

Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение.

Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

№1 2023

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ РЕСТАВРАЦИИ» (ФГБНИУ «ГОСНИИР»)

Художественное наследие.
Исследования. Реставрация. Хранение.
Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

Международное сетевое рецензируемое научное издание

№1 2023

МОСКВА 2023

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

THE STATE RESEARCH INSTITUTE FOR RESTORATION

Художественное наследие.
Исследования. Реставрация. Хранение.
Art Heritage. Research. Storage. Conservation.

An international peer-reviewed online scientific journal

No 1 2023

MOSCOW 2023

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:

Д.Б. Антонов

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА:

А.С. Макарова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

**А.Н. Балаш, В.В. Баранов, С.И. Баранова, Г.И. Вздорнов, В.Г. Гагарин,
М.Ф. Дубровин, В.В. Игошев, С.С. Ипполитов, С.А. Кочкин, А.В. Кыласов,
Л.И. Лифшиц, Т.К. Мкртычев, А.В. Окорочков, С.А. Писарева, И.Н. Проворова,
И.Г. Равич, Н.Л. Ребрикова, Н.В. Синявина, С.В. Филатов, Н.Е. Шафажинская,
О.В. Яхонт.**

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ РЕДАКЦИИ:

О.Г. Кирьянова

РЕДАКТОР:

Г.И. Герасимова

Выходит 4 раза в год

Адрес редакции:

107014, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44 стр. 1

e-mail: journal@gosniir.ru

Сайт: <http://www.journal-gosniir.ru/>

Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ. № ФС77-82901 ОТ 14.03.2022

ISSN 2782-5027

© ФГБНИУ «ГОСНИИР», 2023

© Авторы статей, 2023

EDITOR-IN-CHIEF:

Dmitriy B. Antonov

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF:

Anastasia S. Makarova

EDITORIAL BOARD:

**A.N. Balash, V.V. Baranov, S.I. Baranova, G.I. Vzdornov, V.G. Gagarin, M.F. Dubrovin,
V.V. Igoshev, S.S. Ippolitov, S.A. Kochkin, A.V. Kylasov, L.I. Lifshic, T.K. Mkrtychev,
A.V. Okorokov, S.A. Pisareva, I.N. Provorova, I.G. Ravich, N.L. Rebrikova, N.V. Sinyavina,
S.V. Filatov, N.E. Shafazhinskaya, O.V. Yahont.**

EXECUTIVE SECRETARY:

O.G. Kiryanova

EDITOR:

G.I. Gerasimova

Quarterly journal

Address:

44-1, Gastello St., Moscow, Russia, 107014

e-mail: journal@gosniir.ru

Web-site: <http://www.journal-gosniir.ru/>

Mass media registration certificate EL. N° FS77-82901 from 14.03.2022

ISSN 2782-5027

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

К 65-летию Государственного научно-исследовательского
института реставрации 7

Баранов В. В.

К вопросу о генезисе старообрядческого иконописания 16

Ипполитов С. С.

Блокчейн и национальное наследие России: перспективные
направления сохранения, популяризации, использования 23

Титова М. А.

Редкое изображение Зеленой Тары в Фонде наследия Рерихов
Государственного музея Востока 38

Тун Синьюань

Опыт новой повторной реставрации картины Фридриха Хартмана
Баризьена «Портрет Николауса Эрнста фон Корфа» 49

Яхонт О.В.

Из истории становления системы охраны и реставрации
памятников искусства и культуры в России в 1917–1920-х годах 60

CONTENTS

Editorial Note

On the 65th anniversary of The State Research
Institute for Restoration

7

Baranov V.

On the question of the genesis of old believer
ikon painting

16

Ippolitov S.

Blockchain and the national heritage of Russia:
promising areas of preservation, popularization, use

23

Titova M.

A rare image of Green Tara in the Roerich family heritage
fund of The State Museum of Oriental Art

38

Tong Xinyuan

The experience of de-restoration of the painting
by Friedrich Hartmann Barisien
Portrait of "Nikolaus Ernst von Korf"

49

Yakhont O.

From the history of the formation of the system
protection and restoration of monuments of art
and culture in Russia in the 1917–1920's

60

ОТ РЕДАКЦИИ

К 65-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА РЕСТАВРАЦИИ

Государственному научно-исследовательскому институту реставрации (ГОСНИИР) – 65 лет. С самого начала наиважнейшей задачей деятельности Института было формирование научно-методических основ изучения, практической реставрации, сохранения предметов музейного фонда и объектов культурного наследия. Сегодня ГОСНИИР – единственное в стране специализированное учреждение, ведущее разработку современных междисциплинарных методов исследования, консервации, реставрации и хранения культурных ценностей.

Научная реставрация давно стала составной частью сферы сохранения культурного наследия и позволяет не только сохранить памятник, но и выявить его историко-культурную и художественную значимость. В настоящее время научная реставрация развивается на основе изучения материалов и технологии создания объекта, причин и видов его разрушений и привнесенных искажений, исследования истории искусства, художественной среды и материальной культуры. Этот процесс включает изучение памятника с привлечением документальных свидетельств (публикаций, архивных источников, фотографий, картин, рисунков, воспроизводящих памятник), а также других его изображений (например, на медалях, печатях), его фотофиксацию на различных этапах реставрационной работы.

Только высокопрофессиональные кадры могут осуществлять именно научную реставрацию. Это специалисты, способные решать основные задачи реставрационной деятельности, овладевшие ее теоретической базой и практическими навыками, современными методами и инструментами исследования.

Именно для реализации этих целей и задач еще в 1957 году была создана Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей (ВЦНИЛКР), приказ №776 о создании которой был подписан Министром культуры СССР Н.А. Михайловым¹. В 1979 г. распоряжением Совета министров СССР №410р Лаборатория преобразована во Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации (ВНИИР), ныне ГОСНИИР (ул. 1). Создание такого рода учреждения было необходимым и закономерным явлением в развитии отечественной реставрационной отрасли и сферы сохранения культурных ценностей. В послевоенные годы объем работ по восстановлению и реставрации пострадавших во время Великой Отечественной войны музейных ценностей и историко-культурных объектов очень возрос, и фактически в этих практических реставрационных работах были задействованы все имевшиеся кадры как музейных мастерских и отделов, так и реставрационных организаций. Обслуживавшие повседневные реставрационные нужды, выполнявшие по преимуществу производственные функции, эти организации, обладавшие богатейшим практическим опытом, не могли в полной мере проводить научные исследования и разрабатывать новые и совершенствовать имеющиеся методы и материалы.

Следует отметить, что в этот период, в конце 1950-х годов, идет процесс выделения реставрационной науки в самостоятельное направление. Процесс этот наблюдался и в зарубежной, и в отечественной реставрационной отрасли.

Задачами названного направления, наряду с традиционным историко-искусствоведческим изучением и практической реставрацией памятника, стали всестороннее комплексное – физико-химическое, биологическое, теплофизическое и т. д. – обследование его материальной основы; разработка реставрационных материалов и технологий; выбор общих принципов сохранения. Решение этих задач можно было осуществить, лишь опираясь на знание и опыт специалистов различных областей естественных и гуманитарных наук.



Ил. 1.

Коллектив ВЦНИЛКР.
Май 1966 г.

Слева направо стоят:
А. А. Рыбаков, неизв.,
неизв., Я. Г. Старишкин,
Н. И. Трофимов,
Б. М. Шахов,
Н. А. Колосов (директор
Музея-панорамы
«Бородинская битва»),
Б. Я. Ставиский,
И. П. Горин, В. Г. Евдохин,
В. В. Филатов, неизв.
Сидят: А. К. Северина,
Г. А. Ряховская
(Андрианова),
Р. А. Девина,
О. В. Лелекова, неизв.

Развитие научно-технической мысли и явное отставание от него реставрационных методик и материалов выдвинули необходимость создания нового типа учреждения в области реставрации и охраны памятников – специализированного научно-исследовательского центра по разработке современных научных методов исследования, консервации, реставрации и хранения музейных ценностей; организации, имеющей в штате научных сотрудников различных специальностей и реставраторов-практиков. Ибо, как утверждали организаторы, «всякая научная работа не может проводиться в отрыве от практической работы»². ВЦНИЛКР стала такой организацией.

Первыми подразделениями Лаборатории стали отдел научно-технической информации с научной библиотекой (на начальном этапе существования сбору и обработке отраслевой информации придавалось первостепенное значение) и отдел темперной живописи (реставрация икон и полихромной скульптуры). Годом позднее создан отдел методов реставрации масляной живописи. Именно два последних отдела на долгие годы и даже десятилетия стали ведущими в Институте, сконцентрировав лучшие кадры представителей советской, а с 1990-х годов – российской школы реставрации.

Деятельность Лаборатории, а позднее Института всегда было сложно разделить на исследовательскую и реставрационную, так как практически все реставрационные работы проводятся в соответствии с принципами научной реставрации и на базе научных междисциплинарных методов исследования.

Вторая половина 1960-х и начало 1970-х годов стали определенным переломным этапом в истории учреждения, так как именно тогда в ВЦНИЛКР приходят работать ученые естественно-научного профиля: физики, химики, биологи, специалисты в области климатологии, технологии материалов. В это время активно и плодотворно изучаются самые разные проблемы сохранения культурного наследия: причины старения музейных ценностей; влияние на них физических, химических, биологических аспектов; разработка и внедрение новых методов и приемов реставрации. Сотрудниками разрабатываются научно-исследовательские темы по изучению свойств клеев, лаков, растворителей, подбору новых реставрационных материалов, приспособлению физических и физико-химических методов анализа для технологических исследований; создаются методы консервации и реставрации настенной живописи, произведений прикладного искусства и скульптуры, методы биологической защиты музейных экспонатов. Активно велась консультативная и координационная работа со многими музеями и реставрационными центрами страны. В Лаборатории проводились стажировки реставраторов из СССР и других стран, организовывались специальные методические семинары для руководителей музейных и реставрационных организаций, художников-реставраторов высшей категории.

В середине 1970-х годов в план научно-исследовательских работ включены проблемы хранения музейных ценностей, а также вопросы истории реставрации и охраны памятников. Тогда же коллектив создает два первых в стране учебных пособия для подготовки кадров реставраторов в художественных училищах и вузах: «Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи» и «Реставрация станковой масляной живописи».

Одним из важных направлений деятельности становится организация регулярных с начала 1960-х годов всесоюзных совещаний и конференций, участники которых не только знакомились с разработками сотрудников Лаборатории, но и имели возможность обсуждать наиболее актуальные вопросы отрасли – и практические, и теории научной реставрации. Одной из самых известных стала организованная ВЦНИЛКР конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи» (1968)³, на которой решалась остро стоявшая проблема теоретических аспектов восстановления и реконструкции древней живописи. Позднее, уже в 1995 г., проблемы восстановления, реконструкции при реставрационных работах были рассмотрены на конференции ГОСНИИР «Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации»⁴.

К концу 1970-х – в первой половине 1980-х годов научно-исследовательская тематика Института значительно расширяется за счет включения технико-технологических исследований с применением современных физико-химических методов для принятия наиболее объективных реставрационных решений.

С середины 1980-х годов специалистами Института в практику реставрации были внедрены отечественные сополимерные дисперсии на основе акрилатов. С использованием этих материалов разработаны методики реставрации настенной масляной живописи, станковой масляной живописи на холстах, резного золоченого декора, предметов прикладного искусства из кожи, керамики.

Продолжая традицию проведения теоретических и методологических конференций, ВНИИР организовал и провел конференцию «Методологические проблемы охраны и реставрации музейных ценностей в СССР» (Москва, 1987 г.), ставшую

важным явлением в отечественной реставрации 1980-х годов. На этой конференции прозвучал доклад ведущего теоретика отрасли, сотрудника Института Л. А. Лелекова, посвященный проблеме методологии реставрации. Докладчик сформулировал основные методологические принципы современной реставрации: «1. Объектом научной реставрации является реально существующий подлинник в сколь угодно фрагментированном виде. 2. Адекватное воссоздание утраченных частей и элементов подлинника принципиально невозможно и в задачи научной реставрации не входит, реставратор не является нейтральным и объективным посредником между искусством прошлого и восприятием современности. Он неизбежно привносит себя в художественный образ доверенного ему произведения. 3. Памятник является документом цивилизации»⁵.

В 1990-х годах проблемы внедрения принципов превентивной консервации как нового подхода к хранению памятников, комплекса профилактических мероприятий, призванных обеспечить физическую сохранность объектов при наименьших затратах в процессе их хранения и при использовании, становятся практически приоритетными направлениями деятельности Института. Превентивная консервация является по сути межотраслевой деятельностью, в которой участвуют специалисты различного профиля – климатологи, архитекторы, реставраторы, музейные хранители. Следует отметить, что в Институте вопросам климата в музейных зданиях и до этого периода придавалось большое значение, и еще в 1981 году как самостоятельное подразделение в Институте была создана единственная в стране лаборатория музейной климатологии.

Преодолев трудности 1990-х годов, в первые десятилетия XXI века свою деятельность Институт направил на решение ряда острых проблем и задач страны, связанных с обеспечением сохранности культурного наследия, в том числе передаваемых в религиозные организации. Именно эти направления научно-исследовательской работы нашли свое выражение в разработанной тогда Программе развития ГОСНИИР:

- обеспечение сохранности объектов культурного наследия и культурных ценностей, находящихся в совместном управлении учреждений Министерства культуры РФ и религиозных организаций;

- совершенствование методов и поддержание высоких стандартов качества экспертной деятельности в ГОСНИИР, утверждение принадлежности экспертизы к области научных исследований и отделение ее задач от интересов коммерческого оборота произведений искусства;

- совершенствование деятельности биологической лаборатории, которая, в отсутствие общей системы консервации музейных ценностей, выполняет важнейшую функцию по обеспечению сохранности Музейного фонда и культурного наследия РФ, продолжая внедрение принципов превентивной консервации.

Высокий научный потенциал Института и в прошлые годы, и в настоящее время обеспечивает уникальный коллектив, включающий как представителей естественных и гуманитарных наук, так и художников-реставраторов. Долгие годы Институт возглавляли И. П. Горин и А. В. Трезвов. С 2013 г. директором ГОСНИИР является Д. Б. Антонов. Среди сотрудников – известных специалистов в реставрационной отрасли – следует назвать: Леонида Аркадьевича и Ольгу Владимировну Лелековых, Майю Марковну Наумову, Инну Павловну Мокрецову, Марину Сергеевну Шемаханскую, Юрия Александровича Рузавина, Александра Феликсовича

Дубровина, Юрия Израилевича Гренберга, и ныне работающих в Институте Сергея Викторовича Филатова, Герольда Ивановича Вздорнова, Елену Львовну Малачевскую, Олега Васильевича Яхонта, Наталию Львовну Ребрикову и многих других (ил. 2).



Ил. 2.
Коллектив ФГБНИУ
«ГОСНИИР».
Декабрь 2022 г.

Научные достижения сотрудников Института неоднократно отмечались высокими наградами. Среди них Государственные премии Российской Федерации: в области науки и техники – за разработку метода научной реставрации средневековых пергаментных рукописей и реставрацию уникальных рукописных памятников из собраний России; в области изобразительного искусства – за сохранение, изучение и реставрацию фресок Дионисия в Ферапонтове.

В числе наград – Почетные дипломы Министерства культуры РФ, награды конкурсов «Московская реставрация», дипломы и премии реставрационных выставок и др.

Специалисты Института осуществили уникальные работы по сохранению памятников национального культурного наследия.

Среди них:

- полное технологическое исследование материалов и техники росписи, консервация, выборочное укрепление красочного слоя, а также мониторинг древнерусской настенной живописи Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря (работы велись более 30 лет);

- исследование и реставрация древнейшего памятника древнерусской живописи – иконы «Апостолы Петр и Павел» XI века и оклада к ней из Новгородского государственного объединенного музея-заповедника;

- разработка проектов реставрации белокаменного резного декора памятников Владимиро-Суздальской Руси XII–XIII веков (Дмитриевского собора в г. Владимире, Рождественского собора в г. Суздале);

- реставрация и изготовление копий средневековых резных порталов соборов Московского Кремля (Архангельского и Благовещенского);

- многолетняя работа по реставрации белокаменных саркофагов русских цариц и великих княгинь из подземной палаты Архангельского собора Московского Кремля;

– консервация наскальных изображений – петроглифов Центральной Азии и Сибири;

– реставрация уникального объекта культурного наследия нашей страны – Знамени Победы из Центрального музея Вооруженных Сил (Москва);

– консервация археологических большеформатных конструкций деревянного зодчества (остров Свяжск, Республика Татарстан) и помощь в организации музея;

– реставрация походной коляски М.И. Кутузова из Музея-заповедника «Бородинское поле»;

– исследование и реставрация грамоты об избрании на царство Михаила Федоровича Романова 1613 года;

– совместно с Институтом Наследия – проект по сохранению, реставрации и музеефикации ладьи допетровской эпохи, обнаруженной на южном побережье Онежского озера;

– реставрация произведений Ф.С. Рокотова и других художников из собрания Государственного исторического музея;

– проектирование систем отопления, вентиляции, кондиционирования в уникальном памятнике с сохранившейся живописью XII века – Спасской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в г. Полоцке (Республика Беларусь);

– научно-методическое руководство в процессе разработки проекта реставрации объекта культурного наследия федерального значения «Памятник Минину и Пожарскому» (1818 г., ск. И.П. Матрос, арх. Якимов. Москва, Красная площадь);

– совместно с ГМИИ им. А.С. Пушкина реализуется проект по реставрации и реконструкции фрагментов монументальных росписей из Эребуни (Урарту) VIII–IV вв. до н.э.

Сегодня государственное задание Института включает в себя проведение научных исследований; научно-методическое обеспечение отрасли; экспертизу научных, научно-технических программ и проектов, а также произведений искусства; организацию и проведение мероприятий, адресованных профессиональному сообществу, студентам и общественности.

Исследования актуальных проблем реставрации в контексте развития отечественной и мировой реставрационной науки и практики, проводимые в ГОСНИИР на протяжении всех лет его существования, позволяют выявлять новые ориентиры и подходы при исследовании и реставрации памятников, эффективно содействовать решению задач сохранения отечественного культурного наследия. Научно-исследовательская деятельность коллектива в настоящий момент ориентирована на следующие приоритетные направления исследований:

– разработка теоретических и методических принципов научной реставрации памятников истории и культуры;

– технико-технологические исследования, комплексная экспертиза и атрибуция произведений искусства;

– превентивная консервация;

– разработка и обеспечение отрасли современными технологиями и материалами.

Заявленные направления исследований полностью соответствуют структуре, которая включает 4 научные лаборатории, 6 отделов научной реставрации и отдел научной экспертизы. В Институте осуществляются исследования, консервация и реставрация темперной живописи и полихромной резьбы, станковой масляной живописи, рукописей и графики, монументальной живописи и монументальной скульптуры, произведений прикладного искусства, музыкальных инструментов и механизмов, произведений из металла; проводится экспертиза произведений искусства.

Одним из важнейших направлений деятельности ГОСНИИР является участие в подготовке кадров по всем направлениям исследования и практической реставрации музейных ценностей и объектов культурного наследия. Институт поддерживает сотрудничество со многими образовательными организациями средней профессиональной и высшей школы, реализующими программы подготовки художников-реставраторов. Среди них:

- Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова,
- Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова,
- Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
- Суздальский филиал ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»,
- ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
- ГБПОУ г. Москвы «Колледж Архитектуры, Дизайна и Реинжиниринга №26» и др.

Сотрудники Института регулярно принимают участие в работе реставрационных советов и выпускных квалификационных комиссий образовательных организаций, оказывают научно-методическую помощь обучающимся и педагогическому составу. В частности, директор ФГБНИУ «ГОСНИИР» Д. Б. Антонов на протяжении многих лет является председателем Государственной аттестационной комиссии Суздальского филиала ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры». Институт ежегодно организует и проводит для студентов порядка 20 общественно-значимых мероприятий, включая обзорные экскурсии по мастерским и лабораториям, тематические экскурсии в профильные структурные подразделения, лекции, мастер-классы и практические занятия. Традиционным стало проведение ежегодного конкурса на соискание Премии за лучшую реставрационную работу среди студентов.

В январе 2020 г. Институт получил лицензию Департамента образования и науки города Москвы на оказание образовательных услуг по программам дополнительного профессионального образования. В настоящее время организуются курсы повышения квалификации для художников-реставраторов, научных работников, музейных специалистов (хранителей, консерваторов, биологов, климатологов и др.) с выдачей документа об образовании государственного образца.

Таким образом, за прошедшие с момента основания Института 65 лет десятки отечественных музеев, реставрационных и образовательных организаций, библиотек и других учреждений культуры получали и получают

высокопрофессиональную консультативную, методическую и практическую помощь специалистов по вопросам исследования, реставрации, консервации, борьбы с биологическими вредителями, проблемам хранения, экспертизы и т. д.

Исходя из этого, миссия ГОСНИИР была определена следующим образом: проведение фундаментальных и прикладных научных исследований, направленных на получение и применение новых знаний в сфере сохранения и реставрации предметов музейного фонда и объектов культурного наследия.

Развитие Института в ближайшей перспективе должно быть направлено на решение актуальных проблем и задач, связанных с хранением и реставрацией музейных предметов и объектов культурного наследия. В первую очередь актуальным представляется сохранение и всестороннее изучение уникальных движимых памятников истории и культуры, а также монументального искусства. Востребовано изучение новых реставрационных материалов для определения их пригодности к использованию в реставрации. Особую актуальность приобрела проблематика импортозамещения. Дальнейшего изучения и нормативного регулирования заслуживает обеспечение сохранности объектов культурного наследия и культурных ценностей, находящихся в совместном управлении учреждений Министерства культуры РФ и религиозных организаций.

Область компетенции Института охватывает все важнейшие направления научных исследований и практической работы по сохранению культурного наследия и позволяет решать актуальные проблемы этой сферы, в том числе осуществлять подготовку научных и научно-реставрационных кадров по профилю деятельности ГОСНИИР.

Примечания

1. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 3136. Ед. хр. 1. Л. 1.

2. Там же. Л. 2.

3. Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи. Всесоюзная конференция. Доклады, сообщения... / Под общ. ред. Г.И. Вздорнова и Н.А. Гагмана. [М.] : [б. и.], [1970]. – 333 с.

4. Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации. Тезисы докладов. М.: ГосНИИР, 1995. – URL: <https://www.gosniir.ru/library/conferences/modern-conservation.aspx> (дата обращения: 13.02.2023).

5. Лелеков Л.А. Методика реставрации в представлении общественности // Всесоюзная науч. конф. музейных работников «Методологические проблемы охраны и реставрации музейных ценностей в СССР». Тезисы докладов. М.: [б.и.], 1987. С. 1–3.

1. Rossijskij gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva. F. 3136. Ed. xr. 1. L. 1.

2. Tam zhe. L. 2.

3. Teoreticheskie principy` restavracii drevnerusskoj stankovoj zhivopisi. Vsesoyuznaya konferenciya. Doklady`, soobshheniya... / Pod obshh. red. G. I. Vzdornova i N. A. Gagmana. [M.] : [b. i.], [1970]. – 333 s.

4. Sovremennyye principy` restavracii. Konechnyy` rezul'tat restavracii. Tezisy` dokladov. M. : GosNIIR, 1995. – URL: <https://www.gosniir.ru/library/conferences/modern-conservation.aspx> (data obrashheniya: 13.02.2023).

