

мет территорию 4266 га. Основная его часть включит охранную зону, куда войдут памятные ленинские места. Проектировщики стремились сохранить их в «естественном виде», произвести необходимые работы по укреплению грунта, очистки дна озер и т. д. Вместе с тем стоит задача не допустить хотя бы частичного их разрушения или порчи в условиях массового наплыва людей. Кроме того, для туристов должны быть созданы наиболее полные возможности осмотра памятных мест. В лесопарке предусматривается зона отдыха и фаунистический резерват, в котором создаются все условия для обитания в лесу и размножения местных представителей животного мира.

Шушенский мемориал составляет основной комплекс памятных ленинских мест в Красноярском крае. Однако мемориальные музейные комплексы созданы также в селе Ермаковском, где отбывали ссылку А. А. Ванеев, П. Н. Лепешинский и другие; здесь же был обсужден и подписан ленинский «Протест российских социал-демократов». Музеем стал и бывший дом Е. Е. Брагина, где жили Г. М. Кржижановский и В. В. Старков, останавливался во время своих приездов в Минусинск В. И. Ленин. Музейным памятником стал и пароход «Св. Николай», на котором плыл от Красноярска к месту своей ссылки В. И. Ленин. В бывшем доме купца Юдина в Красноярске, где размещалась огромная библиотека хозяина-книголюбца, разрешившего В. И. Ленину пользоваться своими сокровищами, ныне создан мемориальный музей. Все названные памятные места Красноярского края расширяют и углубляют наши представления о деятельности В. И. Ленина в период сибирской ссылки.

В ближайшие годы, вероятно, будут возникать новые музеи-заповедники, включающие в свой состав историческую (или историко-революционную), историко-бытовую (этнографическую) и мемориальную экспозиции. Естественно, музеи не могут и не должны быть похожи друг на друга. Специфические особенности будут присущи каждому музею. И все же какие-то общие проблемы и вопросы, свойственные только музеям-заповедникам с разными типами экспозиций, несомненно будут возникать в процессе их формирования. Поэтому опыт мемориального музея-заповедника «Сибирская ссылка В. И. Ленина в Шушенском» будет полезен и поучителен.

ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕРЬЕРОВ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В МУЗЕЙНЫХ ЦЕЛЯХ

В конце 50-х годов на базе памятников древнерусской архитектуры стали создаваться историко-архитектурные и архитектурно-художественные музеи-заповедники, что сделало актуальной проблему сохранения и музеефикации художественного интерьера памятника. В этот же период началось формирование музеев деревянного зодчества, архитектурно-этнографических музеев под открытым небом и превращение отдельного памятника архитектуры в музей-памятник.

Если обратиться к истории, то прежде всего следует отметить, что в первые годы Советской власти вопросы охраны памятников культуры рассматривались в связи с их музеефикацией. Вместе с учетом всех движимых и недвижимых памятников, национализацией дворцового имущества и частных коллекций были предприняты шаги, обеспечивающие использование исторических и художественных ценностей в культурно-просветительных целях. Это способствовало возникновению в нашей стране неповторимых дворцов-музеев и усадеб-музеев, соборов-музеев и монастырей-музеев, архитектурно-бытовых музеев и архитектурно-этнографических музеев.

Они создавались и создаются в настоящее время на базе архитектурного ансамбля и комплексов декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства. Такие памятники-музеи дают представление о своеобразном синтезе архитектуры и искусства.

В формировании разнообразных музеев-памятников наблюдается несколько этапов. В 20-е годы на первом этапе охраны памятников и превращения их в музей особое внимание было уделено охране памятников бывшего министерства двора, обладавшего колоссальными худо-

жественными материальными ценностями — сохранению Зимнего дворца со всем имуществом, описи пригородных дворцов в Царском Селе, Гатчине, Павловске, Петергофе. Именно на базе архитектурных ансамблей началось создание первых музеев-памятников. В результате этой деятельности в Петрограде и пригородах в 20-х годах было создано восемь историко-бытовых дворцов-музеев. В специальных периодических изданиях публиковались фундаментальные статьи, посвященные принципам музейного показа дворцовых и усадебных комплексов, архитектурных интерьеров с их декоративным убранством.

В царской России в дореформенный период исторические и художественные ценности сосредоточивались в основном в монастырях и церквях. В первые же годы Советской власти в связи с национализацией историко-художественных ценностей возникла возможность создания на базе монастырей и соборов музеев древнерусского искусства. В 1920 г. В. И. Лениным был подписан декрет «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой лавры».

В 1924 г. в Государственном Историческом музее рассматривалось предложение превратить в филиалы ГИМ монастыри-музеи и создать объединение историко-бытовых музеев. Предложение это не было полностью осуществлено, только несколько памятников архитектуры (Покровский собор, Новодевичий монастырь, село Коломенское, церковь Троицы в Никитниках, Александрова слобода, Боровский монастырь) стали филиалами ГИМ.

В соответствии с общим профилем ГИМ, как музея русского быта, эти филиалы тоже получили историко-бытовой характер, поэтому архитектурно-художественные достоинства памятников, то есть то, что было их своеобразием, не стало в центре внимания музея. Так было на первом этапе «музейной жизни» архитектурных памятников. В 30-е годы, когда в музейной практике в целом начали преобладать тенденции раскрытия социально-исторического смысла обобщенных явлений, изменился и профиль показа музеев-памятников.

Так, лейтмотивом показа Кирилло-Белозерского монастыря, превращенного в музей, была мысль об эксплуататорской роли монастыря, но эксплуататорской истории монастыря сопутствовала и история его материальной культуры, представленная архитектурными памятника-

ми — уникальными образцами каменного зодчества древней Руси. Государственный Истринский показательный музей, организованный в выдающемся архитектурном памятнике Новоиерусалимском монастыре, также имеет социально-исторический профиль.

В этот период идея превращения уникальных архитектурно-художественных памятников древней Руси в музеи не получила своего полного воплощения.

Музейный показ художественно-декоративных ансамблей, интерьеров памятников древнерусской архитектуры осложнялся тем, что это были культовые сооружения. В условиях актуальности антирелигиозной пропаганды показ иконостасов, настенных росписей с религиозными сюжетами был нежелателен.

Была и еще одна серьезная объективная причина, по которой ни в 20-е, ни в 30-е годы вопросы экспозиции интерьеров памятников древнерусской архитектуры не стояли так остро. Эта причина заключалась в плохой сохранности памятников древнерусской архитектуры и искусства. Несмотря на экономические трудности, переживаемые страной в 20—30-х годах, в крупных художественных центрах: Москве, Ярославле, Владимире, Пскове, Новгороде, Вологде, Юрьеве-Польском, Угличе, Смоленске, Казани, — велись ремонтно-реставрационные работы; однако проводились они в небольших масштабах и не преследовали цель полного восстановления памятника для музейного показа. Древнейшие памятники архитектуры и искусства за свое многовековое существование подвергались многочисленным перестройкам, переделкам, поновлениям, так что их первоначальный облик был значительно искажен. Несоблюдение режима содержания памятников привело к огромным утратам живописи. При таком состоянии сохранности памятников трудно было говорить о принципах их музейного показа. Первоочередной задачей в этих условиях было проведение ремонтно-консервационных работ по спасению памятников с тем, чтобы прежде всего сберечь то, что впоследствии превратится в музей.

