазарев И. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.: Наука, 1978. 335 с.
9. Левшина А. Г. Историческое описание первопрестольного в России храма, Московского большого Успенского собора и о возобновлении первых трех московских соборов, Успенского, Благовещенского и Архангельского, сочиненного большого Успенского собора протоиереем Александром Левшиным. М.: Типография Мейера, 1783. Ч. 1. 272 с.
10. Никольский А. И. Реставрация икон и настенной иконописи в московских соборах: Большом Успенском, Архангельском и Благовещенском в 1770-73 гг. М.: Синодальная тип. 1913. 12 с.
11. Отчет архиепископа Амвросия // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского Археологического общества. М., 1912. Т. 4. С. XVII-XVIII.
12. Ростиславов А. Ответственность реставрационной задачи // Старые годы. 1912. № 5. С. 26-29.
13. Снегирев И. М. Московский Успенский собор. М.: Тип. Александра Семена, 1856. 46 с.
14. Усов С. А. К истории Московского Успенского собора // Древности. Труды Императорского Московского археологического общества. Т. IX. Вып. II-III. М., 1883. С. 83-90.
15. Успенский А. И. История стенописи Успенского собора в Москве. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. 26 с.
16. Щенков А. С. Реставрация Успенского собора Московского Кремля в конце XIX - начале XX в. // Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 27-36.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ПРИМЕЧАНИЯ

* Если воспроизвести дословно, то все, что сказано о XVIII в., это: «В XVII-XIX вв. стенопись собора много раз чинили, причем дважды - в 1770-1773 гг. и в середине XIX в. - полностью переписали».

** Извлечение из этого указа приводится в нескольких статьях: *Успенский А. И.* Стенопись Благовещенского собора Москвы. М., 1909. С. 5-6; *Никольский А. И.* Реставрация икон и настенной иконописи в московских соборах. М., 1913. С. 4 и, конечно, *Левшин А. Г.* Историческое описание первопрестольного в России храма. М., 1783. С. 3-5