5. Lelekov L. A. Metodika restavracii v predstavlenii obshhestvennosti // Vsesoyuznaya nauch. konf. muzejny`x rabotnikov «Metodologicheskie problemy` ohrany` i restavracii muzejny`x cennostej v SSSR». Tezisy` dokladov. M. : [b. i.], 1987. S. 1–3.

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ИКОНОПИСАНИЯ

В статье кратко освещаются вопросы возникновения старообрядческого иконописания в России. На основе анализа литературных источников показаны особенности развития этого феномена русской художественной культуры на раннем этапе (XVIII – первая половина XIX в.). В первой части статьи кратко характеризуется историческая обстановка, повлиявшая на жизнь старообрядческих общин в XVIII столетии, которые возникали в малодоступных районах государства. Гонения на староверов закреплялись царскими указами, которые в том числе запрещали им писать иконы. Далее в статье приводятся сведения о работе иконописцев в одном из крупнейших центров старообрядчества XVIII в. – Выго-Лексинской обители. Этот монастырь стал крупнейшим поставщиком икон для староверов по всей России. С 1770-х годов староверам удалось обосноваться в Москве, в районе Рогожской и Преображенской застав. С этого времени к московским общинам переходит ведущая роль в развитии духовной, хозяйственной и культурной жизни старообрядчества. Из источников известно, что в старообрядческих монастырях занимались и реставрацией икон. Со второй половины XVIII века получили развитие и провинциальные центры старообрядчества. Особое внимание в статье уделяется иконописанию в Богоявленской слободе Мстёре, мастера которой специализировались на изготовлении иконных стилизаций и подделок.

Ключевые слова: старообрядчество, иконопись, имитации, подделки, реставрация, Выго-Лексинская обитель, Мстёра.

V. Baranov

ON THE QUESTION OF THE GENESIS OF OLD BELIEVER IKON PAINTING

The article briefly deals with the emergence of Old Believer icon painting in Russia. Based on the analysis of literary sources, the features of the development of this phenomenon of Russian artistic culture at an early stage (XVIII – first half of the XIX century) are shown. The first part of the article briefly describes the historical situation that influenced the life of the Old Believer communities in the 18th century, which arose in inaccessible areas of the state. The persecution of the Old Believers was reinforced by royal decrees, which, among other things, forbade them to paint icons. Further, the article provides information about the work of icon painters in one of the largest centers of the Old Believers of the 18th century – Vygo-Leksinsky monastery. This the monastery became the largest supplier of icons for the Old Believers throughout Russia. From the 1770s, the Old Believers managed to settle in Moscow, at the Rogozhskaya and Preobrazhenskaya outposts. Since that time, the leading role in the development of the spiritual, economic and cultural life of the Old Believers has passed to the Moscow communities. From sources it is known that in the Old Believer monasteries they were also involved in the restoration of icons. From the second half of the 18th century, provincial centers also developed Old Believers. Particular attention is paid to icon painting in the Epiphany Sloboda Mstera, whose masters specialized in the manufacture of icon stylizations and fakes.

Keywords: Old Believers, icon painting, imitations, forgeries, restoration, Vygo-Leksinskaya monastery, Mstyora.

Конец XVII – первая половина XVIII в. отмечены значительными изменениями в культурной сфере русского общества, вызвавшими, в частности, бурное развитие светских жанров в искусстве. Как известно, эти изменения не были связаны с естественной эволюцией традиционных видов искусства в России, таких, например, как иконопись. Небрежение к произведениям древней церковной живописи, которое стало свойственно взглядам и эстетике социальных верхов российского общества, хорошо иллюстрирует случай с так называемым Васильевским чином – иконостасом, происходящим из Успенского собора г. Владимира. В 1767 году императрица Екатерина II посетила г. Владимир и распорядилась возобновить «бедный» ветхий Успенский собор. На деньги, которые для этого выделила государыня, был сооружен новый резной золоченый иконостас в модном тогда стиле барокко, с иконами художника-самоучки М. Строкина, стены храма заново расписали в масляной технике¹. Потемневшие древние иконы, которые приписываются кисти Андрея Рублева и Даниила Черного, из старого соборного иконостаса были проданы в 1775 году крестьянам села Васильевское Шуйского уезда Владимирской губернии.

Секуляризация жизненного уклада русского народа в XVIII столетии и связанные с этим изменения в духовной и культурной сфере были инспирированы властями государства. Однако на изменения в развитии русского искусства и русской культуры в целом значительное влияние оказало еще одно событие русской истории. Церковная реформа, проведенная в середине XVII столетия патриархом Никоном, разделила верующих в России на две непримиримые христианские конфессии. Староверы не приняли нововведений в церковной жизни. Основопологающим принципом старообрядческого вероучения стало стремление неукоснительно следовать правилам «древлего благочестия». Исходя из этого вероучительного постулата, староверы предполагали использовать в богослужебной практике старые иконы, не затронутые «никоновой ересью».

В письменных источниках сохранились сведения о том, что уже в конце XVII – начале XVIII в. старообрядцы активно стали собирать «дониконовские письма», то есть иконы, написанные до церковной реформы середины XVII века. Но ситуация в стране этому явно не способствовала. Старообрядцам, на которых обрушились жестокие гонения и которые вынуждены были укрываться в малодоступных районах или за пределами государства, запретили писать иконы, что закреплялось многочисленными царскими указами, а в Новое время постановлениями Синода. Так, например, указом царя Алексея Михайловича от 1666 года запрещалось заниматься иконописью мастерам Холуя, которые продолжали писать образа «по старинке»². Московский церковный собор 1666–1667 гг., созванный для суда над патриархом Никоном, рассматривал также вопросы о раскольниках и их заблуждениях и поручил высшей духовной власти решительно уничтожать «неприличия и безобразия» в изображениях на иконах. «Меру же подобного свидетельства отцы собора главнейше направляли против распространившегося раскола, который находил поддержку своих нелепых выводов и положений в старинных изображениях святых со сложением перстов, признававшимся неправильным»³. Наблюдение за исполнением решений собора по части иконописи было поручено царскому иконописцу Симону Ушакову. И в дальнейшем писать образа по «старому чину» было делом чрезвычайно опасным. Например, закон 1685 года, изданный при патриархе Иоакиме, предписывал «раскольников», которые соблазняют народ, и, «буде не покорятся, жечь в срубе»⁴.

Во время царствования Петра I, в 1716 году, староверам, которые соглашались платить двойной подушный налог, было разрешено жить в городах. Но распространять свое учение, в том числе писать иконы по своему умыслу, им было запрещено под страхом смертной казни⁵. И только в 1883 году старообрядцам официально позволили с разрешения министра внутренних дел записываться в иконописные мастерские⁶. Так как «добывать» старинные образа становилось всё труднее и труднее, ревнители древнего благочестия столкнулись с необходимостью использования икон – новоделов ретроспективной стилистики.

Несмотря на все запреты, в крупных старообрядческих поселениях, таких, например, как Выго-Лексинское общежительство, появлялись свои иконописцы. В XVIII веке ведущая роль в жизни «древлеправославных» христиан принадлежала, безусловно, этой старообрядческой обители Поморского согласия. Художественная жизнь здесь отличалась значительным многообразием. Исследователь старообрядчества В. Г. Дружинин говорил о разнообразных направлениях творчества поморцев: «иконы, настенные акварельные (точнее темперные) лубки, орнаментальный декор рукописных книг и миниатюры в рукописях; пластика – резные на дереве и литые металлические иконы и кресты; прикладное искусство – орнаментальное литье, роспись на мебели и предметах домашней утвари из дерева»⁷. Поморский монастырь стал в XVIII столетии «главным поставщиком икон для старообрядцев всей России»⁸. Бывший беспоповец Г. Яковлев, проживший там двадцать семь лет (начиная с 1713 г.), приводил имена одиннадцати местных иконописцев⁹. Историк и крупный деятель старообрядчества И. Филиппов также упоминал иконников Выго-Лексинской пустыни, которые «прият бысть отцами Даниилом и Андреем ... начатии с великим оусердием и иконы писать и старые починивати»¹⁰. Цифры, опубликованные некоторыми исследователями, касающиеся отдельных промыслов в Поморье, говорят о значительных масштабах работ: «Из Даниловского скита ежегодно поступало в продажу до 300 пудов различных медных и серебряных изделий...»¹¹.

В 1771 году во время эпидемии чумы приверженцы старого благочестия добились от властей разрешения открыть и содержать на свои средства карантин и кладбища у Рогожской и Преображенской застав Москвы. Почти одновременно с ними у Монинской Покровской часовни возникла другая община староверов. С этого времени московские старообрядческие объединения приобретают главенствующее положение. Крупнейшие центры XVIII столетия (Выго-Лексинская обитель, Керженское общежительство, Иргизские монастыри, Ветковская слобода и др.) к середине XIX века утрачивают свое значение, а некоторые и вовсе перестают существовать. Историк церкви Н.М. Никольский говорил о ведущей роли к началу XIX столетия московских общин: «Таганка и Рогожская были как бы головой огромного спрута, протянувшего свои щупальца во все стороны Российской империи, вплоть до крайних ее пределов»; «...новая идеология и практика культа вырабатывались преимущественно в Москве, вокруг Московской поморской общины...»¹².

В конце XVIII – начале XIX в. начался интенсивный процесс формирования интерьеров старообрядческих храмов и моленных в Москве, которые стали богатейшими хранилищами произведений древнерусской живописи. В первой половине XIX столетия складывались крупные частные иконные собрания староверов¹³. Небывалый спрос на старинные образа и их возрастающий дефицит породили различные формы воспроизведения старых «писем», вплоть до их

прямого подделывания. Неутомимые и энергичные собиратели-староверы не гнушались подменой икон, их вымениванием и даже обыкновенной кражей, которые были довольно распространенными способами их получения¹⁴. Поражают масштабы некоторых «дел» по приобретению икон, которые удавалось повернуть старообрядцам. Так, купец-федосеевец из Судиславля Костромской губернии Н.А.Папулин ухитрился выкупить около 1350 икон (в основном Строгановской школы) из Благовещенского собора Сольвычегодска. В документах сохранились сведения, что Папулин нанял для их реставрации восемь человек, судя по всему, тоже старообрядцев, которые работали три года в его «обители». Другое впечатляющее «дело» – один из первых известных по литературным источникам случаев использования староверами икон-имитаций. Речь идет о приобретении в XVIII столетии (до 1793 г.) основателем Преображенской общины И. А. Ковылиным целого иконостаса середины XV века из московской церкви св. Анастасии Узорешительницы¹⁵. Старые иконы, перенесенные в Успенский собор Преображенского кладбища, были заменены новыми образами, написанными в древнем стиле, с имитационными следами долгого бытования. Часть произведений этого древнего иконостаса, известного как Облачный чин, оказалась в конечном итоге в собрании Третьяковской галереи.

Старообрядцы в XVIII веке оказались чуть ли не единственно заинтересованными в приобретении и сохранении древних «дониконовских писем». Бережное отношение к старым иконам стимулировало к выработке определенных технических навыков и средств для поддержания их в хорошей сохранности на максимально длительное время. Именно иконники-староверы заложили основы более дифференцированной реставрационной практики, отказавшись от простого поновления древних произведений.

Одновременно с развитием иконописания в московских старообрядческих общинах стали возникать новые провинциальные художественные центры староверов. Самым крупным из них оказалась Мстёра, слобода во Владимирской губернии, иконописание которой стало бурно развиваться со второй половины XVIII столетия. Ревнители древнего благочестия появились в слободе, бывшей вотчине князей Ромодановских, еще в середине XVIII века. Первые сведения об их пребывании в этом населенном пункте относятся к 1740-м годам. Доподлинно неизвестно, как они здесь оказались. Не исключено, что отвергавшие церковные нововведения были изначально из местных жителей. К тому же неподалеку, в заклзьяменских низменных болотистых лесах, с середины XVII века укрывались последователи старца Капитона, к которым бежали староверы (образовалось около тридцати скитов) из находящейся примерно в пятнадцати километрах от Мстёры Вязниковской слободы, которая относилась в то время к царским владениям. Благоприятная среда для пребывания в Богоявленской слободе староверов объяснялась еще тем обстоятельством, что ее владельцы (Ромодановские, Черкасские, Головины, Панины) посещали свою вотчину крайне редко. Положение старообрядцев упрочилось после того, как в 1764 году были упразднены монастыри в Мстёре в связи с государственной политикой секуляризации церковных владений. Посетивший в 1863 г. слободу К.В.Мещерский писал: «...в руках первых (старообрядцев. – В.Б.) была и торговля и капиталы и, следовательно, полная возможность обставлять быт материальной слободы с неограниченным полновластием»¹⁶. Сложилась уникальная историческая обстановка для расцвета в этом населенном пункте старообрядческого иконописного дела. Исследователи, знатоки искусства Палеха и Мстёры

А. В. Бакушинский и В. М. Василенко утверждали, что «в основном иконописный стиль Мстёры XVIII века создавался вкусами старообрядчества»; «в развитии иконного дела, его характера и стиля оно играло определяющую роль»¹⁷.

Очень интересные сведения об иконописном промысле Мстёры оставил в своих публикациях житель села, потомственный иконописец, ученый-краевед И. А. Голышев. Он первым указал на особый род занятий мстёрских иконников, который называл «старинной» иконописью, то есть иконописью архаизирующей, с элементами воспроизведения следов бытования и старения произведений. «Контрафакцией этой занимаются более из раскольников, староверов, которые сбывают свои произведения за большие деньги в Москву, Нижегородскую ярмарку и другие места тоже раскольникам, или перепродают друг другу»¹⁸. То есть мстёрские старинщики слыли утонченными мастерами по изготовлению иконных имитаций. И. А. Голышев утверждал также: «...старинной иконописью занимаются исключительно в сл. Мстёре»¹⁹. Старинщики (или «подфурники»), помимо изготовления подделок, специализировались также на реставрации древних произведений. И. А. Голышев отмечал: «...иконы, подделанные у них, очень усовершенствованы, а также и починка древних икон, древние иконы скоробленные или вовсе поврежденные, исправляются старинщиками в том же виде, как и были прежде, и наоборот, на новописанной иконе подделывают старый вид, трещины, места отставания от грунта, скоробленные доски так, что трудно узнать, что икона новописанная, и буквально относится к древнему времени...»²⁰. Есть все основания считать, что этот род деятельности иконников-старинщиков получил значительное развитие благодаря усилиям староверов Богоявленской слободы Мстёры, которая стала крупнейшим центром по изготовлению иконных стилизаций и подделок.

«Старинная», архаизирующая старообрядческая иконопись, таким образом, включала в себя несколько направлений иконописной практики: изготовление подделок, или имитаций «дониконовских писем», создание икон-стилизаций, выполнение всевозможных вариантов реставрационных реконструкций. Это уникальное явление русской художественной культуры требует своего тщательного углубленного исследования.

Примечания

1. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М. : Искусство, 1986. С. 41.

2. *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи // *Временник ИОИДР*. Кн. 7. М., 1850. С. 83–85.

3. *Петров П. Н.* Цензура иконописания в начале XVIII столетия (1707–1726). СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1916. С. 12.

4. Цит. по: *Тарасов Ю. А.* О надзоре за иконным делом в России // *Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур*. Информ. бюл. Вып. 25. М., 1992. С. 130–148.

5. Там же. С. 137.

6. Там же. С. 132.

7. Цит. по: *Винокурова Э.П.* О художественном наследии Выго-Лексинской старообрядческой пустыни // *Старообрядчество в России (XVII–XVIII вв.)* : Сб. науч. трудов. М. : Археогр. центр, 1994. С. 140.

8. *Бернштам Т.А.* Русская народная культура Поморья в XIX – начале XX в.: этнографические очерки. Л. : Наука, 1983. С. 94.

9. *Яковлев Г.* Извещение праведное о расколе беспоповщины. М. : Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1888. С. 98.

10. *Филиппов И.* История Выговской старообрядческой пустыни. СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1862. С. 179, 247, 322.

11. *Бернштам Т.А.* Указ. соч. С. 94.

12. *Никольский Н. М.* История русской церкви. М.: Политиздат, 1985. С. 245, 261.

13. Подробнее об этом см.: *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 61–70.

14. *Поплавская Х. В.* «Дневные дозорные записи о московских раскольниках» как исторический источник // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Материалы науч. конф. 1989 г. Вып. 1. М. : Музей-заповедник «Моск. Кремль», 1992. С. 83.

15. *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 61–62.

16. *Мещерский К. В.* Из путешествий по России. Слобода Мстера // *Русский инвалид*. 1867. № 204. С. 18.

17. *Бакушинский А. В., Василенко В. М.* Искусство Мстеры // М.; Л. : КОИЗ, 1934. С. 22, 13.

18. *Голышев И. А.* Богоявленская слобода Мстера. Владимирской губернии, Вязниковского уезда. История ее, древности, статистика и этнография // Владимир: В Губернск. тип., 1865. С. 103.

19. Там же. С. 130.

20. Там же. С. 104.

1. *Vzdornov G. I.* Istoriya otkry`tiya i izucheniya russkoj srednevekovoj zhivopisi. XIX vek. M. : Iskusstvo, 1986. S. 41.

2. *Zabelin I. E.* Materialy` dlya istorii russkoj ikonopisi // *Vremennik IOIDR*. Kn. 7. M., 1850. S. 83–85.

3. *Petrov P. N.* Cenzura ikonopisaniya v nachale XVIII stoletiya (1707–1726). SPb.: Tip. Imp. Akad. nauk, 1916. S. 12.

4. Cit. po: *Tarasov Yu. A.* O nadzore za ikonny`m delom v Rossii // *Mezhdunarodnaya associaciya po izucheniyu i rasprostraneniyu slavyanskix kul`tur*. Inform. byul. Vy`p. 25. M., 1992. S. 130–148.

5. Там же. С. 137.

6. Там же. S. 132.

7. Cit. po: *Vinokurova E. P.* O xudozhestvennom nasledii Vy`go-Leksinskoj staroobryadcheskoj pusty`ni // Staroobryadchestvo v Rossii (XVII–XVIII vv.) : Sb. nauch. trudov. M. : Arxeogr. centr, 1994. S. 140.

8. *Bernshtam T. A.* Russkaya narodnaya kul`tura Pomor`ya v XIX – nachale XX v.: e`tnograficheskie ocherki. L. : Nauka, 1983. S. 94.

9. *Yakovlev G.* Izveshhenie pravednoe o raskole bespopovshhiny`. M. : Tip. E. Lissnera i Yu. Romana, 1888. S. 98.

10. *Filippov I.* Istoriya Vy`govskoj staroobryadcheskoj pusty`ni. SPb. : D. E. Kozhanchikov, 1862. S. 179, 247, 322.

11. *Bernshtam T. A.* Ukaz. soch. S. 94.

12. *Nikol`skij N. M.* Istoriya russkoj cerkvi. M. : Politizdat, 1985. S. 245, 261.

13. Podrobnее ob e`tom sm.: *Vzdornov G. I.* Ukaz. soch. S. 61–70.

14. *Poplavskaya X. V.* «Dnevny`e dozorny`e zapisi o moskovskix raskol`nikax» kak istoricheskij istochnik // Problemy` izucheniya pamyatnikov duxovnoj i material`noj kul`tury`. Materialy` nauch. konf. 1989 g. Vy`p. 1. M. : Muzej-zapovednik «Mosk. Kreml`», 1992. S. 83.

15. *Vzdornov G. I.* Ukaz. soch. S. 61–62.

16. *Meshherskij K. V.* Iz puteshestvij po Rossii. Sloboda Mstera // Russkij invalid. 1867. № 204. S. 18.

17. *Bakushinskij A. V., Vasilenko V. M.* Iskusstvo Mstery` // M.; L. : KOIZ, 1934. S. 22, 13.

18. *Goly`shev I. A.* Bogoyavlenskaya sloboda Mstera. Vladimirskoj gubernii, Vyaznikovskogo uezda. Istoriya ee, drevnosti, statistika i e`tnografiya // Vladimir : V Gubernsk. tip., 1865. S. 103.

19. Там же. S. 130.

20. Там же. S. 104.

Сведения об авторах

Баранов Виктор Вячеславович – кандидат искусствоведения, реставратор высшей категории, ФГБНИУ «ГОСНИИР», ведущий научный сотрудник лаборатории физико-химических исследований
107014, Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1
E-mail: trinity64@mail.ru

Baranov Viktor – Ph.D., restorer of the highest category, The State Research Institute for Restoration, Leading Researcher at the Laboratory of Physicochemical Research
44-1, Gastello St., Moscow, Russia, 107014
E-mail: trinity64@mail.ru

БЛОКЧЕЙН И НАЦИОНАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ: ПЕРСПЕКТИВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОХРАНЕНИЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦИИ, ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

В статье рассматривается идея «токенизации» национального достояния; создания «цифровых подлинников» объектов культурного наследия; широкой популяризации, экспонирования, торговли NFT цифровых объектов, созданных на основе произведений искусства, исторических источников, иных объектов культурного наследия страны. Утверждается, что массовая токенизация объектов хранения Архивного фонда РФ; кинофотодокументов; межгосударственных соглашений; иных государственных актов впервые в истории создадут рынок «цифровых подлинников» исторических источников, чья достоверность будет подтверждена NFT, обращаемыми на национальной российской блокчейн-бирже. Внедрение NFT-технологий для сертификации изображений Архивного фонда РФ; иных важных и «чувствительных» изобразительных материалов, затрагивающих историю и политику государства, позволит точно верифицировать изображения в сети и предотвращать попытки их искажения или манипулирования. Изучается возможность создания открытого электронного архива кинофотодокументов РФ, где будет экспонироваться отечественное визуальное наследие, без риска его недобросовестного искажения и использования. Эта же технология позволит коммерциализировать интеллектуальную собственность и национальное достояние Российской Федерации, одновременно способствуя его популяризации как в пределах страны, так и в мире. Прогнозируется возникновение совершенно нового рынка – рынка «цифровых подлинников» исторических документов. Изучается возможность создания 3D-репозитория объектов культурного и природного наследия Российской Федерации в целях его каталогизации, сохранения, реставрации, использования.

Ключевые слова: блокчейн, NFT, культурное наследие, исторический источник, интеллектуальная собственность, реставрация, национальное достояние, криптоарт.

S. Ippolitov

BLOCKCHAIN AND THE NATIONAL HERITAGE OF RUSSIA: PROMISING AREAS OF PRESERVATION, POPULARIZATION, USE

The article discusses the idea of "tokenization" of the national heritage; creation of "digital originals" of cultural heritage objects; wide popularization, exhibition, trade of NFT digital objects created on the basis of works of art, historical sources, and other objects of cultural heritage of the country. It is claimed that the mass tokenization of objects of storage of the Archival Fund of the Russian Federation; film and photo documents; interstate agreements; For the first time in history, other state acts will create a market for "digital originals" of historical sources, whose authenticity will be confirmed by NFTs traded on the national Russian blockchain exchange. The introduction of NFT technologies for the certification of images of the Archival Fund of the Russian Federation; other important and "sensitive" visual materials affecting the history and politics of the state will allow accurate verification of images on the network and prevent attempts to distort or manipulate them. The possibility of creating an open electronic archive of film and photo documents of the Russian Federation, where the national visual heritage will be exhibited, without the risk of its unfair distortion and use, is being studied. The same technology will allow the commercialization of intellectual property and the national heritage of the Russian Federation, at the same time contributing to its popularization both within the country and in the world. The emergence of a completely new market is predicted – the market of "digital originals" of historical documents. The possibility of creating 3D repositories of objects of cultural and natural heritage of the Russian Federation in order to catalog, preserve, restore, and use it is being studied.