Значительные изменения в подходе к музейному показу архитектурно-художественных памятников наметились в послевоенный период. Характерной стала тенденция показа памятников как своеобразных музеев архитектуры и монументально-декоративного искусства. Рождению но-

вой тенденции способствовало не только известное движение вперед музейной практики и теории музейного дела, но и широкое развитие в послевоенные годы реставрационных работ. Они были направлены на спасение из руин войны художественных ценностей и вместе с тем вернули многим памятникам архитектуры и искусства их первоначальный облик в процессе сложных раскрытий подлинников, удаления позднейших пристроек и переделок.

Уникальные архитектурные памятники с монументальными росписями, иконостасами, предметами декоративно-прикладного искусства, раскрытые реставрацией в своем подлинно научном значении, определяют характер своего использования в научных целях, то есть превращения в музей.

Учитывая все эти моменты, становится понятным, что в 50-е годы сложились объективные условия для создания на базе архитектурных памятников большого числа историко-архитектурных и архитектурно-художественных музеев-заповедников.

Советское правительство уделяет большое внимание вопросам музеефикации памятников культуры, повышению их роли в идеологической и культурно-воспитательной работе, формированию эстетического вкуса советских людей. Намечена широкая программа подготовки памятников на важнейших туристских маршрутах, для показа советским и иностранным туристам. Чтобы обеспечить наиболее рациональное использование зданий-памятников, решено предоставлять их главным образом под музеи и другие культурно-просветительные учреждения.

Вместе с новыми задачами музейного показа памятников архитектуры, с усилением внимания к эстетической ценности их художественно-декоративного убранства возникли сопутствующие проблемы: принципы формирования самого архитектурного музея-заповедника; профильная направленность музея-заповедника в целом и отдельных его архитектурных объектов; методическая направленность реставрационных работ в связи с музеефикацией архитектурно-художественных памятников; приспособление памятников под музей; принципы оформления экспозиций в музеях-памятниках; методика подготовки художественного ансамбля интерьеров к музейному показу и пр. Так на современном этапе предстает проблема

музеефикации памятников в самых разнообразных и многочисленных аспектах.

Формирование в 50—60-х годах историко-архитектурных музеев-заповедников произошло в древнейших средневековых культурных центрах России, где был широкий размах оборонного строительства, процветало искусство и архитектура. Такие области Российской Федерации, как Владимирская, Рязанская, Горьковская, Костромская, Ярославская, Вологодская, Новгородская, Псковская, Архангельская, явились хранительницами архитектурно-художественных ценностей древней Руси.

При создании заповедников намечался круг обязательных памятников, но не регламентировался строго ни состав, ни количество входящих памятников, ни территориальное расположение заповедника и тем самым открывалась перспектива увеличения заповедника и расширения его профиля за счет включения памятников нового типа.

Так, во Владимире, Новгороде, Горьком, Рязани, Архангельске, Костроме, Кирилло-Белозерске определялись те крупнейшие архитектурные комплексы, которые составляли основу заповедника. Ими становились кремли с сохранившимися постройками или монастырские ансамбли. Иногда, как в Ярославле и Пскове, не перечислялся точно первоначальный круг памятников, а определялось лишь, что это будут памятники города и его окрестностей. В заповедник могли входить памятники, территориально удаленные друг от друга, находящиеся в различных городах. Иногда заповедник формировался из архитектурных памятников, которые были перевезены из разных мест. Кроме того, в архитектурный музей-заповедник включались порой памятники нового профиля — мемориальные дома.

Видимо, можно отметить как определенную тенденцию включение в заповедники разнообразных типов памятников, а не только памятников древнерусской архитектуры и искусства.

Рассматривая возникновение в 50—60-х годах музеев-заповедников и музеев-памятников следует иметь в виду, что каждый из них сформировался не на пустом месте, а организован на базе существовавших ранее историко-краеведческих, историко-художественных музеев. Это в определенной мере повлияло на профиль новых музеев-

заповедников. Почти каждая из традиционных форм работы музеев применительно к архитектурно-художественным памятникам имеет особую специфику. Она обуславливается тем, что обычный музей имеет дело с движимым музейным предметом, а музею-заповеднику приходится иметь дело с недвижимыми памятниками. Наибольшим своеобразием отличается экспозиционная деятельность в музеях-памятниках в случае музеефикации художественного интерьера, а не при создании выставки, близкой к памятнику по теме.

Привычка музейного работника иметь дело с движимым памятником и с его помощью создавать экспозицию вызывает особую трудность, когда нужно сделать «предметом экспозиции» архитектуру или росписи. В этом случае приходится думать, как показать архитектуру и декоративный ансамбль, раскрыть художественный образ памятника, добиться полноты эмоционального впечатления от осмотра памятника. Этим, видимо, и объясняется то, что ряд художественных интерьеров в музеях-заповедниках до сих пор еще не стали объектами музейного показа.

При подготовке к музейному показу интерьеров архитектурных памятников следует исходить из основного положения: памятники древнерусской архитектуры — музеи особого типа. Главные их отличительные качества заключаются в том, что сами они являются объектами научного изучения, уникальными образцами архитектуры определенного периода, определенной школы, несущими в себе неповторимые стилистические и конструктивные особенности. Поэтому в таком музее внимание должно быть акцентировано на показе архитектуры сооружения и его художественного декора.

В целевой направленности показа архитектурного музея-памятника должны найти свое отражение основные научные проблемы, связанные с изучением истории искусства, а именно: раскрытие стилистических особенностей, конструктивной системы, декоративно-оформительских приемов и главное раскрытие смысла художественного образа архитектуры, места архитектурного памятника в истории искусства.

В том случае, когда в памятнике архитектуры сохранились монументальные росписи, иконостас, предметы декоративно-прикладного искусства, возможности музей-

ного показа памятника расширяются, так как такой памятник позволяет раскрыть синтез архитектуры и искусства, их органическое единство и взаимосвязь. Такие памятники-музеи — единый целостный организм, где отдельные виды искусства представлены не изолированно сами по себе, а в совокупности. Эстетические задачи музейного показа интерьеров архитектурных памятников будут заключаться в раскрытии своеобразия синтеза искусства и архитектуры, в показе художественных ценностей как отдельного произведения искусства, так и целостного декоративного ансамбля, обладающего исключительной силой художественной выразительности.

Дополнительно при музеефикации памятника можно раскрыть историю его возникновения, иконографию, историю строительных периодов и реставрации, технические особенности настенных росписей.

В практике музеефикации архитектурных памятников в зависимости от их индивидуальных особенностей можно заметить четыре основных направления (когда не сохранилось декоративное оформление интерьера), как ансамбля архитектуры и искусства (когда сохранился декор интерьера), как историко-мемориального объекта (когда сооружение воздвигнуто в память какого-то исторического события), как историко-бытового комплекса (когда гражданская архитектура дополняется присущими ей бытовыми предметами, например приказная изба). В зависимости от выбранного профиля меняется и предмет экспонирования — экспонируется или архитектура, или декоративное убранство интерьера, или историко-мемориальный материал, или бытовая обстановка.

Возможности музейного показа памятника будут зависеть от архитектурно-художественной ценности, исторического содержания памятника, состояния сохранности внутреннего убранства, наличия историко-бытовой или художественной коллекции памятника.

Среди нескольких десятков архитектурных объектов, которые обычно составляют музей-заповедник, лишь небольшое число сохраняет полностью настенные росписи и прочее декоративное оформление интерьера. Такие памятники представляют исключительную редкость и ценность. Поэтому в составе музея-заповедника оказываются только два-три архитектурных памятника, интерьеры

которых могут экспонироваться как художественный ансамбль. Основная часть памятников может экспонироваться только как архитектурный объект и незначительное число памятников может экспонироваться как историко-бытовой объект.

Так обстоит дело во многих музеях-заповедниках.

Исключением из такого положения могут служить Ярославский и Ростовский музеи-заповедники. Памятники Ярославля, так же как и памятники Ростова, сохранили декоративные ансамбли интерьеров, поэтому музеи обладают большими возможностями показа синтеза архитектуры и искусства. Если учесть огромные утраты художественного декора в древнерусской архитектуре, то эта уникальная коллекция архитектурно-художественных памятников является большой научной ценностью.

Встречаются и такие музеи-заповедники, в которых ни один памятник не сохранил полного художественного убранства интерьера, а монументальные росписи сохранились фрагментарно, в очень небольшом количестве. Такова судьба Новгородского и Псковского музеев-заповедников. В этом случае перед музеем стоит не только задача разработки общей программы музейного показа всего заповедника и определения профиля показа каждого памятника. Самая сложная для них проблема — это найти способ музеефикации интерьера, от уникальных росписей которого остались лишь небольшие фрагменты; они, как островки, выделяются на стенах и не могут дать представления о художественном декоре в целом.

Создание музеев-заповедников продиктовано самой жизнью. Благодаря крупным реставрационно-восстановительным работам создан фонд архитектурных памятников, который стал основой музеев-заповедников. Однако в реставрации за протекшие годы произошел значительный разрыв между архитектурными и художественными реставрационными работами. Архитектурная реставрация памятников, переданных музеям-заповедникам, как правило, бывает полностью завершена, а настенные росписи продолжают оставаться в плохом состоянии и требуют первоочередных мер сохранения; иногда по росписям проведены только консервационные работы, и они нуждаются в длительной научной реставрации. Еще более неблагоприятное положение создалось в самой художественной реставрации, так как многие годы

не велось комплексной реставрации сразу по настенным росписям, иконам, деревянной резьбе, чеканке, изразцам. В проведении художественной комплексной реставрации нуждаются еще многие музейные памятники.

Почти в каждом музее-заповеднике художественные интерьеры требуют глубокой научной и трудоемкой реставрации, чтобы стать объектом музейного показа. В силу таких обстоятельств оказывается, что в настоящее время многие интерьеры, сохранившие художественный декор, подлинно музейными объектами не стали.

Освоение музеями-заповедниками архитектурных памятников легче всего происходит, когда этот памятник не сохранил художественного интерьера. В этом случае музеи часто используют их как дополнительные экспозиционные помещения, организуя там выставки, музейные хранилища, служебные помещения.

В практике музеефикации памятников сейчас существует такая ситуация, когда архитектурные памятники музея-заповедника делятся на две категории: «памятник как музей» и «памятник под музей». Понятие «памятник как музей» подразумевает, что сама архитектура и художественно-декоративное оформление интерьера являются музейными экспонатами, то есть создается, условно говоря, «интерьерная экспозиция». Понятие «памятник под музей» подразумевает использование помещения памятника под постоянную экспозицию или временные выставки в соответствии с историко-краеведческим или историко-художественным профилем музея.

Интерьер памятников древнерусской архитектуры как объект экспонирования

Процесс музеефикации памятников находится в стадии поиска решений. Лишь некоторые музеи, имеющие большой стаж работы и устоявшиеся принципы показа, окончательно определили свои экспозиционные намерения и реализовали их в стационарные экспозиции. Но и они нуждаются в изменениях и новшествах. В более молодых и менее опытных музеях экспозиционные замыслы варьируются значительно чаще. Поэтому в данной работе мы будем говорить не о каком-то завершённом этапе музеефикации памятников, а только о существующих

в этой области тенденциях, которые можно было отметить в 60-х годах. Мы остановимся на принципах музейного показа интерьеров архитектурных памятников на базе Ярославского и Ростовского музеев-заповедников и музеев-памятников Москвы, Новгорода и Пскова.

Крупнейшими музеями-памятниками Москвы являются соборы Московского Кремля и филиалы Государственного Исторического музея: Покровский собор, Смоленский собор Новодевичьего монастыря, церковь Троицы в Никитниках и музей-заповедник «Коломенское». В Московском Кремле создан один из интереснейших музеев, объединивший историко-мемориальные, общественно-политические, историко-революционные, архитектурные и художественные памятники, каждый из которых раскрывается соответственно своему профилю. Так, Оружейная палата показывается как древнейший музей, созданный на основе коллекций разнообразных художественных и исторических предметов. Комплекс Большого Кремлевского дворца последовательно демонстрируется как историко-архитектурный, архитектурно-художественный и историко-бытовой музей. Каждый архитектурный памятник, входящий в комплекс, позволяет раскрыть определенные темы: Грановитая палата является памятником гражданской архитектуры XV в.; парадный приемный зал, Жилецкая, «Золотая царицина палата», сохранившие частично художественный декор, представляют древнерусскую дворцовую архитектуру; Теремной дворец показывается как историко-бытовой комплекс XVII в.; Верхнеспаский собор XVI в. содержит ценные произведения древнерусской живописи. Новый дворец XIX в. имеет два аспекта показа: общественно-политический и бытовой.

В комплекс Большого Кремлевского дворца для раскрытия темы используются подлинники: художественно-декоративный ансамбль и бытовое убранство интерьеров. В данном случае экспозиции не создавались специально, а научно восстанавливались реставраторами и работниками музеев подлинный интерьер. С архитектурной и художественной реставрации начинается первый этап музеефикации памятника.

В систему музеев Московского Кремля входят три крупнейших собора: Успенский, Благовещенский и Архангельский.

Каждый из них сохранил уникальные произведения

монументального, станкового и декоративно-прикладного искусства, составляющие редкостный художественный ансамбль интерьера, и это определило основной экспозиционный показ соборов.

Среди музеев Московского Кремля есть памятники древнерусской архитектуры, используемые как помещения для музейных экспозиций. Наличие памятников гражданской архитектуры (как, например, Патриаршие палаты), не сохранивших историко-бытовой интерьер, и стремление показать их богатые фонды дают основание для поисков наиболее правильного их использования, тактичного приспособления «под музей». В данном случае гражданская жилая постройка используется под музейную экспозицию, наиболее близкую памятнику по теме и стилю экспонатов. Здесь располагается выставка прикладного искусства и быта XVII в., созданы экспозиции мебели, посуды, тканей, одежды, ювелирных изделий, книг.