Keywords: blockchain, NFT, cultural heritage, historical source, intellectual property, restoration, national treasure, crypto art.

Стремительное проникновение информационных технологий в консервативную сферу сохранения культурного и исторического наследия открывает широчайшие возможности для его популяризации, изучения, сохранения, использования, порождая одновременно новые вызовы и опасности. Хотим мы этого или нет, но процесс переноса общественного внимания с материальных объектов культурного наследия на их виртуальный сетевой образ неизбежен. Однако, попадая в сеть, цифровой образ объекта культуры или исторический источник становятся беззащитными против намеренной фальсификации, искажения, пропагандистских манипуляций, хищений и неправомерного использования.

Одно из решений описанных проблем может быть найдено в использовании технологии блокчейна, а конкретно – NFT.

В исследовательской и справочной литературе сегодня предлагается достаточно много определений блокчейна. Так, автор исследования «Блокчейн на пике хайпа» дает такое определение: «распределенный реестр, состоящий из взаимосвязанных блоков транзакций; децентрализованная база данных, предназначенная для хранения и подтверждения достоверности информации»¹. Авторский коллектив определяет блокчейн в качестве «одной из разновидностей распределенного реестра (децентрализованной базы данных), предназначенной для хранения блоков транзакций»².

Для целей настоящей статьи более удобным представляется определение блокчейна как «децентрализованной распределенной базы данных обо всех подтвержденных транзакциях, совершенных в отношении определенного актива, в основе функционирования которой лежат криптографические алгоритмы»³. Мы предлагаем также использовать определение, сформулированное Е. В. Былинкиной: «блокчейн – это разновидность распределённого реестра, предназначенного только для добавления информации, данные в который записываются блоками с использованием криптографических алгоритмов таким образом, что каждый новый блок включает информацию о предыдущем блоке»⁴.

NFT – технология невзаимозаменяемых токенов (Non Fungible Token, NFT), или уникальных цифровых идентификаторов цифровых объектов. Merriam-Webster официально определяет трехбуквенную аббревиатуру NFT как «уникальный цифровой идентификатор, который нельзя скопировать, заменить или разделить, который записан в блокчейне и используется для подтверждения подлинности и владения определенным цифровым активом, таким как оригинальная версия онлайн фотографии или видео»⁵.

Поистине революционным событием для отечественной цифровой сферы стал выход Государственного Эрмитажа на рынок крипто-искусства. В сентябре 2021 г. на блокчейн-бирже Binance состоялся аукцион по продаже цифровых произведений из ограниченной цифровой коллекции Государственного Эрмитажа. Коллекция состояла из токенизированных изображений предметов искусства из музейных хранилищ. Итоговая сумма ставок составила более 440 000 долларов США⁶.

Юридической службой Государственного Эрмитажа впервые для нашей страны был разработан правовой механизм, позволивший государственному бюджетному учреждению выйти на блокчейн-биржу и предложить уникальный товар – NFT цифровых копий произведений искусства, хранящихся в музее и принадлежащих Российской Федерации. Цифровые копии лично подписаны генеральным

директором Государственного Эрмитажа Михаилом Пиотровским, который заверил подлинность каждой работы из лимитированной серии посредством нанесения даты и точного времени их подписания»⁷.

Задача, решенная коллективом Эрмитажа, на начальном этапе представлялась трудно разрешимой. Во-первых, в российском законодательстве отсутствует само определение NF-токена; договоренность владельца NFT и покупателя представляла собой основанный на доверии «неофициальный общественный консенсус», т. е. стороны оперировали довольно абстрактными понятиями, которые предстояло облечь в форму контракта, положения которого не противоречили бы действующему российскому законодательству. При этом Эрмитаж должен был в рамках реализации проекта создать собственный результат интеллектуальной деятельности (РИД), который представлял бы собой некую новую самостоятельную сущность, имеющую собственную ценность и отделенную от физического музейного объекта. Эту непростую логическую и правовую задачу коллектив Эрмитажа решил с помощью отсылки к пункту 1 статьи 1259 Гражданского кодекса Российской Федерации (ГК РФ). Согласно документу, объекты авторского права – это «произведения науки, литературы и искусства независимо от назначения и достоинства произведения, а также от способа их выражения». Согласно установленному перечню к объектам авторского права, в том числе, относятся и «фотографические произведения и произведения, полученные способами, аналогичными фотографии»⁸. В результате создания такого объекта фотограф (в силу ст. 1255 ГК РФ) становится обладателем права авторства и исключительного права. Следуя этой логике, Эрмитаж придал цифровым изображениям уникальность с помощью подписи М. Пиотровского. В итоге получилось уникальное произведение цифрового искусства, имеющее в качестве результата интеллектуальной деятельности NFT, которое могло обращаться на бирже.

При этом музеем на всех этапах реализации проекта использовалась агентская схема: РИД создавались по договору со сторонней организацией, а торги осуществлялись на бирже, относящейся к иностранной юрисдикции. По информации Википедии, «Binance – ведущая мировая блокчейн-экосистема и поставщик инфраструктуры для криптовалютной отрасли с комплексом финансовых продуктов, который включает в себя крупнейшую по объему биржу торговли цифровыми активами. Binance предлагает уникальный портфель криптовалютных продуктов и возможностей. В их числе: торговля и финансы, образование, исследования и данные, благотворительность, инвестиции и инкубация, децентрализация и инфраструктурные решения»⁹.

Обращение к бирже с иностранной юрисдикцией и агентским соглашениям с самого начала несло в себе существенные риски. Трудно сказать, почему руководство Эрмитажа выбрало для реализации своего амбициозного и, без сомнения, очень нужного и своевременного проекта столь зависимую от внешних операторов схему: создание подобной «юридической оболочки» и полная реализация проекта по присвоению цифровым объектам NFT были вполне возможны на отечественных цифровых площадках. Текущие события подтвердили ненадежность использованной схемы: в апреле 2022 г. криптобиржа Binance перестала допускать к торгам россиян с активами стоимостью свыше 10 тысяч евро. Представители биржи заявили, что пока не прекращают работу в России, но поддерживают антироссийские санкции¹⁰. В условиях современной геополитической реальности и незаконных

экономических рестрикций в отношении нашей страны, которые по сложившейся традиции называются «санкциями», схема продажи NFT, выбранная Эрмитажем, становится практически нереализуемой, поскольку возврат в Российскую Федерацию вырученных от продажи средств представляется малореальным.

Между тем в России созданы и успешно развиваются собственные блокчейн-платформы и блокчейн-биржи, которые могут быть задействованы в реализации опробованной Государственным Эрмитажем схемы торговли цифровыми копиями национального достояния. В начале 2020 г. Алексом Сальниковым и Алексеем Фалиным в Москве была создана торговая площадка NFT, получившая название Rarible и позволяющая покупать и продавать цифровые предметы коллекционирования. По имеющейся на сегодняшний день доступной информации, средний объем торгов NFT за 24 часа на площадке Rarible составляет примерно 1,5 миллиона долларов США. Комиссия, взимаемая Rarible, составляет 2,5% с покупателя и продавца в дополнение к комиссии за чеканку токена¹¹.

Иными словами, на момент полной готовности Эрмитажа к выходу на зарубежную NFT-биржу в Российской Федерации уже была доступна аналогичная площадка с отечественным капиталом, имеющая внушительные обороты цифровых активов, причем не единственная. Самым успешным на сегодняшний день российским продуктом считается «Мастерчейн». Создание блокчейн-платформы было инициировано Центробанком РФ осенью 2016 г. Проект, кроме ЦБ, включил в себя целую плеяду гигантов отечественного рынка, представленную Сбербанком России, Альфа-банком, Банком «Открытие», Тинькофф Банком, Qiwi, ВТБ, Газпромбанком, Национальной системой платежных карт, ПАО «АК БАРС» БАНКом, РНКО «Платежный Центр», Райффайзенбанком, Совкомбанком, Промсвязьбанком, МТС, «МБ Инновации», Ростелекомом, Внешэкономбанком¹². «Мастерчейн» создавался в целях освоения современного финансового инструментария на базе технологии распределенных реестров в интересах крупных отечественных корпораций: электронных закладных, цифровых банковских гарантий, цифровых аккредитивов. Однако создание и развитие на платформе «Мастерчейн» полноценной блокчейн-биржи представляется, на наш взгляд, не только возможным, но и чрезвычайно своевременным, государственным делом, особенно учитывая следующее. Платформа уже обеспечивает юридическую значимость обрабатываемой информации (в рамках российской юрисдикции), сертифицирована ФСБ России в соответствии с российскими стандартами криптографии и требованиями информационной безопасности¹³. Отметим также, что Сбербанк в июле 2019 г. объявил о выходе из проекта «Мастерчейн» из-за «неудовлетворенности скоростью, безопасностью и общей эффективностью платформы». В качестве альтернативы ведущий российский банк рассматривал корпоративные блокчейн-платформы Hyperledger Fabric от Hyperledger и Quorum от JPMorgan¹⁴. События 2022 г. наглядно продемонстрировали, насколько ошибочными оказались принятые Сбербанком решения в этой области: масштабные незаконные экономические рестрикции в отношении российской банковской системы не оставили иных альтернатив, кроме развития отечественных цифровых платформ.

Конечно, упомянутая выше платформа «Мастерчейн» биржей не является – она не занимается оказанием услуг продавцам и покупателям NFT. Но ее технологические наработки могут стать основой для создания в России полноценной блокчейн-биржи. И первые шаги крупных отечественных цифровых операторов уже намечены. Так, в феврале 2022 г. соцсеть «ВКонтакте» объявила о внедрении

поддержки NFT: при посредничестве соцсети авторы смогут загрузить контент, создать токен, а потом разместить его на бирже¹⁵. Иными словами, в РФ на сегодняшний день уже имеются и технологические решения, и IT-компании, и инвесторы, готовые создавать и реализовывать крупные блокчейн-проекты, включая создание национальной биржи NFT. Подключение к этой работе государства в лице госкомпаний или бюджетных организаций – необходимая и насущная потребность. Вывод на биржу NFT принадлежащих государству «цифровых подлинников»; оцифрованных копий национального достояния; результатов интеллектуальной деятельности, полученных при бюджетном финансировании, создадут критическую массу особо ценного NFT-контента, который позволит отечественным блокчейн-биржам обеспечивать значимые обороты торгов.

Однако не менее важным вопросом в использовании NFT, помимо технологических и правовых решений, является философская основа владения «цифровым подлинником». Директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский, в преддверии выхода музея на рынок NFT, дал такое определение комплексу ментальных проблем новой технологии: «NFT – это философия, это эстетика обладания. Цифровые копии произведений искусства наполняют Интернет, где по сути все имеют к ним доступ, но NFT – это чувство собственности, а в нашем случае – чувство причастности к Великому музею»¹⁶.

Действительно, владение NFT цифрового художественного объекта – будь то оригинальное произведение крипто-арт или оцифрованная копия «реалистичного» искусства, – переносит участников этого специфического рынка в некую новую реальность, отличную от привычного мира коллекционирования и культурного обмена. Ключевым термином, определяющим эту новую реальность, может стать словосочетание «эстетика обладания», использованное М. Пиотровским. Копирование, сохранение, просмотр или иное использование цифрового контента в сети стало столь обыденным, что, казалось бы, говорить в данной ситуации об эксклюзивном владении набором пикселей на экране довольно абсурдно. Цифровое искусство тиражируемо и доступно; интеллектуальная собственность (ИС) на него размыта; авторство трудно определимо. И как в виртуальной реальности отличить подлинник от копии? Как коллекционеру не оказаться в ситуации, когда на аукционе ему предлагается внешне точно такой же Рембрандт, но написанный современным художником? Да, в реальном мире существует экспертиза, которая по ряду физических параметров точно установит, подлинник или копия произведения находится на мольберте, но и в экспертной среде часто случаются ошибки. В сфере крипто-арт такая экспертиза невозможна: цифровая копия не будет отличаться от цифрового подлинника. Подобная ситуация ставит перед коллекционером и инвестором в крипто-искусство трудноразрешимую проблему фиксации подлинности и ценности художественного объекта, помочь в разрешении которой призван NFT. Невзаимозаменяемый токен – результат ментального компромисса; возможность, предоставленная коллекционеру, ощущать себя владельцем эксклюзива в океане абсолютно идентичных копий; договор между владельцем интеллектуальной собственности и покупателем, при котором стороны оперируют абстрактными понятиями стоимости, собственности, ценности. Покупатели NFT цифрового искусства оперируют иной реальностью, нежели «традиционные» коллекционеры и инвесторы. В качестве аналогии можно привести акцию Нью-Йоркской компании MSCHF, купившей оригинальную работу Энди Уорхола за 20 тысяч долларов. После покупки организаторы акции вновь выставили ее на продажу, но уже вместе

с 999 высококачественными подделками. Каждый из 1 тыс. лотов был оценен по 250 долларов, причем покупатели честно предупреждены, что оригиналом является только один экземпляр, а все остальные – подделка, причем настолько качественные, что доказать факт подделки будет невозможно¹⁷. Покупатели NFT произведений цифрового искусства в каком-то смысле находятся в такой же ситуации: только одно произведение в обоюдном понимании автора и покупателя будет подлинным, несмотря на факт существования огромного количества абсолютно идентичных копий. Но, в отличие от клиентов компании MSCHF, покупатель NFT будет точно знать, какой из экземпляров является «подлинным» при полной невозможности найти какое-либо отличие от прочих.

Автор исследования «Как NFT влияет на арт-рынок» так определяет портрет покупателей произведений искусства на рынке NFT: «Они прошли становление в мире компьютерных технологий, заработали свои миллионы и готовы тратить их, в том числе и на искусство. И они уже близки к мысли не столько об эксклюзивной возможности иметь у себя в коллекции произведение искусства, сколько о самом праве владения и только, ведь "видят все, а владеет один". И не всегда это владение односторонне и индивидуально»¹⁸. Это очень точное определение консенсуса продавца и покупателя NFT крипто-искусства. Однако существует и иная ипостась токенизации цифрового объекта – обеспечение и гарантия его достоверности и подлинности. И эта функция NFT выходит далеко за рамки собственно крипто-искусства, становясь действенным инструментом обеспечения сохранности интеллектуальной собственности.

Как уже было сказано выше, проблема достоверности электронного документа, исторического источника или объекта культурного наследия в определенных условиях может приобретать государственное значение. Электронная копия исторического источника, попавшая в сеть, становится «беззащитной» перед возможной фальсификацией и манипулированием. В условиях глобального информационного противостояния национальные архивные фонды часто оказываются на «переднем крае» информационной войны. Легкость, с которой цифровой образ любого находящегося в сети исторического источника может быть отредактирован в корыстных или политических целях, приводит к выводу о необходимости создания эффективных средств защиты российской цифровой интеллектуальной собственности и национального наследия.

Прежде чем приступить к рассмотрению использования технологии блокчейн, и в частности NFT-технологии, в целях сохранения и коммерциализации национального достояния страны, необходимо ненадолго отвлечься от научных и технологических сюжетов и бросить взгляд на глобальную ситуацию в мире. За последнее десятилетие мир оказался в состоянии, описываемом неологизмом «постправда». Этот эвфемизм возник для описания ситуации в медийном пространстве, характеризуемом насаждением в общественный дискурс непроверенной, лживой, сфабрикованной информации, призванной оказать требуемое воздействие на общественное сознание. Состояние «после правды» предполагает значимость общественной реакции на интерпретируемые события и информацию; правдивость и достоверность фактов для производителей постправды значения не имеют. Постправда стала неизменным и крайне эффективным инструментом информационной войны. Искажение и фальсификация фактов; переписывание истории; «отмена» культуры народов и стран; идеологическая цензура;

навязывание «правильного» дискурса средствам массовой информации; маргинализация культурного достояния «неправильных» народов – эти и целый ряд иных инструментов стали активно использоваться во внутри- и внешнеполитической борьбе.

Особенно беспощадные информационные войны последнего времени разгорелись на полях истории стран и народов, их культурного и научного наследия. Формировавшийся столетиями процесс исторического познания, основанный на тщательном изучении, критике и анализе источника, за каких-то два десятилетия трансформировался в политическом дискурсе ряда стран в непрерывную череду манипуляций фактами и событиями. История переписывается в огромных масштабах исходя из политической конъюнктуры тех или иных элит. Причем фальсифицируется не только новейшая история, охватывающая жизнь ныне здравствующего поколения, но и история отдаленного прошлого, вплоть до древнейшей, если это укладывается в главенствующую парадигму того или иного политического класса.

Особая роль во внедрении технологий блокчейна в архивную сферу принадлежит аудио-визуальным источникам. Многочисленные медийные скандалы последних лет, связанные с использованием на мероприятиях разного рода фальсифицированных или манипулятивных изображений; информационные кампании, использующие псевдо-историческую фактуру; информационные войны с использованием исторических манипуляций требуют срочного внедрения новейшего технологического инструментария для верификации изображений. Ярким примером манипуляций такого рода стала выставка т. н. «голодомора», проводившаяся в Севастополе в 2009 г. Посетители обнаружили на стендах под надписью «Украинский холокост» фотографии, сделанные в США, – в Оклахоме и Арканзасе, а не на Советской Украине. На стенде были представлены шесть фотографий, четыре из которых сделаны в США во время Великой депрессии, а еще две – снимки голода в Поволжье в 1920-е годы. Таким образом, на стендах не оказалось ни одной фотографии, сделанной на Украине. Снимки были направлены в Севастополь из Киева; подобные выставки, кроме Севастополя, были проведены и в других регионах Украины; фоторепортажи этого «мероприятия» широко распространились по сети¹⁹. Причем особой «популярностью» у современного политического класса Украины пользуются фотоматериалы Фритьофа Хансена, привезенные им из командировки в Россию в 1921 г., состоявшейся по заданию Международного комитета Красного Креста. Так, фото умерших от голода в Саратове в 1921 г. детей повсеместно выдаются за жертв «голодомора» 1933 г. на Украине: в 2009 г. была даже выпущена почтовая марка «Україна. Голодомор 1932–1933. Паям'яті жертв голодомора», на которой были использованы фрагменты фотографии голодающих в России в 1921 г.²⁰

Возвращаясь к вопросу токенизации национального достояния; создания «цифровых подлинников» объектов культурного наследия; широкой популяризации, экспонирования, торговли NFT цифровых объектов, созданных на основе произведений искусства, исторических источников, иных объектов культурного наследия страны, беремся утверждать, что массовая токенизация объектов хранения Архивного фонда РФ; кинофотодокументов; межгосударственных соглашений; иных государственных актов впервые в истории создадут рынок «цифровых подлинников» исторических источников, чья достоверность будет подтверждена NFT, обращаемом на национальной российской блокчейн-бирже.

Рассуждая о перспективах токенизации Архивного фонда РФ и дальнейшего использования NFT исторических источников, нельзя не остановиться на особенностях действующего законодательства в этой области. Так, ГК РФ устанавливает ограничения на копирование архивных документов, в отношении которых действуют авторские и смежные права. Любое воспроизведение подобных документов до истечения срока действия исключительных прав на произведения возможно только при согласии автора или иного правообладателя²¹. Воспроизведением при этом считается «изготовление одного и более экземпляра произведения или его части в любой материальной форме, в том числе в форме звуко- или видеозаписи, изготовление в трех измерениях одного и более экземпляра двухмерного произведения и в двух измерениях одного и более экземпляра трехмерного произведения». При этом запись произведения на любом электронном носителе также считается воспроизведением. Напомним, что в соответствии со ст. 1281 ГК РФ «Исключительное право на произведение действует в течение всей жизни автора и семидесяти лет, считая с 1 января года, следующего за годом смерти автора»²². В соответствии с этими законодательными ограничениями и может выстраиваться стратегия государственных архивов и других государственных организаций по цифровизации и использованию документальных объектов исторического и культурного наследия.

Другим ограничением для реализации программы токенизации объектов исторического и культурного наследия может стать отсутствие в законодательстве понятия «государственная интеллектуальная собственность». Как известно, у государства существует право на ИС, которая создается на государственных унитарных и казенных предприятиях. Это изобретения, секреты производства, ноу-хау, промышленные образцы. Государству не требуются специальные регистрационные действия для оформления исключительных прав на всё, что производят эти учреждения. Профессионалами отрасли справедливо отмечается непроработанность действующего законодательства в части определения прав бюджетных организаций, включая научные и образовательные, в отношении прав на интеллектуальную собственность на создаваемые ими РИД. Так, в статье «Права на результаты интеллектуальной деятельности, созданные в бюджетных учреждениях за счет средств федерального бюджета», автор аргументированно утверждает, что актуальное гражданское право России не содержит норм, позволяющих определенно утверждать, что бюджетные учреждения приобретают исключительные права на ИС, создаваемую в этих организациях за счет средств государственного бюджета. Апеллируя к Части IV ГК РФ, автор обосновывает необходимость предоставления таким организациям возможности иметь исключительные права на результаты их научно-технической деятельности. Автор делает обоснованный вывод о необходимости включения в национальное законодательство нормы о специальном правовом статусе бюджетных учреждений в отношении ИС, утверждая, что «одной из наиболее эффективных форм для сочетания интересов бюджетного учреждения и государства как его учредителя представляется совместное исключительное право на их интеллектуальную собственность»²³.

Подобная законодательная новация позволит создать нормативную базу для использования NFT для создания сертификатов «цифровых подлинников» объектов исторического и культурного наследия с последующим их оборотом на национальных и международных блокчейн-рынках. Поскольку NFT может быть присвоен только оригинальному РИД, авторство которого известно и подтверждено, документы Архивного фонда РФ, получившие статус общественного достояния

и находящиеся в государственной собственности, могут быть скопированы, и на основе полученной копии создан новый результат интеллектуальной деятельности по аналогии с алгоритмом, опробованным Государственным Эрмитажем. В случае с историческим источником новый РИД может представлять собой, например, археографическое описание документа; изложение истории его создания, выявления, реставрации, использования; формирование архивной коллекции и т. п. Археография как синтетическая наука, тесно связанная с филологией, источниковедением, палеографией, текстологией, дипломатикой, архивоведением, документоведением и другими специальными историческими дисциплинами, может стать инструментом создания результатов интеллектуальной деятельности, которые обеспечат уникальность «цифрового подлинника», достаточную для использования технологии NFT.

Еще одной сферой применения технологии NFT в деле сохранения и использования исторического и культурного наследия, государственной интеллектуальной собственности, может стать национальная программа создания 3D-репозитория особо охраняемых архитектурных и природных объектов; усадебного искусства; произведений декоративно-прикладного искусства.

Появление 3D-репозитория объектов культурного наследия – храмов, объектов деревянного зодчества, усадебной культуры, уникальных природных памятников и ландшафтов, иного культурного наследия, которое может быть утеряно в обозримой перспективе, – еще одно перспективное направление развития IT-отрасли в нашей стране. Реализация этого проекта даст дополнительный стимул развитию творческой индустрии, базирующейся на традиционной национальной культуре и традиции. Подобная ИС, владельцем и оператором которой может быть как государство, так и учреждения культуры, вузы и высокотехнологичные компании, может быть использована при создании творческих кластеров в регионах, брендировании территорий, развитии туристической индустрии, что повлечет за собой расширение потребительского рынка. Поставленная задача может быть решена посредством 3D-сканирования объектов культурного и природного наследия и создания на основе полученных результатов NF-токенов цифровых матриц, которые могут оказаться востребованными не только у коллекционеров, но и у операторов туристического, реставрационного, строительного рынка, искусствоведов и дилеров цифрового искусства.