Входящая в единый ансамбль с Патриаршими палатами домовая церковь патриарха (церковь Двенадцати апостолов) в самом интерьере не имеет специально сделанной экспозиции. Но вместе с тем подобранные элементы декоративного ансамбля в целом составляют экспозицию декоративно-прикладного искусства. Показывается собственно декоративное убранство интерьера — настенные росписи, правда поздние, XIX в., резной иконостас XVII в., перенесенный из церкви Кремлевского Вознесенского монастыря с иконами, паникадилами XVII в., керамический пол, восстановленный по сохранившимся образцам. В этом памятнике, не сохранившем подлинного ансамбля, декор интерьера воспроизведен по аналогии. Разные элементы его не равноценны (росписи поздние, пол — результат реставрации). Не составляя в целом ансамбля, где все подлинно и равнозначно по художественному уровню, эти отдельные предметы прикладного искусства хорошо экспонируются в присущей им художественной среде.

В следующей за собором трапезной в витринах экспонируются предметы декоративно-прикладного искусства, которые связаны с церковными интерьерами и дополняют представление о полном убранстве собора.

В основе общего плана показа комплекса музеев Московского Кремля лежит единство и разнообразие замыс-

ла, что обеспечивает полноту раскрытия смысла памятников и богатство впечатлений от их осмотра.

Особого внимания заслуживает музеефикация Успенского, Архангельского, Благовещенского соборов. Они являются выдающимися произведениями древнерусской архитектуры и искусства. В жизни средневековой Руси эти соборы играли большую политическую и идеологическую роль. Они напоминают нам о ряде важных актов в жизни Русского государства, о выдающихся деятелях нашей истории. Однако сооружение соборов, предпринятое из политических и идеологических соображений, явилось вместе с тем событием огромного культурного значения, так как мобилизовало все лучшие художественные силы страны. Все в них, начиная от архитектуры и кончая церковной утварью, было сделано руками первоклассных мастеров. Соборы в древности были естественными хранилищами исторических реликвий и ценных художественных изделий. Пользуясь современными понятиями, можно сказать, что они были своеобразными музеями всех видов искусства, способными оказывать на людей огромное художественное и эмоциональное воздействие.

В наше время соборы сохранили свою художественную ценность, являясь источниками изучения средневекового искусства русского народа. Содержание памятников определяет профиль их музейного показа как архитектурно-художественного ансамбля.

Все три упомянутых собора Кремля начиная со второй половины XIX в. вызвали пристальный интерес историков русского искусства и реставраторов. Именно тогда были предприняты первые попытки вернуть соборам и особенно их интерьерам первоначальный вид.

В 90-х годах XIX в. была впервые предпринята попытка восстановить первоначальные архитектурные формы Успенского собора. Успенский собор (1475—1479 гг.) претерпел ряд ремонтов, небольших переделок, множество чинок и поновлений монументальной росписи. В дни революционных событий он пострадал от артиллерийского обстрела.

После революции была создана специальная комиссия по реставрации памятников Кремля. В Успенском соборе были проведены ремонтно-консервационные работы. Особую сложность представляло сохранение настенных росписей (1514—1642 гг.), которые помимо древ-

них чинок в XVIII—XIX вв. неоднократно поновлялись масляными и клеевыми красками. Поновления XVIII—XIX вв. скрыли древние росписи XVII в., а кроме того, при нарушении температурно-влажностного режима в памятнике проходило шелушение верхнего красочного слоя, который следом за собой тянул и нижний древний слой.

До революции была проведена частичная расчистка живописи XVI в. от масляных записей без укрепления красочного слоя. Эти работы по приведению интерьера собора в порядок прекратились в 1918 г. и были возобновлены только после Великой Отечественной войны. Состояние живописи в соборе было тяжелым. В местах расчисток (в 1914—1917 гг.) неукрепленный красочный слой расплылся от многолетнего нарушения режима содержания памятника. При таком состоянии росписей решено было провести в 1949—1950 гг. первоочередные консервационные меры: укрепить красочный слой, укрепить грунт, промыть, продезинфицировать живопись от грязи, плесени высолов, слегка тонировать места утрат красочного слоя и создать в соборе температурно-влажностный режим, обеспечивающий сохранность живописи.

В 1961—1963 гг. реставрация росписей в соборе была возобновлена, приступили к раскрытию древней живописи.

В этих работах был применен метод послойной расчистки с фиксацией каждого снимаемого слоя, что обеспечило высокий научный уровень реставрации. Работы по интерьеру собора проводились в алтаре, на алтарной преграде и в Похвальском приделе. В процессе этих реставрационных работ открылся до этого неизвестный цикл росписей в ризнице собора, пополнивший представление о тематике росписей собора. В этот период были расчищены некоторые композиции в алтаре и большим событием было раскрытие на алтарной преграде за местным ярусом икон самой древней стенописи XV в. аналогичной изображением святых на алтарной преграде в звенигородских храмах XV в.

Эти открывшиеся росписи алтарной преграды — чрезвычайно важная деталь в музейном показе интерьера, так как они дают возможность раскрыть все важнейшие этапы в истории росписи собора. В ансамбле росписей XVI в. фрагменты росписи другого периода воспринимаются в гармоническом единстве, так как при стилисти-

ческих различиях они все-таки все представляют одну и ту же систему живописи. В этом ансамбле инородными по системе, по технике будут только росписи XIX в., которые частично остались на сводах. Кроме того, раскрытие композиции святых на алтарной преграде позволяет в музее-соборе раскрыть древнюю систему невысокого тяблового иконостаса.

Превращение Успенского собора в музей стало возможным только в результате больших реставрационных работ и благодаря сохранности художественной коллекции.

Экспозиция художественно-декоративного ансамбля интерьера оказалась возможной в силу исчерпывающей полноты состава этого ансамбля. Кроме монументальных росписей имеется пятирусный иконостас XVII в. с полным набором икон. Южные врата Успенского собора (XV в.) представляют редкий образец декоративного искусства — золотой наводки по металлу. Вся дверь расписана по черному лаку золотыми рисунками. Библейские сюжеты отдельными клеймами располагаются по всему полю двери, создавая богатый узор, органично включая декор двери в общий строй стеной и станковой живописи, перекликаясь с чеканкой иконостаса, ажурным литьем Бронзового шатра и резным позолоченным Царским местом.

Огромную роль в декоративном убранстве интерьера играют различные осветительные приборы, которые являются образцами художественного литья и чеканки по металлу. В Успенском соборе за многие века его истории собралась ценнейшая коллекция ритуальных сосудов, одежды, книг, окладов на иконы, которые, вероятно, могут быть включены в экспозицию, чтобы тем самым оказаться в естественной для себя среде и полностью завершить художественно-декоративный ансамбль интерьера.

Вспомогательных экспонатов по истории собора, его строительства и реставрации в интерьере нет, хотя это очень содержательный, интересный материал.

Эти темы могли бы служить предисловием при показе уникального по своей художественной ценности и сохранности декоративного убранства интерьера. Выбран четкий и определенный профиль музейного показа памятника, который, не дробясь на побочные линии, обеспечи-

вает наибольшую цельность восприятия самых ценных качеств памятника.

Однако такой принцип экспонирования интерьера эффективен лишь при максимальной сохранности всего ансамбля.

Архангельский собор (1505—1508 гг.) показывается в двух аспектах: архитектурно-художественном и историко-мемориальном. И снова в экспозицию не внесено никаких дополнительных выставок, которые могут раскрыть некоторые исторические темы. Определен четкий профиль показа собора и к многотемью не переходят, чтобы добиться цельности впечатления от памятника.

Архангельский собор стал музеем после крупных реставрационных работ 1953—1955 гг.

На протяжении четырех веков архитектура собора подвергалась нескольким чинкам, проводились и исчезали небольшие пристройки, но в целом его архитектура сохранила свой первоначальный облик. Иное положение было с внутренним убранством интерьера. От росписей XVI в. до наших дней уцелели лишь редкие фрагменты, так как в середине XVII в. она была сбита и выполнена заново. На протяжении XIX в. стеное письмо неоднократно поновлялось, возобновлялось, промывалось и переписывалось заново маслом, так что древняя живопись исчезла под многократными поздними наслоениями. Большой ущерб собору нанесло нашествие Наполеона, когда ценности собора были разграблены. После Отечественной войны 1812 г. провели промывку и поновление росписей. Вернуть интерьеру его первоначальный вид не ставилось задачей. Иконостас также поставили новый с резьбой XIX в., с иконами, которые преимущественно относятся ко второй половине XVII в., за исключением нескольких более ранних.

Когда после Великой Отечественной войны начались реставрационные работы в Кремле, интерьер собора был в крайне тяжелом состоянии. Везде отмечалось шелушение и распыление красочного слоя, отставание штукатурного основания росписей от кладки, сильное загрязнение стенописи, следы протечек.

В 1953 г. были проведены первоочередные противоаварийные работы по укреплению штукатурки, промывке живописи, а также сделаны пробные расчистки, чтобы установить сохранность росписей XVII в. под записями.

Зондажи дали положительные результаты, и тогда начались широким фронтом реставрационные работы. От укрепления и промывки перешли к раскрытию, расчистке стенописей от поздних наслоений, так как именно живопись маслом во время шелушения снимала темперную живопись XVII в., находившуюся под ней.

Художественная реставрация 1953—1955 гг. открыла полный цикл росписей середины XVII в., выявилась вся их тематика, повторяющая первоначальную стенопись середины XVI в., что очень важно для характеристики проникновения в религиозные росписи светских сюжетов и связи церковной живописи с историей и литературой своего времени. Хотя в целом сохранность росписей была хорошая, однако на сводах в местах чинки крупных трещин были большие утраты живописи.

Решено было документально зафиксировать места утрат и дополнить их новой живописью, чтобы эти, заново заделанные трещины не мешали целостному восприятию росписей, покрывающих все плоскости интерьера. Сохранив в неприкосновенности авторский слой, в реставрации росписей пошли на дореконструкцию отдельных композиций, чтобы тем самым они включились в общую систему росписей и не разбивали единства зрительного впечатления. Экспонирующийся художественно-декоративный ансамбль Архангельского собора отличается тем, что он не имеет полного своего состава. Восполнен один из главных элементов ансамбля — иконостас позднего времени, иного стиля, с подбором икон, не представляющих с ним единого художественного целого. Кроме того, нет коллекции декоративно-прикладных вещей, принадлежавших собору, только отреставрированные паникадила XVII в. украшают интерьер. Таким образом, нельзя судить о цельности ансамбля, так как остались лишь его отдельные элементы, из которых наибольшей подлинностью и художественно-стилистической цельностью обладают стенописи. И иконостас, и паникадила только дополняют, дореконструируют декоративное убранство интерьера, но не являются подлинниками ансамбля Архангельского собора.

Подбор отдельных элементов данного ансамбля сложился исторически, с ним приходится считаться как с явлением документальным, отражающим судьбу памятника и воспроизводящим в общих чертах декоративное уб-

ранство интерьера. Однако если подходить строго научно, то можно говорить о музейном показе монументальных росписей цельных по стилю, по сюжету, отражающему связь системы росписей с архитектурой интерьера. Но для восприятия этих росписей воспроизведена та среда, та обстановка, в которой должны находиться росписи, то есть иконостас с иконами, как бы художественно завершающий интерьер, и паникадила, объединяющие весь интерьер своеобразной игрой света. Такой путь музеефикации интерьера может быть очень распространен, учитывая, что полная сохранность декоративного ансамбля чрезвычайно редка, а восполнение его часто складывается само по себе исторически.

Благовещенский собор (1397—1416 гг.; 1484—1489 гг.) не случайно показывается как памятник древнерусского искусства. Этот древнейший собор Кремля в начале XV в. был расписан выдающимися иконописцами того времени Феофаном Греком, Андреем Рублевым, Прохором с Городца. В конце XV в. этот первоначальный собор был разобран из-за ветхости и возведен новый, который снова был расписан в 1508 г. сыновьями знаменитого Дионисия — Федосием и Владимиром. Связь с этим архитектурным памятником творчества крупнейших художников древней Руси придает ему особое значение как ценнейшего памятника искусства. Интерес историков искусства к монументальным росписям собора, которые претерпели обычную судьбу и были в течение веков поновлены и записаны, побудил Археологическое общество предпринять в 1882 г. одну из первых крупных реставраций по раскрытию древних росписей Благовещенского собора художником академиком В. Д. Фартусовым. Открытые росписи начала XVI в. впоследствии были вновь записаны иконописцами артели Сафонова. Научная реставрация этого собора началась только после Великой Отечественной войны. Пробные расчистки показали, что под сафоновской записью находятся росписи XVI в.; в 1947—1961 гг. живопись интерьера собора была отреставрирована, раскрыта от поздних наслоений и укреплена. Теперь Благовещенский собор дает полное представление о стиле росписей, сюжетах, образах, колорите. Особый интерес стенопись собора представляет потому, что расписывался он сыновьями великого Дионисия, которые вместе с ним работали в Рождественском соборе Фера-

понтонтова монастыря. На примере Благовещенского собора можно говорить о связи данных фресок с фресками Ферапонтова монастыря, о линии развития древнерусского искусства, определенных художественных традициях. Имея полный состав ценнейших настенных росписей, Благовещенский собор обладает на редкость единым художественно-декоративным ансамблем. В нем сохранился иконостас начала XV в. — самый древний из известных иконостасов, написанный, по летописным данным, в 1405 г. Феофаном Греком, Прохором с Городца, Андреем Рублевым. Во втором и третьем ярусе находятся иконы этих художников, расчистка которых в первые годы после революции привела к крупнейшим научным открытиям.

Кроме настенных росписей и иконостаса художественное убранство собора дополняет редкостный пол XVII в. из яшмы. Украшением интерьеров служат также белокаменные резные порталы и медные двери, на которых техникой золотой наводки изображены библейские сюжеты. Завершают убранство позолоченные паникадила XVII в., освещающие мерцающим теплым светом интерьер.

Интерьер Благовещенского собора раскрывает гармоническое единство разнообразных форм древнерусского искусства, синтез архитектуры с живописью и декоративно-прикладным искусством.

В музейном плане Благовещенский собор показывает себя как сокровищница древнерусского искусства, и с этой целью восстановлен весь художественный декор интерьера. Чтобы акцентировать на нем внимание, научить видеть его, сделаны краткие аннотации о художественных достоинствах памятника, о реставрации росписей; сделана графическая схема росписей собора, на треножнике возле иконостаса помещена схема иконостаса с обозначением его рядов и сюжетов.