Международный опыт свидетельствует, что РФ может отстать в осуществлении планов по оцифровке и хранению 3D-матриц объектов собственного культурного наследия. Так, в 2018 г. Google и некоммерческая организация CyArk создали онлайн-музей, посетители которого могут совершить виртуальные путешествия по подробнейшим моделям исторических памятников в Бирме, Сирии, Мексике и других странах. Для создания виртуальных копий памятников используется комплекс технологий: сканирование при помощи лазеров (лидеров) с разрешением до двух миллиметров, съемки обычными камерами, а также дронами. На основе этих данных создаются трехмерные виртуальные пространства, которые затем выкладываются на сайте поддерживаемого Google проекта Open Heritage. Оцифрованные архитектурные и археологические объекты находятся в открытом доступе²⁴.

По имеющейся информации, эти международные платформы пока не вышли на рынок NFT цифровых копий полученных информационных продуктов. Российская Федерация могла бы стать первой страной, предложившей миру NFT

«цифровых подлинников» своего национального достояния. К сожалению, в 2016 г., когда мы предложили Министерству культуры РФ проект 3D-оцифровки объектов культурного и природного наследия, реализовать его не удалось, и приоритет нашей страны в этой инновационной сфере был упущен. Сегодня у России появился еще один шанс стать «законодателем мод» в этой области.

Выпуск NFT для 3D-объектов вполне возможен и не представляет сложностей: эта технология опробована, и первые продажи NFT 3D-объектов состоялись. Так, в мае 2021 г. был продан Last Supper 3D Scan – один из первых NFT, созданных при помощи 3D-сканирования. Покупатель заплатил за NFT 3D-изображения фарфоровой статуэтки «Тайная вечеря» 0,0955 ETH – по курсу на день продажи это составляло 145 долларов США²⁵.

Выпуск NFT для 3D-матриц объектов культурного наследия, пространственных моделей конструкторских и архитектурных чертежей; объектов хранения музейных фондов; произведений народно-художественного творчества; деталей и конструкторских решений, обладающих правами интеллектуальной собственности, позволит ввести в защищенный оборот огромный массив информации. В итоге на блокчейн-платформах возникнет принципиально новый рынок NFT-объектов интеллектуальной собственности, созданной в сфере науки и культуры. В данном контексте государство как крупнейший владелец прав на интеллектуальную собственность в стране может стать ведущим оператором зарождающегося рынка. И речь здесь идет не только и не столько о дополнительных доходах бюджетных организаций, работающих в сфере науки и культуры, хотя реализация программы NF-токенизации государственной интеллектуальной собственности сулит весомый дополнительный доход, что было наглядно продемонстрировано Государственным Эрмитажем. Выход государства на блокчейн-рынок интеллектуальной собственности может иметь синергетический эффект в самых разных областях общественной жизни. Массовая токенизация «цифровых подлинников» Архивного фонда РФ; особо важных современных государственных актов; художественных произведений; товарных знаков; промышленных и природных объектов станет действенным инструментом их популяризации и защиты. Так, например, реализация и развитие проекта по 3D-оцифровке и токенизации объектов культурного и природного наследия России позволит начать практическую плановую работу по каталогизации, хранению и популяризации стремительно утрачиваемых объектов деревянного зодчества Русского Севера; разрушающихся объектов усадебной и храмовой архитектуры средней полосы России; объектов природного и исторического наследия Крыма; популярных туристических центров Российской Федерации.

Сегодня можно говорить, что рынок блокчейн-крипто-арта состоялся. Торговля цифровыми объектами крипто-искусства посредством NFT увеличивается на сотни процентов ежегодно в денежном эквиваленте. Российская Федерация может заложить основы и принципиально нового рынка – рынка «цифрового наследия». Токенизация документов Архивного фонда РФ приведет к возникновению синергетического эффекта. Во-первых, цифровые копии исторических источников, являющихся критически важными для нашей страны и ее истории, получат уникальные цифровые сертификаты – NFT, благодаря которым каждый владелец сможет получить гарантию, что он видит на экране домашнего монитора образ подлинного документа, чей физический оригинал хранится в одном из государственных архивов России. Внедрение этой технологии положит начало абсолютно новому

направлению в гуманитарной сфере: приобретению национальными библиотеками и архивами «цифровых подлинников», их обмен, использование и хранение. Не вызывает сомнения, что и в нашей стране, и в мире найдется значительное количество научных организаций и частных коллекционеров, желающих приобрести, например, отсканированный экземпляр Остромирова Евангелия или иного исторического источника, подлинность цифровых оригиналов которых и история владения будет удостоверена NFT Российской национальной библиотекой или государственным архивом. Продажа, обмен, дарение или свободное распространение таких «цифровых подлинников» объектов национального наследия России будет способствовать его популяризации. NFT-сертификат цифровой копии исторического источника будет являться гарантией его достоверности и полного совпадения с физическим оригиналом.

Такая политика откроет новые возможности для мировой науки. Владение «цифровыми подлинниками» может стать одним из направлений коллекционной деятельности. Приобретение сертифицированных NFT исторических источников архивами, библиотеками, научными организациями резко активизирует международный научный обмен.

Внедрение NFT для «сертификации» изображений Архивного фонда РФ; иных важных и «чувствительных» изобразительных материалов, затрагивающих историю и политику государства, позволит точно верифицировать изображения в сети и предотвращать попытки их искажения или манипулирования. Появится возможность создания открытого электронного архива кинофотодокументов РФ, где будет экспонироваться отечественное визуальное наследие, без риска его искажения недобросовестными лицами, поскольку технология NFT предполагает возможность точного определения истории создания, владения и изменений электронного документа. Эта же технология позволит коммерциализировать ИС и национальное достояние Российской Федерации, одновременно способствуя его популяризации как в пределах страны, так и в мире. Нетрудно спрогнозировать возникновение совершенно нового рынка – рынка «цифровых подлинников» исторических документов. Государственные архивы РФ получают возможность выставлять на продажу NFT оцифрованных копий уникальных документов и целых архивных коллекций. И если эти предложения будут искусственно ограничены небольшим количеством копий, они станут предметом коллекционирования и объектом комплектования библиотек и архивов всего мира.

Примечания

1. Блокчейн на пике хайпа: правовые риски и возможности / А. Ю. Иванов (рук. авт. кол.), М. Л. Башкатов, Е. В. Галкова и др. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. – 237 с.

2. Правовое регулирование экономических отношений в современных условиях развития цифровой экономики: монография / А. В. Белицкая, В. С. Белых, О. А. Беяева и др.; отв. ред. В. А. Вайпан, М. А. Егорова. М. : Юстицинформ, 2019. – 376 с.

3. Савельев А. И. Некоторые правовые аспекты использования смарт-контрактов и блокчейн-технологий по российскому праву // Закон. №5. 2017. С. 94–117.

4. Былинкина Е. В. Блокчейн: правовое регулирование и стандартизация // Право и политика. №9. 2020. С. 143–155.

5. Merriam-Webster выставляет на аукцион NFT словарного определения 'NFT'. – URL: <https://ru.bitcoinethereumnews.com/technology/merriam-webster-auctioning-nft-of-nft-dictionary-definition/> (дата обращения: 17.01.2023).

6. Цыгулева М. В. Первый опыт реализации цифровых изображений произведений из собрания музея и передачи прав на них с использованием невзаимозаменяемых токенов // Имущественные отношения в РФ. №9 (240). 2021. С. 84–94.

7. Там же. С. 84.

8. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 №230-ФЗ (ред. от 11.06.2022, с изм. от 16.06.2022). – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/be05678dc42ddc67aae5begbagbeebd367fb9a3f/ (дата обращения: 19.01.2023).

9. Binance. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Binance> (дата обращения: 17.01.2023).

10. Криптовбиржа Binance ограничит доступ к торгам для пользователей из России. – URL: https://www.m24.ru/news/ehkonomika/21042022/453707?tm_source=CopуBuf (дата обращения: 17.01.2023).

11. 7 лучших торговых NFT площадок для покупки и продажи NFT-токенов – 2022. – URL: <https://cryptochill.ru/7-luchshih-torgovyh-nft-ploshhadok-dlya-pokupki-i-prodazhi-nevzaimozamenyaemyh-tokenov-2021/> (дата обращения: 17.01.2023).

12. Заколдаев Д. А., Ямщиков Р. В., Ямщикова Н. В. Технология блокчейн в России: достижения и проблемы // Вестник МГОУ. №2. 2018. С. 99.

13. Мастерчейн. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мастерчейн> (дата обращения: 17.01.2023).

14. Сбербанк выходит из блокчейн-проекта «Мастерчейн». – URL: <https://forklog.com/sberbank-vyhodit-iz-blokchejn-proekta-masterchejn/> (дата обращения: 17.01.2023).

15. Биржа NFT-токенов на базе «ВКонтакте»: хайп или реальность. – URL: <https://rg.ru/2022/02/21/birzha-nft-tokenov-na-baze-vkontakte-hajp-ili-realnost.html> (дата обращения: 20.01.2023).

16. Крупнейший музей в России экспериментирует с NFT. – URL: <https://www.cointribune.com/ru/columns-ru/nft/крупнейший-музей-в-россии-эксперимен/> (дата обращения: 19.01.2023).

17. 1,000 Warhol artworks are on sale for just \$250 each. But only one is real. – URL: <https://edition.cnn.com/style/article/warhol-art-mschf/index.html> (дата обращения: 19.01.2023).

18. Как NFT влияет на арт-рынок. – URL: <https://www.1artchannel.com/single-post/kaknftvliyaetnaartrynok> (дата обращения: 19.01.2023).

19. СБУ поймали на фальсификации: в выставке про Голодомор используются фотографии «Великой депрессии» в США. – URL: <https://newdaynews.ru/sevas/223417.html> (дата обращения: 19.01.2023).

20. Фальсификации истории Украины. – URL: https://vk.com/album-1001828_56208140 (дата обращения: 19.01.2023).

21. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 №230-ФЗ. Ст. 1270. Исключительное право на произведение.

22. Там же. Ст. 1281. Срок действия исключительного права на произведение.

23. *Васильева Е. Н.* Права на результаты интеллектуальной деятельности, созданные в бюджетных учреждениях за счет средств федерального бюджета // Труды Института государства и права РАН. №3. 2012. С. 150.

24. *Ипполитов С. С.* Интеллектуальная собственность и точки роста творческой индустрии в российской экономике: блокчейн, крипто-арт, NFT-токенизация // Культура и образование. № 2. 2021. С. 5–18. DOI: 10.24412/2310-1679-2021-241-5-18

25. Как создать NFT с помощью 3D-сканера. – URL: <https://top3dshop.ru/blog/how-to-create-NFT-with-3d-scanner-and-sell-them.html> (дата обращения: 19.01.2023).

1. Blokchejn na pike xajpa: pravovy`e riski i vozmozhnosti / A. Yu. Ivanov (ruk. avt. kol.), M. L. Bashkatov, E. V. Galkova i dr. M. : Izd. dom Vy`sshej shkoly` e`konomiki, 2017. – 237 s.

2. Pravovoe regulirovanie e`konomicheskix otnoshenij v sovremenny`x usloviyax razvitiya cifrovoj e`konomiki: monografiya / A. V. Beliczka, V. S. Bely`x, O. A. Belyaeva i dr.; otv. red. V. A. Vajpan, M. A. Egorova. M : Yusticinform, 2019. – 376 s.

3. *Savel`ev A. I.* Nekotory`e pravovy`e aspekty` ispol`zovaniya smart-kontraktov i blokchejn-texnologij po rossijskomu pravu // Zakon. №5. 2017. S. 94–117.

4. *By`linkina E. V.* Blokchejn: pravovoe regulirovanie i standartizaciya // Pravo i politika. №9. 2020. S. 143–155.

5. Merriam-Webster vy`stavlyaet na aukcion NFT slovarnogo opredeleniya 'NFT'. – URL: <https://ru.bitcoinethereumnews.com/technology/merriam-webster-auctioning-nft-of-nft-dictionary-definition/> (дата обращения: 17.01.2023).

6. *Cyguleva M. V.* Pervy`j opy`t realizacii cifrovyy`x izobrazhenij proizvedenij iz sobraniya muzeya i peredachi prav na nix s ispol`zovaniem nevzaimozamenyaemy`x tokenov // Imushhestvenny`e otnosheniya v RF. №9 (240). 2021. S. 84–94.

7. Там же. S. 84.

8. Grazhdanskij kodeks Rossijskoj Federacii (chast` chetvertaya) ot 18.12.2006 №230-FZ (red. ot 11.06.2022, s izm. ot 16.06.2022). – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/be05678dc42ddc67aae5begbagbeebd367fb9a3f/ (дата обращения: 19.01.2023).

9. Binance. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Binance> (дата обращения: 17.01.2023).

10. Kriptobirzha Binance ogranichit dostup k torgam dlya pol`zovatelej iz Rossii. – URL: https://www.m24.ru/news/ehkonomika/21042022/453707?tm_source=CopyBuf (дата обращения: 17.01.2023).

11. 7 luchshix togovy`x NFT ploshhadok dlya pokupki i prodazhi NFT-tokenov – 2022. – URL: <https://cryptochill.ru/7-luchshih-torgovyh-nft-ploshhadok-dlya-pokupki-i-prodazhi-nevzaimozamenyaemyh-tokenov-2021/> (data obrashheniya: 17.01.2023).
12. Zakoldaev D.A., Yamshhikov R.V., Yamshhikova N.V. Texnologiya blokchejn v Rossii: dostizheniya i problemy` // Vestnik MGOU. 2018. №2. S. 99.
13. Masterchejn. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Masterchejn> (data obrashheniya: 17.01.2023).
14. Sberbank vy`xodit iz blokchejn-proekta «Masterchejn». – URL: <https://forklog.com/sberbank-vyhodit-iz-blokchejn-proekta-masterchejn/> (data obrashheniya: 17.01.2023).
15. Birzha NFT-tokenov na baze «VKontakte»: xajp ili real`nost`. – URL: <https://rg.ru/2022/02/21/birzha-nft-tokenov-na-baze-vkontakte-hajp-ili-realnost.html> (data obrashheniya: 20.01.2023).
16. Krupnejshij muzej v Rossii e`ksperimentiruet s NFT. – URL: <https://www.cointribune.com/ru/columns-ru/nft/krupnejshij-muzej-v-rossii-e`ksperimen/> (data obrashheniya: 19.01.2023).
17. 1,000 Warhol artworks are on sale for just \$250 each. But only one is real. – URL: <https://edition.cnn.com/style/article/warhol-art-mschf/index.html> (data obrashheniya: 19.01.2023).
18. Kak NFT vliyaet na art-ry`nok. – URL: <https://www.1artchannel.com/single-post/kaknftvliyaetnaartrynok> (data obrashheniya: 19.01.2023).
19. SBU pojmal na fal`sifikacii: v vy`stavke pro Golodomor ispol`zuyutsya fotografii «Velikoj depressii» v SSHA. – URL: <https://newdaynews.ru/sevas/223417.html> (data obrashheniya: 19.01.2023).
20. Fal`sifikacii istorii Ukrainy`. – URL: https://vk.com/album-1001828_56208140 (data obrashheniya: 19.01.2023).
21. Grazhdanskij kodeks Rossijskoj Federacii (chast` chetvertaya) ot 18.12.2006 №230-FZ. St. 1270. Isklyuchitel`noe pravo na proizvedenie.
22. Tam zhe. St. 1281. Srok dejstviya isklyuchitel`nogo prava na proizvedenie.
23. Vasil`eva E.N. Prava na rezul`taty` intellektual`noj deyatel`nosti, sozdanny`e v byudzhety`x uchrezhdeniyax za schet sredstv federal`nogo byudzheta // Trudy Instituta gosudarstva i prava RAN. №3. 2012. S. 150.
24. Ippolitov S.S. Intellektual`naya sobstvennost` i tochki rosta tvorcheskoj industrii v rossijskoj e`konomie: blokchejn, kripto-art, NFT-tokenizaciya // Kul`tura i obrazovanie. № 2. 2021. S. 5–18. DOI: 10.24412/2310-1679-2021-241-5-18
25. Kak sozdat` NFT s pomoshh`yu 3D-skanera. – URL: <https://top3dshop.ru/blog/how-to-create-NFT-with-3d-scanner-and-sell-them.html> (data obrashheniya: 19.01.2023).

Сведения об авторах

Ипполитов Сергей Сергеевич – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва;
Российская государственная академия интеллектуальной собственности;
ФГБНИУ «ГОСНИИП»
E-mail: nivestnik@yandex.ru

Ippolitov Sergey – Doctor in Historical Sciences, Chief Researcher of the D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage;
Russian State Academy of Intellectual Property;
The State Research Institute for Restoration
E-mail: nivestnik@yandex.ru

РЕДКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЗЕЛЕННОЙ ТАРЫ В ФОНДЕ НАСЛЕДИЯ РЕРИХОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Статья посвящена исследованию статуэтки Зеленой Тары из коллекции семьи Рерихов. В пантеоне тибетского буддизма Зеленая Тара относится к категории бодхисаттв, к ней обращаются как к целительнице и утешительнице, способной облегчить страдания всех живых существ. На примере этого произведения рассматривается ряд вопросов: художественные традиции, которые легли в основу стилистики поздней металлической скульптуры Гималаев; представление о повседневном быте мастеров и их заказчиков; иконографическая логика, которой следует буддийский пантеон. Среди деталей образа Зеленой Тары основное внимание уделяется стилизованному изображению Будды Амитабхи на вершине высокой прически богини. Этот иконографический элемент является определяющим признаком бодхисаттвы милосердия Авалокитешвары. В тибетском буддизме Авалокитешвара выступает в качестве ученика и помощника Амитабхи, поэтому стилизованная фигурка этого Будды может присутствовать в короне бодхисаттвы милосердия. Рядом исследователей Зеленая Тара интерпретируется как женская ипостась Авалокитешвары. Поиск многочисленных аналогов позволил установить, что иконографическая деталь в виде стилизованной фигурки Будды Амитабхи в короне или на вершине прически Зеленой Тары редко встречается в тибетских, китайских, непальских и монгольских статуэтках, изображающих этого персонажа. Автор статьи приходит к следующему выводу. Эта деталь, в сочетании со стилистическими и технико-технологическими особенностями, говорит о том, что создавший ее мастер обладал не только высоким уровнем мастерства, но и выдающимися познаниями в области иконографии буддийских божеств.

Ключевые слова: Тибет, буддизм, буддийская скульптура, буддийская иконография, тибетский буддизм, Рерихи, металлическая скульптура, искусство Гималаев, Зеленая Тара, Будда Амитабха.

M. Titova

A RARE IMAGE OF GREEN TARA IN THE ROERICH FAMILY HERITAGE FUND OF THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL ART

The article is devoted to the study of a statue of Green Tara from the collection of the Roerich family, which is represented in the funds of The State Museum of Oriental Art. In the pantheon of Tibetan Buddhism, Green Tara belongs to the category of bodhisattvas, who are addressed as a healer and comforter, able to alleviate the suffering of all living beings. A number of issues are considered on the example of this statuette: artistic traditions that formed the basis of the stylistics of the late metal sculpture of the Himalayas; an idea of the everyday life of craftsmen and their customers; the iconographic logic followed by the Buddhist pantheon. Among the details of the image of the Green Tara, the main attention is paid to the stylized image of the Buddha Amitabha on top of the goddess's high hairstyle. This iconographic element is the defining sign of the bodhisattva of mercy Avalokiteshvara. In Tibetan Buddhism, Avalokiteshvara acts as a disciple and assistant of Amitabha, so a stylized figure of this Buddha can be present in the crown of the bodhisattva of mercy. A number of researchers interpret Green Tara as the female hypostasis of Avalokiteshvara. The search for numerous analogues allowed us to establish that the iconographic detail in the form of a stylized figure of Buddha Amitabha in a crown or on top of a Green Tara hairstyle is rarely found in Tibetan, Chinese, Nepalese and Mongolian figurines depicting this character. The author of the article comes to the conclusion that this detail, combined with stylistic and technical and technological features, suggests that the master who created it not only had a high level of skill, but also outstanding knowledge in the field of iconography of Buddhist deities.

Keywords: Tibet, Buddhism, Buddhist sculpture, Buddhist iconography, Tibetan Buddhism, Roerichs, metal sculpture, Himalayan art.

В фондах Государственного музея Востока (ГМВ) представлена статуэтка, которая входит в состав коллекции предметов декоративно-прикладного искусства, принадлежавшей семье Рерихов (ил. 1, 2). Предмет занесен в Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации под № 9208408, учетный номер музейного предмета – ГМВ СФР КП 852.



Ил. 1.
Зелёная Тара.
Латунь,
11,7×8,4×7,5 см.
Тибет, первая
половина XX в.
ГМВ.
Фотография
О. А. Сухаревой,
20.01.2020

Статуэтка выполнена из латуни в технике литья и чеканки. Состав сплава: Cu – 84%; Zn – 14%; Sn – 0,9%; Pb – 0,3% (определен в 2014 г. А. Ф. Дубровиным, ГосНИИР). На волосах обнаружены следы пигмента синего цвета, на украшениях – красного цвета. Использование пигментов синего и красного цветов является традиционным для металлической скульптуры Гималаев.

Произведение атрибутировано следующим образом: «фигура божества с вытянутой впереди подставки правой ногой, XVIII–XIX вв.». Статуэтка представляет собой изображение Зеленой Тары, которая в пантеоне тибетского буддизма относится к категории бодхисаттв. В буддийской иконографии определяющими признаками Зеленой Тары являются совокупность позы и жестов: поза – лалитасана, или «игривая поза»; правая рука вытянута вперед в жесте даяния благ варада-мудра; левая рука сложена на уровне груди в жесте увещевания, или жесте аргументации витарка-мудра.



Ил. 2.
Зелёная Тара.
Оборотная сторона

Предмет обладает рядом технико-технологических и стилистических особенностей. Наиболее заметной особенностью технико-технологического характера является то, что пьедестал статуэтки визуально неустойчив и имеет следы

необработанных литников. Это нетипично для буддийской металлической скульптуры: дно пьедестала выравнивается для того, чтобы скульптура была устойчивой.

Буддийская скульптура также выполняет роль реликвария: во время ритуала освящения в полость внутри пьедестала помещаются святыни, которые в случае с произведениями мелкой металлической пластики могут представлять собой свернутые полоски бумаги с молитвенными текстами и янтрами. Пьедестал запечатывается тонкой пластиной, выполненной из меди. Внутренний край пьедестала обрабатывается молотком для закрепления пластины¹. В случае с представленным произведением можно говорить о том, что работа с пьедесталом могла быть не закончена.

Расположение необработанных литников подтверждает следующий тезис. Тибетские мастера изготавливали небольшие буддийские скульптуры методом утраченного воска (другие названия техники: метод потерянного / вытесненного воска; англ. *lost-wax casting*; фр. *cire perdue*), располагая будущее произведение вверх ногами².