Кроме того, в соборе на обходной галерее имеется дополнительная выставка, представляющая иконографию памятника, материалы по истории реставрации. На щитах, затянутых холстом, помещены тексты, графика, фотографии и копии фрагментов фресок XVI в. для проведения художественных аналогий.

Если тексты и графика, как материал сугубо вспомогательный, не играющий изобразительной роли, допустим на галереях, то соседство копий фресок, выполненных на бумаге и укрепленных на щитах, стоящих на фоне

подлинных росписей, звучит как диссонанс, неуместный в таком памятнике. Для музейного показа такого уникально сохранившегося ансамбля кажется перенасыщением устройство на южной галерее выставки иконописи из соборов Московского Кремля. Иконы помещены на щитах, обтянутых холстом и установленных вдоль стен. Эти дополнительные выставки нарушают цельность впечатления от главного — уникального художественного ансамбля. Для неопытного зрителя они являются моментом отвлекающим, способным создать неверное представление о том, что именно эти выставки и есть главный объект музейного осмотра, а отнюдь не интерьер собора. Думается, что устройство дополнительных выставок в памятниках, сохранивших художественно-декоративные ансамбли, не соответствует основной задаче показа специфики таких памятников-музеев, представляющих собой синтез архитектуры и искусства.

Вместе с тем можно предполагать также, что это не случайное явление, а вполне определенная тенденция в планах музейного показа памятников. Именно в этом направлении произошли изменения в музеефикации интерьера Смоленского собора Новодевичьего монастыря, где вдоль западной и северной стены сделана выставка отреставрированных икон.

Таким образом, в музеях-памятниках Московского Кремля представлено несколько вариантов музеефикации интерьеров памятников древнерусской архитектуры: восстановление подлинного художественно-декоративного ансамбля в полном составе как экспозиционный принцип музейного показа интерьера; восстановление подлинного декоративного ансамбля в целях его музейного показа в совокупности с дополнительными выставками по истории и иконографии памятника; восстановление сохранившейся части художественного ансамбля и восстановление недостающих элементов для воссоздания характера декоративного убранства; восстановление остатков декора интерьера, подбор отсутствующих элементов ансамбля и воспроизведение по аналогии характера декоративного убранства; восстановление частично сохранившегося декора гражданской архитектуры и создание историко-бытовых комплексов, показывающих характер бытового убранства интерьера; создание в интерьере, не сохранившем подлинной историко-бытовой обста-

новки, выставок предметов декоративно-прикладного и бытового характера, близких по времени и стилю интерьеру.

Различные тенденции музейного показа интерьеров архитектурных памятников наблюдаются и в филиалах ГИМ (Покровский собор, Новодевичий монастырь, церковь Троицы в Никитниках). Наиболее «молодым» из них является музей-памятник архитектуры и искусства — церковь Троицы в Никитниках и наиболее определенным по своему целевому устремлению показать художественный ансамбль интерьера.

Церковь Троицы в Никитниках (1628 г.) с росписями середины XVII в. реставрировалась на протяжении многих лет. После революции, с 1928 г., началась реставрация стенописей, поновленных в 1845 г. масляными красками, и только в 60-х годах окончилась расчистка и укрепление живописи.

После этого стала возможной музеефикация этого памятника. Он представлен как музей древнерусской архитектуры и искусства, то есть объектом музейного показа является восстановленный реставрацией архитектурно-художественный подлинник.

Лишь в очень незначительной мере в эту естественную архитектурно-художественную среду, не нарушая ее, внесены вспомогательные экспозиционные материалы, связанные с изучением памятника в процессе реставрации. Помещены две витрины с объяснительным текстом и образцами природных красок для раскрытия техники росписи стен. Весь акцент сделан на декоре интерьера, на эстетическом восприятии органического единства форм архитектуры, живописи и декоративно-прикладных предметов. Этому целостному восприятию в значительной мере способствует свобода интерьеров от каких-либо экспозиционных дополнительных материалов и естественное, присущее данному интерьеру освещение светом зажженного паникадила. Хотя небольшая церковь хорошо освещена двумя ярусами окон, все же зажжено большое паникадило. Свет паникадила способствует усилению впечатления от мерцания золоченого резного иконостаса и теплого колорита живописи. При освещении интерьеров все краски, формы оживают, искрятся, мерцают. Освещение дает огромный художественный эффект.

Чисто вспомогательным материалом этикетажного ха-

рактера можно считать тактично исполненную схему расположения росписей с названиями композиций.

Также с помощью небольшой аннотации, помещенной у южной стены, можно познакомиться с переведенным на современный русский язык текстом, сделанным древнеславянской вязью на южной стене.

Обращает на себя внимание характерная методика реставрационных работ, проводимых с целью подготовки памятника к музейному показу. Перед такой реставрацией стоит задача раскрытия подлинника из-под искажающих его поздних наслоений, максимального сохранения живописи и придания ей, условно говоря, «экспозиционного» вида, то есть погашения выпадов красочного слоя, достижения цельности зрительного впечатления в случае больших утрат путем графической реконструкции без вторжения в подлинник. С этой методикой реставрации можно познакомиться в церкви Троицы в Никитниках.

Особенно интересна методика приведения к единству зрительного впечатления композиций со значительными утратами, которая видна в алтаре придела Никиты-воина. Здесь большие утраты композиции восполнены графической реконструкцией. Штукатурные вставки, сделанные в местах утрат, чуть затонированы охрой под общий колорит росписи, и на них нанесен терракотой контур утерянных фигур, так что эта графическая реконструкция зрительно восполняет пробел в композиции. Не нарушая подлинника и не маскируясь под него, графическая реконструкция позволяет составить цельное впечатление от композиции благодаря восполнению его линейных ритмов. Эта графическая реконструкция, продиктованная необходимостью сохранения линейного ритма композиции, оказалась очень удачной. Но, видимо, не всегда можно добиться цельности впечатления от композиций с утратами красочного слоя.

В этом же приделе на западной стене в композиции «Мученическая смерть апостола Петра» также есть фрагмент графической реконструкции, менее удачный потому, что здесь цветовые выпадки находятся в композиции, построенной не на линейных ритмах, а на цветовых пятнах. Возможно, что в силу этого здесь наиболее оправданной была бы тонировка мест утрат, чтобы «собрать» композицию в цвете. А при графической реконструкции остается резкий цветовой выпад, никак не приглу-

шаемый реконструированным рисунком. В алтаре цветовая утеря не так ощутима, так как общий колорит росписи не яркий, спокойный охристый. К тому же площадь выпада очень большая, если ее лишь затонировать без графической реконструкции в композиции появится инородное цветовое пятно, а по рисунку композиция все равно не будет «собрана». В композиции же «Мученической смерти» выпад красочного слоя небольшие, и к тому же вся композиция строится на ярких звучных пятнах красного, синего, зеленого. Главное здесь цвет, а не рисунок, поэтому графическая реконструкция и менее удачна, так как не гасит цветовые выпад.

Масляные записи XIX в. в целом сильно повредили темперным росписям XVII в., к тому же протечки вызвали намокание кладки здания, а в связи с этим разрушение штукатурного основания, шелушения живописи, образование плесени. При расчистках 30-х годов отмечалось сильное распыление красочной поверхности до полной потери голубых фонов, вместо которых оставалась только рефть.