Еще одной особенностью статуэтки является то, что обратная сторона не проработана: отсутствуют анатомическая моделировка тела и детализация. Обратная сторона буддийской металлической скульптуры Тибета может быть проработана более лаконично, чем фронтальная, однако подобный выбор декоративного оформления должен отвечать общей стилистике произведения. Даже при сниженном уровне детализации обратной стороны мастера обозначают детали одежды, украшений и прически.

Следующим свойством статуэтки является то, что уровень детализации фронтальной стороны неравномерен. Подробная проработка элементов одежды, украшений, пьедестала, кистей рук и стоп отсутствуют.

Произведение ставит вопрос о происхождении перечисленных особенностей. Для буддийской металлической скульптуры Гималаев характерно следование изобразительным канонам, которые подразумевают не только точное соблюдение иконографии, но также определенный уровень проработки металла, который обеспечивает стилистическую однородность произведения.

В данном случае мы можем предположить, что необычный облик буддийской скульптуры мог быть обусловлен возможностями заказчика.

В качестве примера можно привести историю из «Синей летописи», сочинения XIV–XV вв., которое содержит биографии буддийских святых. В Книге 8 настоятель буддийского монастыря решает создать статую Будды, и его советники говорят ему: «Мы не можем потратить столько золота! Лучше бы Вам сделать медную статую...» И также рекомендуют подобрать другой размер скульптуры³.

В Книге 15 есть история о том, как кашмирский махапандита жертвует свое состояние на изготовление статуи Майтреи. Однако, когда приходит время освящать статую, выясняется, что средств недостаточно, и тогда духовный учитель отправляется в путешествие, чтобы собрать денег и соблюсти договоренности с мастерами. В этом сюжете недостаток ресурсов повлиял на сроки изготовления и освящения скульптуры⁴.

Самая известная история о том, как заказчикам буддийской скульптуры пришлось приспособливаться к условиям и это повлияло на внешний вид произведения, носит легендарный характер.

В собрании Государственного Эрмитажа представлен уникальный двухголовый Будда из Хара-Хото (инв. №ХХ-2296)⁵. С этой скульптурой связана легенда о том, как к мастеру пришли два бедняка, которые хотели заказать по буддийской статуэтке. Их средств хватало только на одну статуэтку. Мастер выполнил заказ, и Будда, тронутый благочестием своих последователей, совершил чудо и разделил скульптуру на две.

В другом варианте легенды два бедняка попросили мастера создать для каждого по живописному изображению Будды, и художник, получив по одной золотой монете от каждого, выполнил фреску на каменной стене ступы. На фреске была изображена только одна фигура. Художник, понимая недоумение заказчиков, пояснил, что оба внесли достаточную лепту, он доволен оплатой своего труда и, если эти слова правдивы, то изображение Будды должно «явить чудесное превращение». И тогда живописное изображение Будды на стене чудесным образом разделилось⁶.

Эта легенда позволяет получить представление о повседневном быте мастеров, которые занимались созданием буддийской скульптуры. Квалификация мастера включала в себя не только знание иконографии, но и способность проявлять творческий подход в тех случаях, когда заказчик или сам мастер не обладали ресурсами для того, чтобы создать эталон.

В металлической скульптуре Гималаев встречаются произведения, которые могли появиться из-за недостатка тех или иных ресурсов, и мастеру для выполнения задачи приходилось приспособливаться к условиям. В случае со статуэткой Зеленой Тары из собрания ГМВ, вероятно, мы видим именно такой пример.

С точки зрения стилистики, мастер следовал художественным традициям металлической скульптуры Тибета и Непала, а также индийской школы Пала-Сена VIII–XII вв. В рассматриваемой статуэтке Зеленой Тары влияние этих традиций прослеживается в моделировках частей тела и в деталях декоративного оформления. Удлиненные пропорции и плавная динамика свободной сидячей позы, а также характер украшений обнаруживают в себе сходство с произведениями Северо-Восточной Индии, относящимися к стилю Пала-Сена⁷.

В конце XII в. индийские мастера переселялись в Тибет и Непал, и в буддийской металлической скульптуре Гималаев появляются те же изящные пропорции, грациозные позы и набор украшений, свойственный индийским образам божеств⁸. Обращение к стилю Пала-Сена в истории тибетской металлической скульптуры прослеживается из века в век. Известны тибетские подражания, датированные XV столетием⁹, XVII–XVIII веками¹⁰, а также более поздние.

В отношении выбора украшений Зеленой Тары мастер мог в равной степени ориентироваться на непальские образцы, относящиеся к раннему периоду правления династии Малла XIII–XV вв.¹¹

При обращении к предмету исследования очевидно, что мастер уделил наибольшее внимание голове Зеленой Тары, а также общей моделировке фигуры, имитируя стилистику общепризнанных в Тибете художественных традиций. Однако проработка декоративных деталей в данном произведении носит упрощенный характер.

Благодаря приверженности тибетских мастеров одним и тем же художественным приемам и незамысловатому составу сплава, датировки такого рода предметов вызывают затруднения. В данном случае единственной точкой опоры для определения датировки является провенанс произведения.

Статуэтка состояла в коллекции декоративно-прикладного искусства и предметов этнографии, принадлежавшей семье Рерихов. Интерес к буддийскому искусству в той или иной мере был свойственен всем членам семьи и в эпистолярном наследии Ю. Н. Рериха встречаются упоминания об осмотрах и приобретениях тибетской металлической скульптуры¹², однако конкретных упоминаний об этом произведении не обнаружено. Поэтому в отношении деталей провенанса можно лишь делать предположения, основанные на географическом принципе.

Это изображение Зеленой Тары могло быть приобретено во время Центрально-Азиатской экспедиции. В 1927 г. Рерихи достигли Тибета¹³. Также, начиная с 1930-х гг., семья Рерихов постоянно проживала в г. Наггар, который расположен в предгорьях индийских Гималаев. Контакты с мастерами, которые следовали тибетским художественным традициям, могли состояться в Ладакхе, Лехе и Лахуле. Эти, граничащие с Тибетом, исторические области населены народами как индоевропейского, так и тибетского происхождения. Опираясь на провенанс и уровень исполнения, верхнюю границу датировки можно обозначить первой половиной XX в.

Несмотря на производственные и стилистические дефекты, статуэтка Зеленой Тары из коллекции семьи Рерихов может представлять собой интерес для искусствоведов-буддологов, поскольку обладает особой иконографической деталью – стилизованным изображением Будды Амитабхи на вершине высокой прически богини.

Изображение Амитабхи на голове в виде украшения прически или короны является традиционным иконографическим признаком бодхисаттвы милосердия Авалокитешвары. Авалокитешвара наравне с Манджушри и Ваджрапани входит в тройку наиболее почитаемых бодхисаттв и олицетворяет сострадание всех просветленных существ. Среди различных буддийских легенд о появлении бодхисаттвы Авалокитешвары существует представление о том, что Авалокитешвара был рожден из белого луча, источником которого был Амитабха¹⁴.

В буддизме Махаяны Амитабха почитается как создатель Сукхавати, или Чистой Земли, которая является ничем иным, как представлением о рае, в котором после смерти физического тела оказываются праведники, возрождаясь в виде цветов лотоса. В буддизме Ваджраяны Амитабха является одним из Пяти Будд Мудрости, или Пяти Татхагат, которые олицетворяют собой пять аспектов высшей мудрости изначального Будды¹⁵.

Иконография Амитабхи предусматривает легко распознаваемый образ, в котором просветленное существо восседает на лotosовом пьедестале* в позе медитации дхьяна-сана и с руками, сложенными в жесте медитации дхьяна-мудра. Бодхисаттва сострадания Авалокитешвара выступает в качестве помощника Амитабхи. Поэтому стилизованная фигурка Амитабхи присутствует в короне бодхисаттвы Авалокитешвары¹⁶.

* Лotosовый пьедестал – стилизованный цветок лotosа, на котором расположена фигура индуистского или буддийского божества.

Логика буддийской иконографии такова, что наличие Амиабхи в короне или на вершине прически персонажа всегда говорит о том, что этот представитель пантеона имеет отношение к культу бодхисаттвы милосердия. Среди наиболее очевидных примеров выступают Зеленая Тара и Гуаньинь, особая женская форма бодхисаттвы сострадания, распространенная в Восточной и Юго-Восточной Азии.

У Махакалы также существуют формы, в которых он может изображаться с фигуркой Амиабхи в короне. В тибетском буддизме Махакала относится к категории дхармапал, или защитников Учения. В формах Покровителя науки¹⁷ (Чандамахакала) и Покровителя шатров¹⁸ (Паньчжара Махакала) у дхармапалы встречается эта иконографическая деталь. Упомянутые ипостаси Махакалы являются особо почитаемыми в школе сакья, в которой дхармапала интерпретируется как гневная форма Авалокитешвары¹⁹.

Скульптурные изображения тибетского царя Ярлунгской династии Сонгцэм Гампо (ок. 604–650) снабжаются головой Амиабхи на вершине головного убора. Образцы представлены в храмовом комплексе Потала (англ. *Potala Palace*) в Лхасе и Столичном музее (англ. *The Capital Museum*) в Пекине. В тибетском буддизме существует традиция почитания земных воплощений бодхисаттв. В 14-й Книге «Синей летописи» написано: «Подобно тому как бодхисаттва Манджушри стал покровителем Китая, бодхисаттва-махасаттва Арья Авалокитешвара взял под защиту Тибет»²⁰. Сонгцэм Гампо является первым правителем Тибета, который инициировал распространение буддизма, и поэтому почитается как земное воплощение Авалокитешвары, а его жены (китайская и непальская принцессы, которые исповедовали буддизм) почитаются как земные воплощения Белой Тары и Зеленой Тары.

Зеленая Тара, в свою очередь, рядом исследователей интерпретируется как женская ипостась Авалокитешвары²¹. Это одна из наиболее почитаемых форм этой богини. Широкое распространение культа Зеленой Тары в Гималаях отражено в большом количестве изображений. Однако необходимо признать, что скульптурные изображения Зеленой Тары с Амиабхой в короне или на вершине прически представляют собой редкость.

Немногочисленные аналоги с этой иконографической деталью были обнаружены среди тибетских, непальских, китайских и монгольских образцов из музейных и частных собраний, датировки которых охватывают период с XV по XVIII в.

В составе музейных собраний тибетский образец обнаружен в Художественном музее Рубина²² (*Rubin Museum of Art*) в Нью-Йорке; непальский и китайский образцы – в Государственном Эрмитаже²³; монгольские образцы – в Музее изобразительных искусств Монголии им. Дзанабадзара²⁴.

Искусство буддийской металлической скульптуры анонимно. В сюжетах «Синей летописи» есть упоминания о мастерах в качестве исполнителей, но при этом создание скульптур приписывается духовным учителям²⁵. В Книге 15 есть упоминание о том, что учитель «весьма учен, достиг преклонного возраста и наделен способностью сооружать большие статуи будд»²⁶.

До нас дошло небольшое количество имен наиболее выдающихся создателей буддийской металлической скульптуры, в музейных и частных собраниях редко представляется возможным выделить группы произведений, объединенных одним мастером или определенной мастерской.

При этом необходимо учитывать, что художественные традиции металлической скульптуры Гималаев формировались в изолированных условиях локального ремесленного производства с использованием простых инструментов и ручного труда. Тибетские мастера, создававшие буддийскую металлическую скульптуру, опирались на индийское наследие, которое включает в себя тексты с информацией об иконометрическом каноне. Но немногие тибетские мастера располагали возможностями изучать эти тексты и составлять собственные пособия, поскольку подавляющее большинство не владело грамотой, и знания о литье и художественной обработке металлов передавались от учителя ученику на практике²⁷.

Статуэтка Зеленой Тары из фонда наследия Рерихов ГМВ является раритетом с точки зрения иконографии, поскольку мастер наделил Зеленую Тару редким для скульптурных изображений этого персонажа иконографическим признаком. В отношении стилистики для головы статуэтки мастер создал имитацию буддийской скульптуры Тибета, созданной под влиянием индийской традиции Пала-Сена, позволив себе редукцию деталей в отношении всех остальных частей произведения. Для выполнения подобной задачи необходимо знакомство с эталонами и обладание достаточным уровнем квалификации.

Примечания

1. *Reedy Ch. L.* Himalayan bronzes. Technology, Style and Choices. L.: Associated University Presses, 1997. P. 71–72.
2. *Ibid.* P. 61–62.
3. *Шоннупэл Г.* Синяя летопись. История буддизма в Тибете. М.: Евразия, 2001. С. 284.
4. Там же. С. 471.
5. *Самосюк К. Ф.* Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV вв. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П. К. Козлова. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2006. С. 16; *Nath A.* Buddhist images and narratives. New Delhi: Books & books, 1986. P. 30–36.
6. *Сюаньцзан.* Записки о западных странах [эпохи] великой Тан / Пер. Н. В. Александровой. М.: Восточная литература, 2012. С. 75–76.
7. *Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д.* Пять семей Будды. Металлическая скульптура Северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 96–97; *Schroeder U.* Indo-Tibetan bronzes. Hong Kong, 1981. P. 240–241.
8. *Елихина Ю. И.* Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2003. С. 250–251.
9. *Essen G.-W.* Die Gotter des Himalaya. Munchen: Prestel-Verlag, 1989. P. 73–74.
10. *Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д.* Указ. соч. С. 156, 163; *Елихина Ю. И.* Указ. соч. С. 266.
11. *Pal P.* Art of Nepal: a Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Los Angeles, 1985. P. 108; *Schroeder U.* Op. cit. P. 334–335.

12. Рерих Ю. Н. Письма. Том II (1936–1960). М.: Международный Центр Рерихов, 2002. С. 146.
13. Рерих Ю. Н. По тропам Срединной Азии. Самара: Агни, 1994. С. 149.
14. Елихина Ю. И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ; Нестор-История, 2010. С. 28.
15. Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Указ. соч. С. 311.
16. Кычанов Е. И., Савицкий Л. С. Люди и боги Страны снегов. Очерк истории Тибета и его культуры. М.: Наука, 1975. С. 38, 81–82.
17. См. образец ГМВ КП 55700, инв. №9538 I. в собрании ГМВ.
18. См. образец 2015.500.4.18 в собрании Метрополитен-музея (*The Metropolitan Museum of Art*, Нью-Йорк). – URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38606> (дата обращения: 17.10.2022).
19. Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Указ. соч. С. 323–324.
20. Шоннупэл Г. Указ. соч. С. 443.
21. Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Указ. соч. С. 327; Кычанов Е. И., Савицкий Л. С. Указ. соч. С. 38.
22. См. Образец С2005.16.3а-б в собрании Художественного музея Рубина. – URL: <https://rubinmuseum.org/collection/artwork/green-tara-2005-16-3> (дата обращения: 17.10.2022).
23. Елихина Ю. И. Указ. соч. С. 260, 262–263.
24. Цултэм Н. Скульптура Монголии. Улан-Батор: Госиздательство, 1989. С. 73, 77.
25. Шоннупэл Г. Указ. соч. С. 284, 317.
26. Там же. С. 470.
27. Reedy Ch.L. Op. cit. P. 56.

1. Reedy Ch. L. Himalayan bronzes. Technology, Style and Choices. L.: Associated University Presses, 1997. P. 71–72.
2. Ibid. P. 61–62.
3. Shonnupe`l G. Sinyaya letopis`. Istoriya buddizma v Tibete. M.: Evraziya, 2001. S. 284.
4. Tam zhe. S. 471.
5. Samosyuk K. F. Buddijskaya zhivopis` iz Xara-Xoto XII–XIV vv. Mezhdru Kitaem i Tibetom. Kolleksiya P. K. Kozlova. SPb.: Gosudarstvennyj E`rmitazh, 2006. S. 16; Nath A. Buddhist images and narratives. New Delhi: Books & books, 1986. P. 30–36.

6. *Syuan`czzan*. Zapiski o zapadny`x stranax [e`poxil] velikoj Tan / Per. N.V. Aleksandrovoj. M.: Vostochnaya literatura, 2012. S. 75–76.
7. *Ganevskaya E. V., Dubrovin A. F., Ogneva E. D.* Pyat` semej Buddy`. Metallicheskaya skul`ptura Severnogo buddizma IX–XIX vv. iz sobraniya GMV. M.: Editorial URSS, 2004. S. 96–97; *Schroeder U.* Indo-Tibetan bronzes. Hong Kong, 1981. P. 240–241.
8. *Elixina Yu. I.* Obitel` miloserdiya. Iskusstvo tibetskogo buddizma. SPb.: Gosudarstvennyj E`rmitazh, 2003. S. 250–251.
9. *Essen G.-W.* Die Gotter des Himalaya. Munchen: Prestel-Verlag, 1989. P. 73–74.
10. *Ganevskaya E. V., Dubrovin A. F., Ogneva E. D.* Ukaz. soch. S. 156, 163; *Elixina Yu. I.* Ukaz. soch. S. 266.
11. *Pal. P.* Art of Nepal: a Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Los Ageles, 1985. P. 108; *Schroeder U.* Op. cit. P. 334–335.
12. *Rerix Yu. N.* Pis`ma. Tom II (1936–1960). M.: Mezhdunarodnyj Centr Rerixov, 2002. S. 146.
13. *Rerix Yu. N.* Po tropam Sredinnoj Azii. Samara: Agni, 1994. S. 149.
14. *Elixina Yu. I.* Kul`ty` osnovny`x bodxisattv i ix zemny`x voploshhenij v istorii i iskusstve buddizma. SPb.: Filologich. fak-t SPbGU; Nestor-Istoriya, 2010. S. 28.
15. *Ganevskaya E. V., Dubrovin A. F., Ogneva E. D.* Ukaz. soch. S. 311.
16. *Ky`chanov E. I., Saviczkiy L. S.* Lyudi i bogi Strany` snegov. Ocherk istorii Tibeta i ego kul`tury`. M.: Nauka, 1975. S. 38, 81–82.
17. Sm. obrazecz GMV KP 55700, inv. N°9538 I. v sobranii GMV.
18. Sm. obrazecz 2015.500.4.18 v sobranii Metropolitena-muzeya (The Metropolitan Museum of Art, N`yu-Jork). – URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38606> (data obrashheniya: 17.10.2022).
19. *Ganevskaya E. V., Dubrovin A. F., Ogneva E. D.* Ukaz. soch. S. 323–324.
20. *Shonnupe`l G.* Ukaz. soch. S. 443.
21. *Ganevskaya E. V., Dubrovin A. F., Ogneva E. D.* Ukaz. soch. S. 327; *Ky`chanov E. I., Saviczkiy L. S.* Ukaz. soch. S. 38.
22. Sm. Obrazecz C2005.16.3a-b v sobranii Xudozhestvennogo muzeya Rubina. – URL: <https://rubinmuseum.org/collection/artwork/green-tara-2005-16-3> (data obrashheniya: 17.10.2022).
23. *Elixina Yu. I.* Ukaz. soch. S. 260, 262–263.
24. *Czulte`m N.* Skul`ptura Mongolii. Ulan-Bator: Gosizdatel`stvo, 1989. S. 73, 77.
25. *Shonnupe`l G.* Ukaz. soch. S. 284, 317.
26. Tam zhe. S. 470.
27. *Reedy Ch. L.* Op. cit. P. 56.

Сведения об авторах

Титова Мария Алексеевна – ФГБУК «Государственный музей искусства народов Востока», младший научный сотрудник отдела «Наследие Рерихов»

Россия, 119019, г. Москва, Никитский б-р, д. 12а

E-mail: dogaru@inbox.ru

Titova Maria – The State Museum of Oriental Art, junior researcher of the department "Heritage of Roerichs"

12A, Nikitsky blvd, Moscow, 119019, Russian Federation

E-mail: dogaru@inbox.ru

ОПЫТ НОВОЙ ПОВТОРНОЙ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ ФРИДРИХА ХАРТМАНА БАРИЗЬЕНА «ПОРТРЕТ НИКОЛАУСА ЭРНСТА ФОН КОРФА»

В статье рассказывается о консервации, де-реставрации, повторной реставрации и изучении картины Фр. Х. Баризьена (1724–1796) «Портрет Николауса Эрнста фон Корфа» из запасников Государственного Эрмитажа. В 1976 году выполнена комплексная реставрация картины. А именно: укрепление грунта и красочного слоя, дублирование холста, раскрытие живописи, реконструкция и восполнение утраты основы, грунта, красочного слоя. При повторном наблюдении за картиной (спустя почти 50 лет) было обнаружено, что снова появилось большое количество крупных деформаций основы, области тонирования начали отличаться от окружающей живописи, лаковая пленка вновь пожелтела и деградировала. Было решено выполнить де-реставрацию картины. Термин де-реставрация – удаление материалов предшествующей реставрации. Т.е. необходимо выполнить разделение склеенных холстов, очистку оборотной стороны и удаление всех напластований с лицевой стороны. Иначе говоря, реставрация произведения должна была быть выполнена заново, в рамках современных принципов щадящей реставрации, а перед этим – максимально удалены явления, связанные с особенностями ранее применявшихся методик. Де-реставрация и повторная реставрация выполнялась с использованием ряда технологических решений, почерпнутых из опыта зарубежных коллег. В частности, техническими особенностями проекта стало использование транспарентного планшетного подрамника, полиэфирной ткани, прозрачных материалов, а также сохранение читаемости надписи с тыльной стороны основы и некоторые другие решения.

Ключевые слова: де-реставрация, консервация, методика, надпись, транспарентная планшетная система, раздублирование, прозрачные материалы, портрет.

Tong Xinyuan

THE EXPERIENCE OF DE-RESTORATION OF THE PAINTING BY FRIEDRICH HARTMANN BARISIEN “PORTRAIT OF NIKOLAUS ERNST VON KORF”

The article is dedicated to conservation, de-restoration and research of the painting by Fr.H. Barisien (1724–1796) “Portrait of Nikolaus Ernst von Korff” from the collection of the State Hermitage Museum. The painting has been comprehensively restored in 1976, consolidated the ground and the painting layer, lining the canvas, cleaned the overpainting, reconstruction and compensation for loss of canvas, ground, and the painting layer. After 50 years of watching the painting again it was found that a large number of large warps of the ground appeared, the retouching areas different from the surrounding tone, and the varnish film became yellowed and degraded. It was decided to perform a de-restoration of the painting. The term de-restoration is the removal of materials from the previous restoration. That is, to separate the backing canvas, clean the canvas, and remove all reconstruction from the painting. In other words, the work of restoration had to be done anew, within the framework of modern principles of gentle restoration, and before that the old operation with the peculiarities of previously were removed as much as possible. Undertaken project using several advanced technological method and some practical solutions known from western conservation experience. In particular, transparent flatbed stretcher, polyester fabric, low pressure vacuum table, transparent materials, preservation of the readability of the inscription on the back of author's canvas, and some other solutions were used.

Keywords: re-restoration, conservation, method, readability of the inscription, transparent flatbed stretcher, relining, transparent materials, portrait.

Картина «Портрет Николауса Эрнста фон Корфа» в 1976 году поступила на кафедру реставрации станковой живописи Института имени Ильи Репина из запасников Государственного Эрмитажа. Сообщая об этом, запись из Книги поступления называет реставратора – И. Стренковская¹.

Картина несомненно требовала комплексной реставрации, которая и была выполнена. У картины отсутствовал подрамник, лицевая сторона по всей поверхности была скрыта профилактическими заклеяками, а также было три больших прорыва холста. Кроме того, на старых фото видно, что на тыльной стороне по всей поверхности большое количество деформаций, загрязнений, есть следы воздействия влаги. Надпись на тыльной стороне частично утрачена из-за крупных прорывов с утратой основы (ил. 1).



Ил. 1.

Фр.Х. Баризьен.
«Портрет Николауса
Эрнста фон Корфа».
Конец XVIII в. Холст,
масло. 64 × 51,5 см.
Общий вид лицевой и
тыльной сторон
до реставрации в 1976 г.
Кафедра реставрации
станковой живописи
Института
им. И. Е. Репина

Портрет прошел так называемый полный комплекс реставрации, в который вошли, в ряду других операций, дублировка холста и раскрытие живописи, а также восполнение утрат. После реставрации в результате укрепления красочного слоя поверхность стала более ровной; при дублировании укреплена авторская основа, устранены ее деформации и прорывы. Утраты были грунтованы и тонированы. Картина приобрела экспозиционный вид.

Однако при повторном наблюдении за картиной (спустя почти 50 лет) обнаружено, что снова появилось большое количество крупных деформаций основы, области тонирования начали отличаться от окружающей живописи, лаковая пленка вновь пожелтела и деградировала. Кроме того, лицевая сторона имеет характерную фактуру, которая может быть оценочно охарактеризована как «жеванная» – когда значительный объем тонировок нанесен по разнохарактерной поверхности мастиковок, не соответствующей поверхности окружающей живописи.

Картина, судя по каталожным данным и надписям на тыльной стороне, представляет собой портрет Николауса Эрнста фон Корфа, барона из семьи Корф – дворянского, происходящего из Вестфалии, рода². Портрет выполнен художником немецко-балтийского происхождения Фридрихом Хартманом Баризьеном

(Барисиен), предположительно в конце XVIII в. Размер произведения 64 × 51,5 см, холст овальный, техника исполнения масляная живопись.

На полотне, на темном коричнево-зеленом фоне, изображен молодой человек. На нем надет коричневый бархатный кафтан, шелковый красный камзол, кружевное жабо, а на голове светлый парик с черным бантом. На тыльной стороне картины, под слоем загрязнений, при выполнении исследований была обнаружена надпись масляной краской, подтверждающая авторство произведения: *NicolasErnstvonKorff, aufKreutzburg, KammerherrF. H. Barisienpinx.*

К запланированной работе приступили в январе 2022 г., когда из фондов кафедры реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина произведение переместили в реставрационную лабораторию для проведения исследований и последующей реставрации. Параллельно изучался отчет о ранее выполненной реставрации.

После проведения предреставрационных исследований было установлено следующее.

Исследование видимой УФ люминесценции показало, что лак имеет равномерное люминесцентное свечение желто-зеленого и темно-зеленого цвета в местах прописи и записи поверхности живописи.

Изучены характеристики поверхности картины при тангенциальном освещении. Установлено наличие большого количества разнохарактерных деформаций и вздутий, неравномерно распределенных по всей поверхности холста. В ближнем ИК-диапазоне разница в плотности пигментов по всей поверхности позволяет выявить области утрат, выглядящие как светлые пятна. Наиболее крупные утраты обнаружались на изображении лица, фона и костюма, и находятся под толстым лаком и реставрационной тонировки.

Рентгенограмма позволила увидеть на тыльной стороне авторского холста надпись, которая сейчас скрыта новым холстом и слоем клея, нанесенного при дублировке. Также обнаружилось большое количество вставок нового холста на месте утраты основы. Надпись на тыльной стороне и отдельные светлые элементы картины, предположительно, выполнены свинцовыми белилами, хорошо видимыми как белые области на рентгенограмме.

Изучение поперечных срезов методом оптической микроскопии показывает разные слои живописи: грунт, красочный слой, толстый слой лака и оставленный клей, поздняя пропись, реставрационный лак и реставрационные тонировки.

Рентгенофлуоресцентный анализ позволяет определить реставрационный грунт на основе цинковых белил. Авторский же грунт состоит из свинцовых крупно тёртых белил и каолинита (обнаруживающего содержание железа и примесей) в качестве наполнителя.

Сравнения волокон авторского и дублировочного с эталонными образцами показало схожую природу волокна. Наиболее близкими по особенностям строения признаны образцы: авторское волокно – кендырь; дублировочное волокно – конопля.

В результате интерпретации обобщенных результатов проведенных исследований сделан вывод: авторская основа картины в удовлетворительном состоянии, хотя и имеет прорывы. Холсты (авторский и дублировочный) имеют схожую

природу волокна (относятся к типу конопляных волокон). Оба холста стали жесткими от воздействия застарелых проклеек глиятиновым клеем. Имеются прорывы авторского холста, но в них выполнены вставки из холста, который вклеен в утраты методом «встык». Авторская живопись частично раскрыта от записей, но находится под толстым слоем лака, реставрационных тонировок и подгрунтовок, выполненных в некоторых случаях без учета фактуры окружающей поверхности. Фактура плоскости картины очень неровная, причинами этого являются деформации основы, мастиковки и тонировки, выполненные на ее поверхности.

Составленная программа возможной реставрации предполагала одним из пунктов раздублировку холстов, что должно было снизить жесткость и склонность основы к деформации. Кроме того, разъединение холстов должно было прояснить необходимость «доработки» вставок холста в утратах и возможность выравнивания неровностей на лицевой стороне картины.

Иначе говоря, реставрация произведения должна была быть выполнена практически заново, в рамках современных принципов щадящей реставрации, а перед этим – максимально «обращены» явления, связанные с особенностями ранее применявшихся методик. Де-реставрация произведения должна была быть выполнена с использованием ряда современных технологических и методических решений³. В частности, техническими особенностями проекта предполагалось сделать: использование прозрачного планшетного подрамника, полиэфирной ткани, а также сохранение читаемости датирующей надписи с тыльной стороны основы, что явилось одним из существенных аргументов в пользу выбранного реставрационного решения.

После профилактического укрепления с лицевой стороны (использовался 5% медово-осетровый клей и папиросная бумага)⁴ и снятия полотна с подрамника картина была положена, «лицом» вниз, на мраморный стол. Сначала раздублирование пробовали вести «всухую». Результат не был достигнут из-за крепкой связи дублировочного холста с авторской основой. Дублированный клей был глиятиновый, высокой концентрации, водорастворимый. Убрать клей можно, увлажнив и соскоблив его. Для увлажнения нужна водка, потому что в этом случае влага меньше проникала в холст и быстрее испарялась. При наличии плесени – для ее удаления – можно использовать этиловый спирт, не насыщая им полотно. Поэтому раздублирование велось с пропиткой тыльной стороны водкой (этанол : вода = 1 : 1) и нагревом теплым утюгом через пленку (на основе синтетического полиэфирного волокна), чтобы размягчить старый дублированный клей. После этого дублировочный холст постепенно отделялся от авторского, начиная от края полотна.

После разделения холстов (раздублирования) на авторском холсте остался толстый, неравномерный слой бурого клея, на который осуществлялась склейка холстов. Для его удаления использовалась гелеобразная смывка (8 частей H_2O + 1 часть изопропилового спирта + 3% ПАВ). После окрашивания геля в цвет загрязнения он удалялся, холст же протирался марлей. Операция велась пофрагментно, в несколько приемов. В результате авторский холст стал светлым и более эластичным на ощупь. В процессе очищения тыльной стороны стала видна (невооруженным взглядом) датирующая надпись, неожиданно сохранившаяся при подготовке поверхности холстов к дублированию. Также вставки холста в местах утрат авторской основы, выполненные ранее, были признаны годными, и не требовали удаления.

После очищения тыльной стороны картина была перевернута, положена на вакуумный стол, и удалена профилактическая заклейка. Затем выполнено укрепление грунта и красочного слоя с лицевой стороны, с использованием медово-осетрового клея 3–4% концентрации, акриловой пленки и теплого утюга. Работа велась на вакуумном столе низкого давления. Удалось достичь ровной поверхности лицевой стороны,

С тыльной стороны стыки холстов – авторского и реставрационных добавлений – армированы полосами из полиэфирной моноволоконной ткани, вырезанной по форме стыка, с использованием адгезива Beva 371.

После этой операции решено выполнить утоньшение лакового покрытия и удалить записи на поверхности живописи. Основа картины показывала стабильное поведение, поэтому раскрытие выполнялось на произведении, расположенном на поверхности мраморного стола.

Проведенное исследование лаковой пленки с использованием УФ лучей (изучение видимой люминесценции лака) позволило установить, что лаковая пленка имеет яркое, равномерное свечение желто-зеленого цвета, а также темно-зеленого, менее интенсивного, цвета в местах прописи (тонировок), выполненных в области утрат авторской живописи.

Утоньшение и выравнивание лакового покрытия сделано по всей поверхности картины. Оставлен тонкий, защищающий живопись, слой лака, уже не искажающий колорит картины, но видимый на фото УФ люминесценции. Области прописей приобрели темно-синий цвет люминесценции, но были сохранены на данном этапе раскрытия.

После утоньшения и выравнивания лакового покрытия, по результатам исследования УФ и ИК, а также исследования поверхности картины с использованием стереомикроскопа установлено: элементы костюма и фона перекрыты прописями, выполненными в ходе предыдущей реставрации. Исследование в ближнем ИК-диапазоне в проходящем освещении позволило подтвердить это предположение. Видно, что существует плотная пропись на изображении костюма. Также заметны крупные мазки, которыми выполнен подготовительный рисунок под живопись. Многочисленные следы реставрации и утраты основы, грунта, красочного слоя совпадают с областями, видимыми невооруженным взглядом. Имеется надпись с тыльной стороны.

Исследование в коротковолновом инфракрасном диапазоне показало, что изменения контуров изображения отсутствуют. Многочисленные прописи на изображении сюжета, вероятно, оставлены недораскрытыми в ходе предыдущей реставрации (ил. 3).

После фотофиксации этого этапа работ записи и прописи были удалены до авторской живописи, а в ее утратах – до реставрационного грунта, по которому они были выполнены. Обнаружилось, что вставка холста в утрате в правой центральной части, справа от изображения лица, имеет грунт и темный красочный слой. То есть использован фрагмент грунтованного и имеющего живопись холста.

После данного этапа раскрытия выполнено еще одно укрепление грунта и красочного слоя – с использованием вакуумного стола низкого давления.



Ил. 3.

Фр.Х. Баризьен.
«Портрет Николауса
Эрнста фон Корфа».
Фрагменты сюртука. В
процессе раскрытия.
Автор фотографии
Тун Синьюань, 2022 г.
*Кафедра реставрации
станковой живописи
Санкт-Петербургской
академии художеств
им. И. Е. Репина*

Затем выполнили дублирование авторских кромок. Суть операции заключается в усилении тех областей холста картины, за которые она натягивается на подрамник. Выработанный проект реставрации предполагал отказ от дублировки всего холста как излишней в данном случае операции (хотя в ходе предыдущей реставрации она была выполнена). Однако авторский холст, имеющий заполненные вставками прорывы, предполагал наличие дополнительной опоры, которая бы позволила избежать излишних усилий при его натяжении. Решением стало использование планшетной системы, которая, не требуя приклеивания холста, создает опорную поверхность для авторской основы. Использование такого рода систем, а также дополнение ими авторского подрамника периодически осуществляется в реставрационной практике, хотя и не является широко распространенным решением*.

Дублировочные кромки для картины было решено выполнить с использованием тонкой и прочной акриловой ткани. Данная технология позволила избежать «пропечатывания» кромок на лицевую сторону картины, часто возникающую со временем, при использовании жестких клеев и плетеной ткани, сравнимой по толщине с авторским холстом (ил. 2).

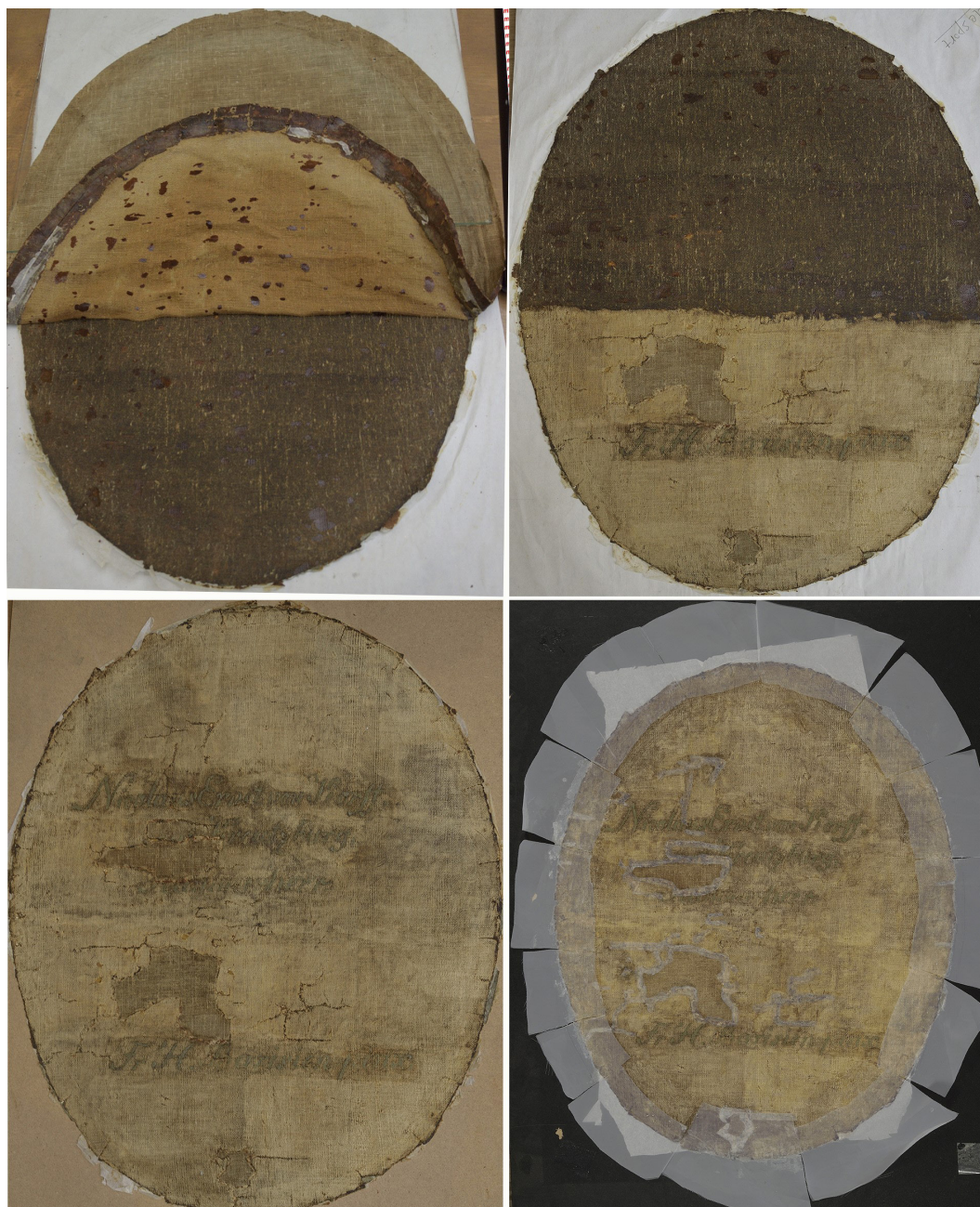
Отдельным существенным пунктом программы реставрации было сохранение читаемости надписи на тыльной стороне. Для этого был использован планшетный подрамник, позволивший избежать сильного натяжения ткани авторской основы

* Реставрационной компанией CAG (Cranmer Art Group, 1988), и некоторыми российскими мастерскими (ГТГ).

Примеры использования:

- полипропиленовой поддерживающей основы поверх подрамника. – 2004. © Ellsworth Kelly Foundation;
- планшетной системы для дополнения авторского подрамника, с добавленной к нему вновь изготовленной крестовиной – Н.х. «Портрет Августа Саксонского Сильного». XVIII в. ГМЗ «Павловск». Реставраторы Тун Синьюань, Сяо Тяньшу. 2020 г.;
- планшетной системы – Н.х. «Портрет Ермака». XVIII в. Государственный Эрмитаж. Реставратор Тун Синьюань, 2021 г.;
- прозрачной планшетной системы – Н. А. Эверлинг. «Женщина». 1998 г. ЦВЗ «Манеж». Реставратор Ф. Бобров, 2021 г.

(для образования ровной поверхности), и сохранить обзорность надписи и тыльной стороны в целом за счет применения прозрачного планшета.



Ил. 2.
Фр.Х. Баризьен.
«Портрет Николауса
Эрнста фон Корфа».
Общий вид тыльной
стороны в процессе
реставрации.
Автор фотографии
Тун Синьюань, 2022 г.
Кафедра реставрации
станковой живописи
Санкт-Петербургской
академии художеств
им. И. Е. Репина

На подрамнике (изготовленном при первой реставрации, 1970-х годов) было закреплено органическое стекло (толщиной 3 мм) для создания поддерживающей холст поверхности – прозрачного планшетного подрамника. Такая «подложка» снижает необходимость сильного натяжения холста, сохраняется почти полная обзорность тыльной стороны, позволяющая лучше наблюдать возможные изменения сохранности холста, и доступность всех пометок, надписей и подписей, часто играющих существенную роль в атрибуции произведения, а также определении его авторства и исторической ценности⁵ (ил. 4).

Выполнена гидрофобизация тыльной стороны картины для снижения восприимчивости ткани к влаге (5% раствор Beva 371)⁶. В целом опыт применения данного адгезива^{**}, в том числе для импрегнации⁷. Для сохранения живописного

^{**} Примеры использования BEVA371 для гидрофобизации авторского холста. Реставрационные паспорта:

- Н.х. «Портрет Августа Саксонского Сильного». XVIII в. ГМЗ «Павловск». Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Репина. Реставраторы Тун Синьюань, Сяо Тяньшу. 2020 г.;

произведения на холсте необходимо обеспечить защиту основы от перепадов температуры и влажности. Затем, после полного просыхания гидрофобизирующего состава, картина была натянута при помощи клещей и гвоздей на планшетный подрамник.



Ил. 4.
Н.А. Эверлинг.
«Женщина».
1998 г.
Пример использования
транспарентной
планшетной системы.
Реставратор Ф. Бобров.
ЦВЗ «Манеж»

Следующим этапом стало восполнение утрат авторской живописи, и первым, предварительным шагом к ее выполнению стала корректировка реставрационного грунта на основе цинковых белил, использованного при предыдущей реставрации в местах утрат. Излишки грунта убраны, а необходимые дополнения были выполнены с использованием мастики Beva Gesso⁸. Затем на картину был нанесен слой мастичного лака, вернувший краскам цветность и блеск и послуживший одновременно разделительным барьером между живописью художника и реставрационной ретушью, которая, пусть и в минимальном объеме, очевидно требовалась.

Тонирование утрат живописи и участков реставрационного грунта выполнено с использованием красок на основе связующего Laropal a-81⁹. Тонирование

- Н.х. «Портрет Ермака». XVIII в. *Государственный Эрмитаж*. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Репина. Реставратор Тун Синьюань, 2021 г.
- Н.х. «Портрет пожилой женщины». XIX в. *Государственный Эрмитаж*. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Репина. Реставратор Н. Тукаева. 2022 г.

проводилось с учетом цвета и тона авторской живописи, максимально тонким слоем. Утраты крупных форм (изображение одежды и фон в центральной части, изображение левой нижней портрета Корфа) воссоздавались в условной манере, без реконструкции контуров утраченного изображения.

В результате выполнена технически сложная комплексная повторная реставрация (ре-реставрация) картины***, на этот раз без использования дублирования холстов, сохранения полной читаемости надписи с тыльной стороны и других решений. Процесс реставрации сопровождался подробной фотофиксацией, а также исследовательской работой. В ходе последовавшей вскоре после завершения реставрации 2-месячной экспозиции (в условиях выставочного зала Академии художеств имени Ильи Репина) картина продемонстрировала неизменное состояние сохранности в условиях колебания окружающей температуры и относительной влажности (ил. 5).



Ил. 5.
Фр.Х. Баризьен.
«Портрет Николауса
Эрнста фон Корфа».
Общий вид лицевой
и тыльной сторон
до и после реставрации.
Автор фотографии
Тун Синьюань, 2022 г.
Кафедра реставрации
станковой живописи
Санкт-Петербургской
академии художеств
им. И. Е. Репина

*** Реставратор Тун Синьюань. 2022 г. Руководитель работы Ф. Ю. Бобров. Кафедра реставрации станковой живописи ин-та им. И. Е. Репина. Выставка дипломных работ и отчетов ассистентов-стажеров. Итальянский зал. Университетская наб., 17.10.08 – 01.10.2022.

Рассмотренные и апробированные в рамках настоящей работы консервационные решения могут применяться (и успешно применяются) для придания экспозиционных кондиций произведениям, подвергшимся ранее реставрационным вмешательствам, необходимость и качество которых с течением времени оказываются под вопросом. Такие произведения, а также объекты изобразительного искусства, созданные со значительными отступлениями от общепринятых технологий живописи, могут иметь в своей материальной структуре особенности, препятствующие доступному, живому знакомству зрителя с произведением в условиях экспозиции. Апробированные на практике в рамках настоящего проекта реставрации методики позволяют устранить такого рода ограничения, при этом снизив необратимое вмешательство в материальную структуру памятника до необходимого минимума, и максимально сохранить подлинность авторского произведения.

Примечания

1. *Алешин А.* История реставрации станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. Л. : Художник РСФСР, 1989. С. 158.
2. *Катин-Ярцев М. Ю.* Корфы // Большая российская энциклопедия. Т. 15. М., 2010. С. 395. Электронная версия. – URL: https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/2100540 (Дата обращения: 11.03.2022).
3. *Essex J. R.* The removal of old linings from oil paintings by the use of the vacuum hot table // Lining Paintings Paperback. Archetype Books. February 6, 2007. P. 28–29.
4. *Алешин А.* Реставрация станковой масляной живописи. Учеб. пособие. М.: Художественная школа, 2013. С. 224.
5. *Althöfer H.* Restauriert und neu entdeckt. Aus der Arbeit der Restaurierung. Heft 6. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, 1968. – 76 S.
6. *Бобров Ю., Бобров Ф.* Альтернативное дублирование живописи на холсте // Реликвия. №27. 2012. С. 10–15.
7. *Gustav A.* Lining of a torn painting with BEVA 371 // Lining Paintings Paperback. Archetype Books. February 6, 2007. P. 49–62.
8. *Nicolaus K.* The Restoration of Paintings. Cologne: Könemann, cop. 1999. – 422 p.
9. *Bestetti R., Saccani I.* Materials and methods for the self-production of retouching colours // 2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage. Porto, Portugal. 24–25 October, 2014. P. 26–38.

1. *Aleshin A.* Istoriya restavracii stankovoj maslyanoj zhivopisi v Rossii. Razvitie principov i metodov. L. : Xudozhnik RSFSR, 1989. S. 158.
2. *Katin-Yarcev M. Yu.* Korfy` // Bol'shaya rossijskaya e`nciklopediya. T. 15. M., 2010. S. 395. E`lektronnaya vercsiya. – URL: https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/2100540 (Data obrashheniya: 11.03.2022).