Расчистки велись с большим трудом, пробы по укреплению живописи не всегда давали положительные результаты, так как расчистки 30-х годов оставили подлинник недорасчищенным и к этим же участкам пришлось возвращаться в 50-х годах. Сейчас в росписях основного четверика чувствуются значительные утраты красочного слоя и рисунка, ощущается общая потертость, смытость живописи, особенно на северной стене. Но в целом хорошо воспринимается общая система росписей, композиции и колорит. И именно в этой «патине времени», за сохранение которой боролся в реставрации Грабарь, ощущается достоверность раскрытого подлинника, не усиленного в рисунке, не «освеженного» в цвете реставраторами, то есть не искаженного художественной ретушью оригинала.

Если в церкви Троицы в Никитниках осуществлена музеефикация монументально-декоративного ансамбля интерьера в его основных компонентах, то в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря осуществлен другой принцип, сочетающий показ полного художественно-декоративного ансамбля интерьера вместе с выставками предметов декоративно-прикладного и изобразительного искусства и с постоянной исторической экспозицией.

Смоленский собор связан с интересными историческими событиями и в значительной мере носит историко-мемориальный характер, поэтому правомерен этот аспект показа памятника. Собор был построен в 1524—1525 гг. Василием III в честь освобождения Смоленска от польско-литовского владычества, в тот период, когда ведущими политическими идеями времени были идеи консолидации русских княжеств, объединения русских земель, создания единого государства. Позже, в конце XVI в., с монастырем связана жизнь и правление Бориса Годунова, а в конце XVII в. — правление царевны Софьи; предпринявшей здесь крупные перестройки, стремившейся утвердить свое право на царский престол и окончившей жизнь в заточении в Новодевичьем монастыре. И наконец, в XIX в. монастырь явился местом погребения многих героев Отечественной войны 1812 г. Поэтому тематический показ памятника идет по двум основным линиям: Смоленский собор — историко-мемориальный памятник и Смоленский собор как памятник архитектуры и искусства.

Первая тема: Смоленский собор как историко-мемориальный памятник — раскрывается в специальной экспозиции, составленной из текстов, иллюстраций, диаграмм, небольшого количества вещевых предметов. Стенды с этими материалами расположены на паперти перед входом в собор.

Вторая тема: Смоленский собор как памятник архитектуры и искусства — раскрывается показом архитектуры, стенописей, резного иконостаса, иконописи, работ кузнецов и литейщиков, мастеров золотого и серебряного дела, работ мастериц-золотошвеек. Раскрытие этой темы происходит с помощью художественно-декоративного ансамбля интерьера (росписи, резной иконостас, иконы в иконостасе, паникадила, кадила, водосвятная чаша, кованая решетка, резная напрестольная сень в алтаре) и дополнительных выставок предметов декоративно-прикладного, изобразительного искусства, размещенных и в главном четвертике, и в южном приделе.

Восстановление художественно-декоративного ансамбля интерьера потребовало очень больших и многолетних реставрационных работ, но до сих пор состояние росписей нельзя считать полностью удовлетворительным из-за отсутствия нормального температурно-влажностного ре-

жима в памятнике. Незавершенность реставрации, неудовлетворительное состояние росписей нарушают цельность и полноту эстетического впечатления от декора интерьера.

Росписи Смоленского собора многократно поновлялись и в XVIII в. переписывались маслом. При реставрации 1902 г. они были расчищены, но для придания «древнего вида» проолифлены и покрыты темным составом. В 1930 г. часть фресок была расчищена, после войны продолжалась частичная расчистка, укрепление и тонировка стенописи. Такая растянутость реставрации, проведение ее разными мастерами, разными методами вызвала опасение, что может быть нарушено единство впечатления от настенных росписей Смоленского собора.

Идея ввести в интерьер предметы декоративно-прикладного искусства, являющиеся предметами церковного обихода, очень плодотворна и правильна. Она создает возможность для исчерпывающе полного показа всего художественного убранства интерьера: не только основных компонентов декоративного ансамбля, неразрывно связанных с архитектурой, но и тех изделий прикладного искусства, которые своим декоративным оформлением должны были соответствовать характеру интерьера и органично сочетаться с ним. Церковные книги, сосуды, украшения помещаются в присущую им среду и восполняют его убранство.

Вместе с преимуществами такого музейного показа интерьера есть и присущие этому методу трудности. Они заключаются в том, чтобы ввести предметы прикладного искусства органично в интерьер, создать экспозицию, не нарушающую его своим оформлением, максимально приближающуюся к естественным условиям размещения предметов в интерьере. Так, в старой экспозиции казалось очень удачным помещение в дьяконнике церковной одежды, церковных украшений. Видимо, экспозиция разнообразных предметов обихода должна быть такова, чтобы произведения прикладного искусства выступали как элементы убранства, а не как самостоятельные экспонаты.

В нынешней экспозиции предметов декоративно-прикладного и изобразительного искусства Смоленского собора не все удачно в отношении оформления и не все логично в отношении подбора экспонатов. Наибольшей

удачей представляются маленькие витрины, сделанные в застекленных нишах южной и северной стен. Здесь представлены церковные книги, подсвечники, сосуды, кресты, чернильница.

«Утопленные» в стене витрины не нарушают восприятия архитектуры интерьера собора. Подбор вещей и по стилю и по назначению соответствует характеру памятника. Такая экспозиция органично входит в экспозицию при показе монументально-декоративного ансамбля интерьера. Вместе с тем выставка отреставрированных икон, расположенных вдоль западной и северной стен, несмотря на стилистическую общность иконописи и стенописи, воспринимается в интерьере как инородный элемент, потому что такая подача икон несвойственна древнему памятнику. Из отреставрированных двух десятков икон сделана вполне современная выставка, которая может быть размещена только в современном музейном помещении. Обособленно, без связи с центральным интерьером, воспринимается выставка в южном приделе. Она так же самостоятельна, как самостоятельна историческая экспозиция на паперти. И здесь было бы справедливо говорить о простом использовании помещения памятника под музей, вне связи с показом художественного ансамбля интерьера памятника. Ведущее значение в музейном показе интерьера памятника имеет художественный ансамбль. Две экспозиции по истории и прикладному искусству играют как бы подсобную, служебную роль и поэтому должны быть точно определены по профилю и по материалам. Так, например, в исторической экспозиции осталась нераскрытой большая и сложная тема — архитектура монастыря.

Вместе с тем она заслуживает полного и обстоятельного раскрытия с помощью архитектурной графики, фотографии, реставрационной документации, ибо данный музей — памятник архитектуры и памятник уникальный, дающий обильный материал по типологии сооружения, по переделкам и реставрации памятника, по его особому месту в эволюции архитектурного образа и пр. Экспозиционно не раскрыто также создание росписей, их система, иконография и технология, их реставрация и пр.

Выставка прикладного искусства в южном приделе имеет весьма отдаленное отношение к задаче музейного

показа памятника, возможно только принадлежностью выставленных вещей коллекции Новодевичьего монастыря. Это набор разнообразных по назначению, по стилю, по времени предметов. На восточной и западной стенах придела смонтированы иконы двух иконостасов в некое подобие иконостасной композиции. Но вместе с тем посередине всего помещения стоит стол-витрина с вышитым шерстью крестиком ковром 1864 г.