3. *Essex J.R.* The removal of old linings from oil paintings by the use of the vacuum hot table // *Lining Paintings Paperback*. Archetype Books. February 6, 2007. R. 28–29.
4. *Aleshin A.* Restavraciya stankovoj maslyanoj zhivopisi. Ucheb. posobie. M. : Xudozhestvennaya shkola, 2013. S. 224.
5. *Althöfer H.* Restauriert und neu entdeckt. Aus der Arbeit der Restaurierung. Heft 6. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, 1968. – 76 S.
6. *Bobrov Yu., Bobrov F.* Al'ternativnoe dublirovanie zhivopisi na xolste // *Relikviya*. №27. 2012. S. 10–15.
7. *Gustav A.* Lining of a torn painting with BEVA 371 // *Lining Paintings Paperback*. Archetype Books. February 6, 2007. R. 49–62.
8. *Nicolaus K.* The Restoration of Paintings. Cologne: Könemann, cop. 1999. – 422 p.
9. *Bestetti R., Saccani I.* Materials and methods for the self-production of retouching colours // 2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage. Porto, Portugal. 24–25 October, 2014. P. 26–38.

Сведения об авторах

Тун Синьюань – Санкт-Петербургская академия художеств, аспирант кафедры зарубежного искусства, младший ассистент кафедры реставрации живописи, старший лаборант научного отдела
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17
E-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Tong Xinyuan – St. Petersburg Academy of Fine Arts. Postgraduate student of the Department of Foreign Art, Junior assistant of the Department of Painting Restoration, senior research assistant
17, Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russia
E-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ СИСТЕМЫ ОХРАНЫ И РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ В РОССИИ В 1917–1920-Х ГОДАХ

В статье рассматривается история становления системы охраны памятников искусства и культуры в России в 1917–1920-х гг. на примере деятельности Института археологической (исторической) технологии (ИАТ–ИИТ) в Петрограде. ИАТ рассматривается автором как предшественник ГОСНИИР по поставленным целям, задачам, методам и принципам своей деятельности. Целью статьи является привлечение специалистов к уникальному научному наследию этого Института, его изучению, анализу и использованию в современной научно-исследовательской, консервационно-реставрационной и хранительской деятельности. С позиций современной научной охраны и реставрации памятников истории и культуры автор проводит краткий аналитический обзор документов, свидетельствующих о выдающейся роли ученых гуманитарных и естественных знаний, реставраторов в становлении комплексных междисциплинарных подходов к исследованию и реставрации памятников прошлого. Вводятся в научный оборот забытые имена ученых и реставраторов, их публикации, не утратившие своего теоретического и практического значения до настоящего времени. Рассмотрение деятельности Института проведено в культурно-политическом контексте времени, что позволило раскрыть научную принципиальность и самоотверженность выдающихся представителей культуры того времени. Автор приходит к выводу: краткое знакомство с рядом архивных документов открыло страницы истории ИАТ, в трагические годы нашей страны положившего начало формированию музейной и реставрационной деятельности как научно-исследовательской работы.

Ключевые слова: система охраны памятников искусства и культуры, научная реставрация, комплексные исследования, междисциплинарный подход, Институт археологической технологии.

O. Yakhont

FROM THE HISTORY OF THE FORMATION OF THE SYSTEM PROTECTION AND RESTORATION OF MONUMENTS OF ART AND CULTURE IN RUSSIA IN THE 1917–1920'S

The article examines the history of the formation of the system of protection of monuments of art and culture in Russia in the 1917–1920's. On the example of the Institute of Archaeological (Historical) Technology (IAT–IIT) in Petrograd. The IAT is considered by the author as a predecessor of the State Research Institute for Restoration in terms of the goals, objectives, methods and principles of its activities. The purpose of the article is to introduce into scientific circulation previously unpublished documents testifying to the organization and active activity of this scientific institution during these years. Conducted by the author from the standpoint of modern scientific protection and restoration of historical and cultural monuments, an analytical review of documents testifying to the outstanding role of scientists of humanitarian and natural knowledge, restorers in the formation of complex interdisciplinary approaches to the study and restoration of monuments of the past. The author introduces into scientific circulation the forgotten names of scientists and restorers, their publications, which have not lost their theoretical and practical significance to the present time. The review of the institute's activities was conducted in the cultural and political context of the time, which allowed to reveal the scientific integrity and dedication of outstanding representatives of the culture of that time. The author comes to the conclusion: acquaintance with a number of archival documents opened the pages of the history of the Institute of Archaeological Technology (IAT), which laid the foundation for the formation of museum and restoration activities in the tragic years of our country – as a research work.

Keywords: the system of protection of monuments of art and culture, scientific restoration, comprehensive research, interdisciplinary approach, Institute of Archaeological Technology.

В беседе со мной в мае 1990 г. в Венецианском Европейском центре сохранения и консервации памятников истории выдающийся английский реставратор (а в то время – председатель Европейского комитета охраны и консервации памятников истории и культуры) сэр Бернард Фильден произнес запомнившуюся фразу: «Необходимо помнить о тех, кто предшествовал в нашей деятельности, на плечах которых мы вошли в важную и благородную систему спасения и реставрации памятников культуры». Соглашаясь с ним, я посчитал, что в дни 65-летия нашего Института необходимо вспомнить о тех, кто заложил основу системы охраны и реставрации памятников истории и культуры более ста лет назад*. Имеются в виду ученые и реставраторы Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ) в Москве и Института археологической технологии (ИАТ) в Петрограде. О первом названном учреждении широко известно, благодаря многочисленным публикациям, о втором знают лишь немногие специалисты. И это, несмотря на огромную работу, сделанную его учеными и сотрудниками. После знакомства с архивом ИАТ мне стало понятно, что этот Институт по поставленным целям, задачам, методам и принципам был научным предшественником нашей организации.

Я считаю нужным представить ситуацию, в которой они работали. Ленинская партия пришла к власти в России в результате Октябрьского переворота 1917 г., совершенного на деньги германского штаба. Об этом стало известно по архивным документам; это так же подчеркивал Максим Горький: «Революция у нас делается то на японские, то на германские деньги»¹. Из многих публикаций архивных материалов и воспоминаний современников я решил использовать (на мой взгляд – убедительные) опубликованные в 1917 – 1918 гг. статьи М. Горького². Уже тогда он был признанным всемирно известным «пролетарским писателем и буреизвестником революции». Еще до событий 1917 г. близко знал В. И. Ленина, дружил с ним и другими «вождями Октября»; помогал им не только своим литературным талантом, но и деньгами, за что был арестован, сидел в тюрьме. Его статьи 1917 – 1918 гг., названные «Несвоевременные мысли» и опубликованные в газете «Новая жизнь» (созданной при его участии), интересны своей документальной достоверностью. Благодаря этому они сохраняют исторический интерес.

М. Горький уже вскоре после захвата власти был поражен изменением политики большевиков и вынужден призвать читателей открыть «глаза на всю несбыточность обещаний Ленина, на всю глубину его безумия»³. По результатам большевистских практических действий он констатировал: «Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия. Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся, якобы по пути "социальной революции"... На этом пути Ленин и соратники его считают возможным совершать все преступления...»⁴

Активизирующиеся массовые грабежи и разрушения, поддержанные большевиками, вызвали у М. Горького естественные протесты. «Грабят, воруют, поощряемые свыше премудрой властью, возгласившей народу и миру якобы новейший лозунг социального благоустройства – «Грабь награбленное!»»⁵

* Эта статья в основном своем содержании была подготовлена после краткого знакомства (ограниченного временем командировки) с частью архива ИАТ–ИИТ РАИМК. За что я благодарен сотрудникам Института истории материальной культуры РАН – О.В. Богуславскому, С.А. Кулакову, Н.А. Беловой, Г.В. Дружневской.

Вскоре после переворота, 7 декабря 1917 г. он записал: «Одна за другой уничтожаются ценнейшие библиотеки... Мужики развезли по домам все, что имело ценность в их глазах, а библиотеки – сожгли, рояли изрубили топорами, картины – изорвали. Предметы науки, искусства, орудия культуры не имеют цены в глазах деревни...»⁶ Позднее он запишет: «Грабят и продают церкви, военные музеи, продают пушки и винтовки, разворовывают интендантские запасы, грабят дворцы бывших великих князей, расхищают все, что можно расхитить, продается все, что можно продать... в Феодосии солдаты даже людьми торгуют: привезли с Кавказа турчанок, армянок, курдов и продают их по 25 рублей за штуку. Это очень "самобытно", и мы можем гордиться – ничего подобного не было даже в эпоху Великой Французской революции»⁷.

М. Горького потрясло мародерство «солдат октября» во время переворота: «Я не могу считать "неизбежными" такие факты, как расхищение национального имущества в Зимнем, Гатчинском и других дворцах. Я не понимаю, – какую связь с "ломкой тысячелетнего государственного уклада" имеет разгром Малого театра в Москве и воровство в уборной знаменитой артистки нашей М. Н. Ермоловой?»⁸ Подобным был протест члена советского правительства, главы Наркомата просвещения А. В. Луначарского, пославшего В. И. Ленину возмущенное письмо. «Я только что услышал от очевидцев то, что произошло в Москве. Собор Василия Блаженного, Успенский собор разрушаются. Кремль, где собраны все важнейшие художественные сокровища Петрограда и Москвы, бомбардируется...» Жертв тысячи. Борьба ожесточается до звериной злобы. Что еще будет? Куда идти дальше! Вынести этого не могу. Моя мера переполнена. Остановить этот ужас я бессилён. Работать под гнетом этих мыслей, сводящих с ума, нельзя. Вот почему я выхожу в отставку из Совета Нар. Комиссаров. Я сознаю всю тяжесть этого решения. Но я не могу больше»⁹.

Ответ В. И. Ленина был таким: «Как вы можете придавать такое значение тому или другому старому зданию, как бы оно ни было хорошо, когда дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?»¹⁰

Многие свидетели событий воспринимали эти слова В. И. Ленина так же, как и М. Горький: «Вполне достойный конец отвратительной демагогии, развратившей "народ"... В наши кошмарные дни совесть издохла... Где слишком много политики, там нет места культуре, а если политика насквозь пропитана страхом перед массой и лестью ей – как страдает этим политика советской власти – тут уже, пожалуй, совершенно бесполезно говорить о совести, справедливости, об уважении к человеку и обо всем другом, что политический цинизм именует "сентиментальностью", но без чего – нельзя жить»¹¹.

Судя по многим архивным документам и публикациям, были и те, кто вторил В. И. Ленину. Среди них – участники этих событий и представители «левого крыла» художественной интеллигенции: искусствовед Н. Н. Пунин, художник К. Малевич и др. Они призывали закрыть музеи, уничтожить «хлам прошлого», всё старое искусство. «Творец» из «левого крыла» К. Малевич, претендовавший возглавить новое «авангардное искусство», не только участвовал в расстреле и разграблении Московского Кремля, собора Василия Блаженного, но и претендовал на то, чтобы быть идеологом происходившей «революции» в культуре. Он призывал: «Новаторы современности должны создать новую эпоху. Таковую, чтобы ни одним ребром

ни прилегала к старой... Нужен ли Рубенс или пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера Пилоту в выси нашего нового познания?.. Скорее можно пожалеть о сорвавшейся гайке, нежели о разрушившемся Василии Блаженном. Стоит ли заботиться о мертвом»¹².

Уже 12 марта 1918 г. большевистское правительство, испугавшись активно наступающей германской армии и неуправляемых грабежей в столице, «революционных» пьяных матросов и солдат, забастовок и демонстраций голодных рабочих, сбежало в Москву и спряталось за стены Кремля – под защиту латышских стрелков. Тогда же по всей стране – при утверждавшейся так называемой «диктатуре пролетариата» – активизировались массовые разграбления, разрушения и уничтожения многих духовных и культурных центров России – почитаемых церквей, монастырей. В них многие иконы были сожжены, колокола, в том числе древние, сброшены и разбиты. Мраморные и бронзовые скульптуры, многие памятники выдающимся историческим деятелям на площадях городов были уничтожены. По призыву «большевистских комиссаров» в Академии художеств в Петрограде и в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества «революционные» студенты разбили большое число старых скульптур, уникальных слепков с античных памятников, порезали и сожгли ценные картины и рисунки. Ряд монастырей (первым – Новоспасский в Москве) большевики стали превращать в концлагеря. В них сгоняли и расстреливали не только представителей бывших правящих классов, но и деятелей культуры, науки, инженеров, священников, учителей, рабочих и крестьян – всех тех, кто не пожелал признать новую власть.

М. Горький констатировал: «Вообразив себя Наполеонами от социализма, ленинцы рвут и мечут, довершая разрушение России...» – русский народ заплатит за это озерами крови... Ленин «вождь» и – русский барин, не чуждый некоторых душевных свойств этого ушедшего в небытие сословия, а потому он считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу... Сознательные рабочие, идущие за Лениным, должны понять, что с русским рабочим классом проделывается безжалостный опыт... Он должен будет заплатить за ошибки и преступления своих вождей – тысячами жизней, потоками крови»¹³.

Русскую интеллигенцию, самостоятельно мыслящую и критически воспринимающую идеи, лозунги, политику и действия большевиков, В. И. Ленин люто ненавидел, называл ее «гнилой». Он нередко характеризовал ее в выступлениях нецензурными словами и натравливал на нее неграмотное население. М. Горький отмечал: «В "Правде" различные зверюшки науськивают пролетариат на интеллигенцию»¹⁴. Это ненавидящее отношение к интеллигенции активно поощряли полуграмотные и полуобразованные «комиссары революции», призывая народ «убивать на месте гнилую интеллигенцию». Известный историк Г. В. Вернадский констатировал: «Проводя в жизнь свои планы, Ленин был безжалостен, не придавал никакой цены человеческой жизни... Если посчитать человеческие жизни, утраченные при правлении Ленина, придется поместить его в список самых ужасных тиранов, которых знала история»¹⁵. Система, формы, характер и методы политических репрессий, заложенных В. И. Лениным, просуществовали в стране до начала 1990-х гг., с каждым годом эволюционируя и совершенствуясь в своей мерзости. Репрессии и запреты были направлены на свободу волеизъявления, на свободу слова. Большевики, до этого требующие всеобщей свободы слова, захватив власть, стали громить издательства и типографии своих оппонентов, сажать и убивать наиболее активных

их членов. Любые протестные высказывания в печати они считали не допустимыми, закрывая газеты и журналы. Резкое неприятие этим действиям большевиков М. Горький высказал в этих статьях: «Советская власть снова придушила несколько газет, враждебных ей... Заставив пролетариат согласиться на уничтожение свободы печати, Ленин и его приспешники узаконили этим для врагов демократии право зажимать ей рот; грозя голодом и погромом всем, кто не согласен с деспотизмом Ленина-Троцкого, эти «вожди» оправдывают деспотизм власти, против которого так мучительно долго боролись все лучшие силы страны»¹⁶. В адрес М. Горького со стороны руководства большевиков посыпались угрозы. Протестуя против них, М. Горький отвечал, что «особенно подозрительно, особенно недоверчиво» относится к тем, кто неожиданно оказался «у власти, – недавний раб, он становится самым разнузданным деспотом, как только приобретает возможность быть владыкой ближнего своего»¹⁷. В результате 29 июля 1918 г. газета «Новая жизнь» решением большевистского правительства была закрыта. В дальнейшем по требованию В. И. Ленина «пролетарский писатель» М. Горький, лишенный права публиковать свое мнение, был вынужден замолчать, а несколько позднее был изгнан – уехал за границу.

Для возврата долга германскому правительству, а также для организации подобных переворотов в других странах с целью осуществления «мировой революции» требовалась иностранная валюта. Поэтому сразу же при утверждении своей власти большевики главное внимание уделили не только захвату («национализации») банков, но и имущества и художественных коллекций, хранящихся в царских и высшей знати дворцах, поместьях, музеях. Для выявления и учета художественных и исторических ценностей страны правительство привлекло музейных специалистов. Многие из них, выявляя в царских и частных собраниях, монастырях и церквях произведения искусства, осуществляли свою деятельность с целью спасения их от грабежа и поджогов. На основе этих коллекций создавались государственные и народные музеи. Только с 1917 по 1923 г. было создано 244 новых музея. Иная цель была у большевиков, стремившихся продавать за границу многие бесценные предметы искусства и старины, «превращая» их в иностранную валюту. Для оправдания этого большевики вначале внедряли легенду о получении средств для борьбы с голодом (ими же организованным, судя по раскрытым архивным документам, подписанным В. И. Лениным). Позднее – для их продолжения – утверждались идеи необходимости иностранной валюты для проведения коллективизации и индустриализации страны, закупки современного промышленного оборудования. Как стало известно по раскрытым в 1990-е гг. документам, полученная валюта пошла в основном на организацию «мировой революции». Ленинская идея «мировой революции» постоянно занимала головы советских правителей, поглощая впустую (как подтвердилось со временем) колоссальные национальные финансовые и иные ресурсы, обогащая зарубежные музеи и частные собрания, различных авантюристов и миллионеров (Хаммера, Гюльбекяна, Меллона и др.). Из дворцов и музеев страны были изъяты и проданы шедевры древнерусской иконописи, западноевропейской и русской станковой и монументальной живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства. С первых лет советской власти все музеи страны были обязаны ежегодно сдавать государству для продажи запрашиваемые произведения искусства и истории. Об этом свидетельствуют старые инвентарные книги, в которых сохранились записи о списании для передачи специальным органам (Наркомторгу, Антиквариату, Торгсину, ОГПУ, Особым частям НКФ и РКИ и др.) для продажи за границу

многих уникальных памятников истории и произведений искусства, составлявших когда-то национальное богатство нашего народа.

В то трудное время, в октябре 1919 г., был основан в Петрограде Институт археологической (с 1931 г. – исторической) технологии при Российской Академии истории материальной культуры (ИАТ–ИИТ РАИМК), которая наследовала деятельность прежней Императорской археологической комиссии. О деятельности ИАТ в последнее время имеется лишь немного информации¹⁸, не соответствующей значительному вкладу его сотрудников в организацию научных исследований памятников истории и искусства, в развитие и внедрение современной теории, практики и методов консервации, реставрации и атрибуции. Беглое знакомство (ввиду короткого командировочного времени) с частью архивных материалов ИАТ удивило меня уникальностью исследований того времени, не утративших актуальности до сих пор; колоссальностью работ, выполненных сотрудниками в тяжелые годы отечественной истории; и, практически, отсутствием внимания современных специалистов к этому наследию.

После Октябрьского переворота бывшая Северная столица постепенно превращалась в город-призрак, в котором решением новой власти многие памятники намеренно уничтожались, дворцы и жилые дома подвергались нападению пьяных толп «восставших» матросов и солдат, массовым грабёжам. Из-за отсутствия топлива жители уничтожали уникальные старые деревянные дома и вековые деревья. Голод и холод вынуждал многих отдавать за бесценок то, чем раньше очень дорожили. М. Горький записал 19 мая 1918 г.: «Умирает Петроград как город, умирает как центр духовной жизни. ... Голод в Петрограде начался и растёт с грозной силой. Почти ежедневно на улицах подбирают людей, падающих от истощения»¹⁹.

И в этой драматической ситуации был сформирован коллектив из ученых гуманитарных и естественных наук, объединенных в Институте археологической технологии при РАИМК. Позднее М. В. Фармаковский (один из директоров этого учреждения) писал: «Институт был основан на мысли академиков Н. Я. Марра, А. Е. Ферсмана и С. Ф. Ольденбурга как для изучения археологических памятников со стороны природы и техники их обработки, так и для разработки научных методов реставрации и консервации этого ряда документов»²⁰. В одном из архивных документов было записано: «Цель: А / Исследование археологического материала точными методами естественных наук; Б / Изыскание научно обоснованных и экспериментально проверенных методов реставрации музейных предметов...»

В записи Журнала ИАТ от 12 сентября 1919 г. констатировалось следующее. «Заседание по вопросу образования Института Археологической Технологии» под председательством Н. П. Сычева, на котором обсуждались проблемы организации и будущего направления деятельности создаваемого учреждения. Присутствовали: С. П. Бирбаум, А. А. Миллер, И. М. Михайлов, П. П. Покрышкин, К. К. Романов, С. Д. Руднев, С. Н. Тройницкий, М. В. Фармаковский, А. Е. Ферсман, М. Н. Январев. Присутствующие высказывали свое мнение о цели и задачах создаваемого учреждения. Н. П. Сычев (историк искусства и художник) считал, что создаваемый Институт должен быть «преимущественно ученым учреждением...». Археолог и этнограф А. А. Миллер, являясь в то же время музейным работником, высказал мнение, что Институт, являясь «ученым учреждением, не должен терять и практического характера, необходимого при исполнении задач, возникающих перед Академией». Он утверждал, что «существующие проекты разделения Института на ученую иссле-

довательскую часть и практическую имели целью, с одной стороны – дать ученым исследовать методы и технику реставрации и консервации древностей, в то же время руководить практическим применением их, с другой – чтобы возникающие перед техникой вопросы и задачи могли передаваться на обсуждение и разрешение ученым». Минералог и геохимик, академик А. Е. Ферсман сказал, «что изучение технологии – самостоятельная задача и потому деятельность Института часто не будет стоять в прямой связи с деятельностью Академии. Задача Института – не только разрешение вопросов, возникающих у археологов, а самостоятельная деятельность, состоящая в разрешении вопросов, диктуемых материалом, типом обработки и проч. предметов древности...» По мнению С. Н. Трояновского, «в Институте должны быть самостоятельные мастерские и лаборатории, ...черпающие свой опыт и методы из деятельности ученых Института». Далее «Академик А. Е. Ферсман высказался относительно создаваемых отделов Института: они должны организовываться в зависимости: во-первых – от родов техники изучаемых предметов, как отделы: ткани, бумаги, керамики, металла, живописи, камня. Во-вторых – в зависимости от практических задач археологов, то есть отделов методов реставрации, методов воспроизведения т. п. Проект каждого отдела должен быть проработан специалистом, при отделах должны быть лаборатории, кроме того должна быть одна большая химическая лаборатория. Он предложил не предрешать основных задач института. Необходимо выяснить существующие и в ближайшее время осуществлять их по мере возможности, а сделанная реальная работа» определит будущую структуру учреждения (со временем, ее дополняя). Тогда же А. А. Миллер предложил провести исследования состава и техники сибирских бронзовых изделий. Археолога Б. В. Фармаковского интересовали исследования античной керамики, ее глины, красок, лаков, техники изготовления. Реставратор архитектурных памятников К. К. Романов указал на необходимость изучения составов и техники древних строительных материалов. Н. П. Сычев считал необходимым подготовить план работы фотографического отдела. Ф. П. Бирбаум согласился разработать план по исследованию технологии металла. В завершение заседания 12 сентября было решено определить в Институте два направления и отделения: Химико-технологическое, которое возглавил академик А. Е. Ферсман, и Художественно-реставрационное, руководимое П. И. Нерадовским. Было также решено активно сотрудничать с ведущими специалистами других научных учреждений и музеев, привлекая их к совместному решению предстоящих проблем.

Так, судя по сохранившимся архивным документам, было положено начало деятельности ИАТ. В процессе деятельности Института было сформировано пять направлений (отделов) его исследовательской и практической работ: камня, керамики и стекла, техники живописи, металла, органических материалов. «Всем отделам содействуют лаборатории, работающие сообразно методам исследований: микроанализ, химический анализ, биологический анализ, фотоанализ. Лаборатории обслуживает шлифовальная мастерская». Со временем были сформированы подразделения, занимающиеся исследованиями бумаги и других материалов. Важно указать на то, что впервые в нашей стране реставрационные проблемы с памятниками прошлого, их решения стали рассматриваться не традиционно по видам искусства (живопись, скульптура, графика и т.д.), а по материалам, из которых создано произведение (дерево, камень, керамика, металл, органические остатки и т.д.), при главном внимании к изучению их свойств, к процессам старения, методам консервации и хранения.

Необходимость создания Института археологической технологии, его цели и главные задачи были предсказаны, по сути, ранее. А именно: выступлениями делегатов II Всероссийского съезда художников 1911 – 1912 гг. и принятыми ими Решениями, а также выводами Эрмитажной комиссии. Помня об этом, Институт «занялся в первую очередь», как писал М. В. Фармаковский, изучением прошлого и современного опыта по сохранению, консервации, реставрации произведений из различных материалов, анализом результатов работы ведущих зарубежных лабораторий. Как было отмечено позднее, «собранная группа ученых естественных и гуманитарных наук на основе изучения и анализа многовекового отечественного и зарубежного опыта по вопросам технологии создания произведений из различных материалов, определения причин и характера их разрушения стремились найти оптимальные методы их консервации, реставрации и хранения. Свою задачу они видели в том, чтобы "взять от памятника все, что он сможет дать для познания культуры далекого прошлого и сохранить этот памятник для будущего, когда к нему возможно будет приложить еще более совершенные методы исследования" и реставрации. В основе программы их работ была выработка новых методов анализа достижений человеческой мысли и духовной деятельности прошлого путем поиска общего языка между гуманитарными и естественными науками»²¹.

Под руководством химика В. А. Щавинского впервые в России проводились системные исследования техники и технологии живописи, методы реставрации и укрепляющих составов, применяемых в Эрмитаже и Русском музее. Были разработаны рекомендации по современным научным реставрационным требованиям. Собрана большая библиография по истории красок, применяемых иконописцами Древней Руси, их терминологии, а также коллекция образцов, в том числе фресковой живописи и чернил. Начато проведение исследований произведений живописи в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах. На основании химико-физических исследований были пересмотрены традиционные методы реставрации древнерусской живописи и предложены новые – более щадящие – для памятников прошлого. Также были собраны материалы по использованию в русских деревнях местных красителей ткани, рецептуры их производства и использования.

В Отделе камня, руководимом академиком А. Е. Ферсманом, были проведены экспертизы коллекции драгоценных камней, хранящихся в Эрмитаже, Оружейной палате и других государственных музеях. «Изучались причины разрушения различных пород камня, осуществлялся выбор оптимального температурно-влажностного режима для сохранения памятников из камня и использования этих данных с целью спасения архитектурных и скульптурных памятников. Одновременно разрабатывались методы безопасной очистки и консервации скульптуры. Были исследованы причины разрушения памятников, при восстановлении которых применялись традиционные и современные материалы. В результате этих исследований были отмечены характеристики ряда материалов, применяемых тогда многими в восстановительных работах. Было подтверждено ранее высказанное мнение П. П. Покрышкина о разрушающем воздействии цемента при работе с известняками, мраморами и другими карбонатными материалами. Были отмечены отрицательные результаты при использовании традиционных методов: применение кислот для очистки скульптур из мрамора, уничтожающую оригинальную патину, а также при использовании шлифовки и полировки поверхности скульптуры»²².

Актуальная для музейных работников проблема разрушения предметов из олова – «оловянная чума» – была успешно решена в отделе металла,

руководимом И.А.Гельнбеком. При содействии академика Н.С.Курнакова были определены причины разрушения олова, разработаны методы борьбы, выработаны условия хранения и осуществлены реставрационные работы с аналогичной коллекцией в Русском музее.

М. В. Фармаковский записал, что сотрудникам Института академик «Н. Я. Марр поручил (определить) постановку дела хранения колоссальных книжных сокровищ Гос. Публичной Библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Новое дело собрало около себя много лучших специалистов и положило начало большой серии работ научного характера по вопросам хранения книг и документов, что, в свою очередь, привело к созданию особой Лаборатории консервации и реставрации документов Академии наук»²³.

Помимо научно-исследовательской деятельности сотрудники Института активно содействовали практической работе музеев и библиотек, как проведением реставрационных работ, так и научными консультациями по вопросам хранения, создания оптимального температурно-влажностного режима, консервационно-реставрационных работ, экспертизы и атрибуции памятников истории и искусства. Для музейных работников, реставраторов и научных специалистов страны теоретическими и практическими пособиями стали публикации Институту 12 выпусков рекомендаций и инструкций, названных «Материалы по методологии археологической технологии», определяющие новые научные позиции в хранении и реставрации музейных предметов. Этим же задачам были посвящены реставрационные выставки, на которых сотрудники Института демонстрировали отреставрированные в соответствии с новыми научными требованиями произведения искусства из Эрмитажа, Русского музея и других музейных учреждений Ленинграда. Они экспонировались вместе с подробной научной документацией поэтапно проводимых исследовательских и практических работ (включая обширную фото- и иную документацию). В 1932 г. были изданы «Основы исторической технологии», обобщающие многолетние исследовательские работы Института по всем направлениям его деятельности. Завершающим трудом в области практической реставрации стала публикация уже цитированной нами книги М. В. Фармаковского.

Главными задачами для ученых Института были комплексные исследования материала произведений искусства и истории, технологии изготовления, причин и характера их разрушения, поиск, разработка и внедрение в музеях наиболее современных безопасных методов консервации, реставрации и создания стабильных условий хранения (температурно-влажностного режима). Исходя из этого, они не стремились срочно реставрировать древние памятники, используя принятые традиционные приемы (нередко агрессивные и разрушающие), а старались разработать безопасные методы их сохранения, выявления, учета и консервации (укрепления). В ряде документов, направленных в Правительство, они указывали на пагубность отсутствия как научной системы хранения музейных предметов, так и должности профессионального хранителя-консерватора, знающего и выполняющего задачи спасения и сохранения национального наследия.

Сложилось так, что предлагаемые новаторские разработки ИАТ, которые позволяли бы оптимально решать реставрационные задачи, тогда не встретили понимания у многих. Объясняется это тем, что выбранный сотрудниками ИАТ строго научный, академический и, в то же время, новаторский, опережающий на несколько десятилетий, подход к проблеме сохранения и реставрации памятников был

рассчитан на стабильную долговременную деятельность как этого учреждения, так и всей отечественной музейной системы. Они считали, что главная задача – выявить, сохранить и укрепить памятник в том виде, в котором он находится. Его раскрытие и реставрация должны проводиться в будущем, при нахождении максимально безопасных методов этих работ на памятнике и, в то же время (новое в отечественной науке и практике) – при условии сохранения поздних, исторически и художественно ценных наслоений.

Беглое знакомство с архивными материалами Института археологической (исторической) технологии документально подтвердило, что его сотрудники не ограничивались лишь сугубо лабораторными исследованиями. Они осуществляли многочисленные практические работы по обследованию коллекций Эрмитажа, Русского музея, Оружейной палаты и других музейных собраний, по наблюдению за реставрацией монументальных памятников Петрограда – Ленинграда, по изучению состояния древних соборов Старой Ладogi, Юрьева Польского и других объектов. Для этого часто привлекались ведущие специалисты из других учреждений.

Так, в протоколе от 15 мая 1923 г. было зафиксировано обследование Георгиевского собора 1234 года в Юрьеве Польском, осуществленное архитектором Отдела по делам музеев Наркомпроса П. Д. Барановским и местными руководителями. Было выявлено, что «крыша древнего собора поржавела, имеет в нескольких местах небольшие отверстия и требует окраски. Оконные рамы ветхие и гнилые, стекла в нескольких местах побиты, роспись XIX века внутри собора от сырости отваливается вместе со штукатуркой... Крыша пристроенной в XIX в. ризницы проржавела и весьма сильно протекает и, превратившись в лед, разрушает древнюю стену из резного камня. Крыша паперти Троицкого собора проржавела и сильно разрушена в части, примыкающей к древнему северному крыльцу из резного камня. На потолке гнилой мусор разрушает резной камень. Окна почти все разбиты». Как следует из других документов, П. Д. Барановский и привлеченный им скульптор И. В. Крестовский продолжили обследования собора, осуществили обмеры памятника и археологические раскопки. Ими было найдено «под поздней кровлей, в земле, в разобранных пристройках к собору и во дворах соседних домов более 80 резных белокаменных рельефов, принадлежавших первоначальному древнему храму... Среди них были части композиции Распятия – так называемого Святославова креста с мемориальной резной надписью о строительстве собора при князе Святославе, пять фрагментов Деисусного чина, замковые камни с изображением ликов (возможно, Христа) и т.д.». Эти фрагменты после консервационных работ были размещены в экспозиции созданного в соборе музея²⁴.

В следующем, наугад мной взятом документе, был доклад сотрудника Комитета по охране и реставрации монументальных памятников Г.И. Котова об обследовании 29 апреля 1924 г. стен крепости и Георгиевской церкви XII века в Старой Ладогe. Он записал, что происходит «постепенное разрушение стен крепости... выветривания и высыпания раствора между камнями и выпадения затем последних... Камни стен крепости выносятся местными жителями для своих строительных нужд». Георгиевскую церковь охраняют верующие. «Касаясь состояния фресок, можно отметить, что сколько-нибудь резкого ухудшения не заметно... Белая плесень замечается только в двух небольших пятнах на иконах праздников в иконостасе. Слабые белесоватые, как бы мучнистые налеты рассеяны по фрескам, но их присутствие, насколько я помню, замечалось неоднократно и ранее: оно, как будто,

относится к постоянному их присутствию на фресках. Оба эти здания оказались в удовлетворительном состоянии... Ныне следует озаботиться об изыскании средств для удаления цементной штукатурки на фасадах Георгиевской церкви и для замены ее известковой. После удаления штукатурки следует произвести подробное техническое исследование в связи с обнаружением трещин в стенах и установлением их связи с трещинами на внутренней штукатурке, покрытой фресками. Теперь же следует установить наблюдение за состоянием этих внутренних трещин и, главным образом, путем их периодического фотографирования, так как наложение маяков на штукатурку с фресками может оказаться мерой нежелательной. Своевременной представляется очистка фресок от побелки на той части южной стены, где обилие трещин вызывает опасение за прочность штукатурки и за связи со стеной...» Как показали дальнейшие события, эти рекомендации, ранее высказанные архитектором-реставратором П. П. Покрышкиным, были осуществлены.

Весьма неожиданными для меня были документы, связанные с судьбой Александровской колонны в Ленинграде. По письму от 6 апреля 1925 г., полученному дирекцией ИАТ, стало известно, что руководством города принято решение о переделке – «переустройстве» Александровской колонны. Ленинградские учреждения – Губоткомхоз и Музей города – подготовили условия этого «переустройства»: «Замену фигуры ангела фигурой красногвардейца, замену всех прежних бронзовых рельефов нижней части колонны новыми, из бронзы того же состава, как и существующие; бронза может быть введена и в другие части памятника и только каменные части его должны быть оставлены неприкосновенными».

На основании этого распоряжения в ИАТ, затем и в самой Академии произошли обсуждения этого вопроса. Вызывает восхищение мужество ученых Академии и Института, которые, несмотря на происходившие репрессии, высказали аргументы против данного проекта руководства города. Было сказано, что «изменение облика колонны было бы не только искажением как памятника, но и площади в её целом. История охраны архитектурных ансамблей в связи с развитым городским строительством показывает, что при охране таковых не только избегают переделки, но, даже стараются освободить ценные в художественном отношении ансамбли от привнесенных в них поздних элементов». На совещании в ИАТ было принято решение: «Совещание считает не допустимым производить какие-либо изменения существующего облика колонны, а проект условия конкурса по переделке колонны неприемлемым». По результатам открытого широкого совещания, проведенного Российской Академией материальной культуры 25 апреля 1925 г., было принято решение: «Опыт показывает, что всякая переделка или доделка памятников высокого художественного значения в иные эпохи, после их создания, искажает их, а стремление подделать переделки будет не верно».

Позднее, в декабре того же года, в ИАТ поступило распоряжение Н. И. Иванова (должностное положение которого не удалось выяснить) об изменении состава прежней (не угодной власти) комиссии по переустройству Александровской колонны, с указанием нового проекта изменения памятника. В нем указано: «Фигура ангела должна быть заменена статуей Ленина во весь рост, исполненной по типу статуи Ленина, работы худ. Козлова В. В., находящейся в Смольном. Барельефы на пьедестале колонны также должны быть заменены новыми, темой которых должны послужить четыре этапа рабочего движения в России».

Это распоряжение (судя по публикациям и архивным материалам того времени) было определено руководством страны и города, ставшего Ленинградом,

соорудить в центре бывшей столицы памятник идейному вождю нового государства. Один из ведущих советских руководителей Л. Красин это обосновывал. Он писал: «Нет почти крупной фабрики или завода, нет деревни и города, где тысячи и тысячи рабочих и крестьян не думали бы о том, чтобы иметь у себя на площади, на улице, в помещении клуба, своего Ильича из камня, чугуна, бронзы или, в крайнем случае, из гипса»²⁵. Известно, что уже сооружался памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала. Властям города этого казалось не достаточным. К тому же, их раздражало, что в центре «города Ленина» (как они стали его называть) стоит памятник императору Александру I.

Проблема изменения Александровской колонны вновь стала темой обсуждения в Институте и Академии. Ситуация приобрела большую политическую остроту, обозначенная нарастающей борьбой со старой интеллигенцией. Но, несмотря на это и рискуя арестом (может быть, и смертью), многие участники обсуждения высказывали неприятие решения советской власти, аргументируя свое мнение. Сотрудник Наркомпроса А. Г. Шапиро считал, что при замене статуй «трудно узнать, что стоит на колонне Ленин, а не ангел... статуя на такой высоте не вполне ясно видна со всех точек площади». Профессор В. Я. Курбатов «приходит к выводу, что статуя на колонне будет видна на 10%... Вопрос о портретности ещё придется решать». А. П. Удаленков утверждал, что памятник Ленину «должен подавить всё окружение, а в таком случае правильно было бы убрать колонну». Общим решением присутствующие заявили, «что считают невозможным задание поставить статую Ленина на колонне, т. е. поставить на ампирном основании реалистическую фигуру и что добиться портретности на высоте 22 сажен – немыслимо». Восхищает то, что присутствующие ученые, несмотря на происходившие репрессии, проявили профессиональную честность и мужество в отстаивании своих убеждений. Хотя и был разработан новый проект конкурса, перестройки Александровской колонны не произошло.

В архиве удалось познакомиться с различными документами, в том числе с отчетами скульптора В. Л. Симонова по восстановлению Ростральных колонн Петрограда в 1918–1919 гг., работе реставрационных мастерских Эрмитажа и Оружейной палаты в 1928 г., консультациям сотрудникам Оружейной палаты В. К. Клейну и Ф. Я. Мишукову по методам реставрации металлических предметов. Большие материалы, подготовленные в 1927 г., посвящены проекту организации охраны музейных коллекций страны. Интересны воспоминания М. В. Фармаковского о деятельности ИАТ и другие документы, важные для изучения истории реставрационной и музейной деятельности в нашей стране.

Дальнейшие события определили трагическую ситуацию ИАТ–ИТТ и ЦГРМ. Названные учреждения характеризуются тем, что у них было общее видение главной цели – спасение и сохранение национальных памятников прошлого. Но их позиция не соответствовала генеральной линии партии и правительства – борьбе с прошлым и его памятниками. Вследствие этого в 1934 г. были ликвидированы Центральные государственные реставрационные мастерские, а в 1937-м был закрыт Институт археологической (исторической) технологии. Многие сотрудники этих учреждений были арестованы, отправлены в тюрьмы, концлагеря, прошли жесточайшие допросы. Среди репрессированных были (насколько мне известно): В. Н. Бенешевич, Н. П. Лихачев, Н. П. Сычев, Ю. А. Олсуфьев, Н. В. Малицкий, А. И. Анисимов, отец Павел Флоренский, А. И. Некрасов, Ф. И. Шмит, Н. Г. Порфиридов, Н. Н. Померанцев,

А. Н. Греч, Н. И. Брягин, М. А. Ильин, Г. В. Жидков, Г. О. Чириков, П. И. Юкин, А. П. Смирнов, Л. А. Дурново, Б. Н. Засыпкин, Д. Ф. Богословский, П. Д. Барановский, П. И. Нерадовский, В. А. Комаровский, Г. К. Вагнер, А. Т. Лебедев и др. Вместе с ними часто были репрессированы члены их семей. Часть репрессированных, как Н. И. Брягин, А. И. Некрасов, умерли в заключении, а Ю. А. Олсуфьев, Г. О. Чириков, отец Павел Флоренский, А. И. Анисимов – расстреляны²⁶. В тот период подобная участь постигла сотрудников многих музеев, университетов, институтов.

Представленная мной достаточно короткая информация не может полностью раскрыть той огромной работы, которая была осуществлена сотрудниками Института археологической (исторической) технологии с 1919 по 1937 г. Мое знакомство с рядом архивных документов открыло неизвестные страницы истории этого уникального учреждения, положившего в трагические годы нашей страны начало формированию музейной и реставрационной деятельности как научно-исследовательской работы. Надеюсь, что другие специалисты продолжат эту работу по истории отечественной охраны памятников и реставрации.

Примечания

1. Горький М. «Несвоевременные мысли» и рассуждения о революции и культуре (1917–1918 гг.). М. : МСП Интерконтакт, 1990. С. 95.
2. Горький М. Указ. соч. – 197 с.
3. Там же. С. 76.
4. Там же.
5. Там же. С. 161.
6. Там же. С. 92–93.
7. Там же. С. 121.
8. Там же. С. 88.
9. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы // Литературное наследство. Т. 80. М. : Наука, 1971. С. 46.
10. Там же.
11. Горький М. Указ. соч. С. 126, 124.
12. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. М. : Гилея, 1995. С. 132–134.
13. Горький М. Указ. соч. С. 83, 84, 87.
14. Там же. С. 137.
15. Вернадский Г. В. Ленин – красный диктатор / Пер. с англ. В. С. Антонова. М.: Аграф, 1998. С. 301.
16. Горький М. Указ. соч. С. 137.
17. Там же. С. 89.

18. Жукова Н. Н. Деятельность Института археологической (исторической) технологии в 1919–1937 гг. // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. 15. М. : РИО. Гос.НИИР, 1994. С. 15–34; Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы : Учеб. пособие / 2-е изд. М.: Акад. проект, 2015. С. 139–141, 240–242, 427–428; Яхонт О. В. Вопросы методологии реставрации в некоторых документах 1920-х годов // Реликвия: Реставрация. Консервация. Музеи. №19. 2009. С. 14–18; Он же. История реставрации скульптуры // Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. С. 383–449.

19. Горький М. Указ. соч. С. 177–178.

20. Фармаковский М. В. Консервация и реставрация музейных коллекций. М. : Тип. «Кр. Печатник», 1947. С. 32.

21. Яхонт О. В. История реставрации скульптуры. С. 427.

22. Там же.

23. Фармаковский М. В. Указ. соч. С. 32.

24. Яхонт О. В. История реставрации скульптуры. С. 432–433.

25. О памятнике Ленину : Сб. статей / Л. Красин и др. Л. : Гос. изд-во, 1924. С. 9.

26. Кызласова И. Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930-е годы. По материалам архивов. М. : Изд-во Академии гор-ных наук, 2000. С. 399.

1. Gor'kij M. «Nesvoevremenny'e my'sli» i rassuzhdeniya o revolyucii i kul'ture (1917–1918 gg.). М. : MSP Interkontakt, 1990. S. 95.

2. Gor'kij M. Ukaz. soch. – 197 s.

3. Tam zhe. S. 76.

4. Tam zhe.

5. Tam zhe. S. 161.

6. Tam zhe. S. 92–93.

7. Tam zhe. S. 121.

8. Tam zhe. S. 88.

9. V. I. Lenin i A. V. Lunacharskij. Perepiska, doklady, dokumenty // Literaturnoe nasledstvo. T. 80. М. : Nauka, 1971. S. 46.

10. Tam zhe.

11. Gor'kij M. Ukaz. soch. S. 126, 124.

12. Malevich K. Sobranie sochinenij : v 5 t. T. 1. М. : Gileya, 1995. S. 132–134.

13. Gor'kij M. Ukaz. soch. S. 83, 84, 87.

14. Tam zhe. S. 137.

15. *Vernadskij G. V. Lenin – krasnyj diktator / Per. s angl. V.S. Antonova. M. : Agraf, 1998. S. 301.*
16. *Gor'kij M. Ukaz. soch. S. 137.*
17. *Tam zhe. S. 89.*
18. *Zhukova N. N. Deyatel'nost' Instituta arxeologicheskoy (istoricheskoy) tekhnologii v 1919–1937 gg. // Xudozhestvennoe nasledie: xranenie, issledovanie, restavraciya. 15. M.: RIO. Gos.NIIR, 1994. S. 15–34; Restavraciya pamyatnikov istorii i iskusstva v Rossii v XIX–XX vekax. Istoriya, problemy' : Ucheb. posobie / 2-e izd. M. : Akad. proekt, 2015. S. 139–141, 240–242, 427–428; Yaxont O. V. Voprosy' metodologii restavracii v nekotoryx dokumentax 1920-x godov // Relikviya: Restavraciya. Konservaciya. Muzei. №19. 2009. S. 14–18; On zhe. Istoriya restavracii skul'ptury' // Restavraciya pamyatnikov istorii i iskusstva v Rossii v XIX–XX vekax. S. 383–449.*
19. *Gor'kij M. Ukaz. soch. S. 177–178.*
20. *Farmakovskij M.V. Konservaciya i restavraciya muzejnyx kollekcij. M.: Tip. «Kr. Pechatnik», 1947. S. 32.*
21. *Yaxont O. V. Istoriya restavracii skul'ptury'. S. 427.*
22. *Tam zhe.*
23. *Farmakovskij M. V. Ukaz. soch. S. 32.*
24. *Yaxont O. V. Istoriya restavracii skul'ptury'. S. 432–433.*
25. *O pamyatnike Leninu : Sb. statej / L. Krasin i dr. L. : Gos. izd-vo, 1924. S. 9.*
26. *Ky'zlasova I. L. Istoriya otechestvennoj nauki ob iskusstve Vizantii i Drevnej Rusi. 1920–1930-e gody'. Po materialam arxivov. M. : Izd-vo Akademii gornyx nauk, 2000. S. 399.*

Сведения об авторах

Яхонт Олег Васильевич – кандидат искусствоведения, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств РФ, почетный реставратор г. Москвы, художник-реставратор высшей категории; ФГБНИУ «ГОСНИИР», ведущий научный сотрудник отдела монументальной скульптуры

Российская Федерация, 107014, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1

E-mail: natalyafomina@yandex.ru

Yakhont Oleg – Candidate of Art History, Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, honorary restorer of Moscow, artist-restorer of the highest category; leading researcher of The State Research Institute for Restoration

44-1, Gastello str., Moscow, 107014, Russian Federation

E-mail: natalyafomina@yandex.ru

Научное издание

**Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение.
Art Heritage. Research. Storage. Conservation.**

Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС77-82901

от 14.03.2022 г.

ISSN 2782-5027

Подписано в печать 31.03.2023 г.

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный научно-исследовательский институт реставрации»
107014, г. Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1
e-mail: journal@gosniir.ru
Сайт: <http://www.journal-gosniir.ru/>