В подобной экспозиции не чувствуется ведущей основной мысли, в нее не заложен строгий хронологический, тематический или систематический принцип. Рядом с художественным интерьером, где можно видеть гармоническое сочетание форм архитектуры и изобразительного искусства, стилистическое единство монументально-декоративного ансамбля, такая бессистемная, разностильная выставка может сыграть отрицательную роль в музейном показе памятника. К этому можно прийти, если выбрать путь многотемного, многопрофильного показа памятника, когда не происходит строгого выбора материалов.

Видимо, когда часть памятника, экспонируемого как архитектурно-художественный ансамбль, используется в качестве помещения под музей, целесообразно готовить выставки, по теме прочно связанные с памятником и прежде всего раскрывающие в своих материалах особенности архитектуры и специфику росписей и историю реставрации памятника. Такой памятник, как Смоленский собор, дает полное основание для создания именно таких дополнительных тематических выставок. Небезынтересной является и история реставрации собора, которая в дореволюционное время лишила его древнего сопрестоллия в алтаре и, напротив, возвела отсутствовавшую ранее широкую солею.

Научный интерес представляют работы советских ученых, в результате которых были раскрыты содержание росписей собора, подлинная дата их создания, а также история и методы реставрации стенописей в досоветский период. Реставрационные отчеты, постановка в них вопросов о методах тонирования утрат красочной поверхности, наглядная демонстрация результатов реставрации может стать содержательным экспозиционным материалом и точно адресованным именно тому памятнику, который музеефицируется.

Своеобразие памятника — Покровский собор отражено в экспозиции музея во многих аспектах. Он представлен документальными материалами как мемориальный памятник победы русского народа над Казанским ханством. Экспонируемые иконографические, реставрационные и строительные материалы и реставрационные зондажи раскрывают его как памятник архитектуры. Путем демонстрации метода послойных расчисток, метода реконструкции декора при его утрате и метода консервации орнаментальных фрагментов, сохранения подлинника и объединения фрагментов штукатурными вставками для цельного зрительного впечатления он представлен как объект научной реставрации. Экспонируется также художественно-декоративный ансамбль памятника-музея.

Покровский собор (1556—1561 гг.), уникальный памятник архитектуры, был заложен Иваном Грозным в честь победы над Казанью, штурм которой совпал с праздником Покрова, отчего храм получил название Покровского. Историко-мемориальное значение памятника раскрывается в специальной тематической экспозиции, построенной на текстах, иллюстративном и вещевом материале.

Экспозиция располагается в нижнем, цокольном, этаже в помещениях, не имеющих никакого декора и вполне подходящих для размещения письменных и иллюстративных материалов. Кроме исторической темы в экспозиции есть ряд тем по архитектуре памятника. Раскрывается эволюция типа памятника, показаны его архитектурные предшественники — церкви в селе Коломенском и Дьякове. Дается история его строительных периодов по иконографическим материалам, прослеживается вид памятника в разные периоды. Здесь же рядом эта тема раскрывается предметно — показаны строительные материалы и реставрационные раскрытия различных хронологических наслоений в памятнике.

Эта экспозиция — своеобразное предисловие для осмотра самой архитектуры и художественного оформления памятника. Здесь же, в цокольном этаже, начинается переход к показу помещений подклета в их естественном функциональном назначении. Музеефицирован подклет с тайниками, в которых представлены различные ценные вещи, утварь, хранившиеся здесь, по летописным

данным. Отсюда идет показ центрального столпа, остальных восьми церквей, обходных галерей и площадок, выходящих на крыльцо.

Музеефикация интерьера памятника стала возможной благодаря крупным реставрационным работам, освободившим памятник от искажений, реконструировавших очень значительные утраты его декора. Реставрации предшествовало глубокое исследование архитектуры, декоративного убранства собора. При исследовании художественного декора обнаружены наслоения XIX, XVIII и XVII вв. на подлинной темперной росписи «под кирпич» XVI в. Сохранность этой уникальной росписи «под кирпич» в основном восьмерике оказалась очень плохой, отдельные ее фрагменты не могли дать представления об оформлении интерьера, и был разработан проект реконструкции, предусматривающий пропуску стен восьмерика заново «под кирпич», а в шатре — раскрытие росписей и ленты надписи с тонировкой мест утрат. Вся расчистка наслоений велась строго послойно с точной фиксацией всех снимаемых слоев при помощи фотографии, калькирования и копирования. Экспозиционным объектом был сделан сам процесс расчистки росписей. В главном столпе юго-западный угол показан в процессе послойных расчисток. Таким образом, в главном столпе восстановлены и реконструированы утерянные росписи, сделаны раскрытия росписей XVI—XVII вв. в алтаре, отреставрирован иконостас XVII в., сохранен фрагмент реставрационных раскрытий. Оставленный фрагмент реставрационных раскрытий до известной степени нарушает целостность восприятия интерьера, но, безусловно, представляет большой интерес в плане музейного показа самого процесса реставрации.

Таков очень своеобразный метод музейного показа восстановленного и восполненного художественного декора интерьера, позволяющий говорить не о полном художественном ансамбле, а об общем характере убранства, о своеобразии росписей, о методике научной реставрации.

Центральный столп связан с другими восемью церквями обходной галереей, проходя по которой можно просматривать как самостоятельные объекты интерьеры других церквей. В этих интерьерах сохранилось также художественное убранство, росписи, древний тябловый ико-

ностас XVI в., иконы, паникадила, лампы, кадила, церковная художественная утварь в виде дарохранительниц, потиров, дискозов, крестов, евангелий, семисвечников, церковного облачения. Эти предметы декоративно-прикладного искусства показываются в их естественной среде — в алтаре и дьяконнике, хорошо дополняют художественное оформление интерьера и позволяют наглядно раскрывать органическую стилистическую связь архитектуры с монументально-декоративным и прикладным искусством. В этих церквях восстановлен их декор и созданы небольшие экспозиции прикладных предметов, воспроизводящих естественную среду и общий характер убранства интерьеров. В экспозициях сделан акцент на художественные достоинства предметов, они показываются как произведения искусства. С этой целью не восстанавливали бытовую обстановку церкви и вещи прикладного характера, не обладавшие художественными качествами, из интерьеров убирались.

Значительным этапом осмотра по разработанному маршруту является выход на площадки к крыльцам и показ методов реставрации настенной живописи. Неповторимо индивидуальные орнаментальные росписи восточной площадки дошли до наших дней в очень плохом состоянии. Огромные утраты штукатурного основания и красочного слоя позволяют обнаруживать лишь отдельные разрозненные фрагменты. Из-за крупных выпадов с трудом можно зрительно дореконструировать то, что уже утрачено. После реставрации на юго-восточной площадке можно демонстрировать результаты штукатурки и новых штукатурных вставок заподлицо, то есть в один уровень со старой штукатуркой, в местах очень крупных выпадов собираются воедино все мелкие фрагменты орнамента и зрительно можно представить характер орнаментального декора. При этом никакой графической дореконструкции не производится. Сам подлинный фрагмент не акцентирован, так как он не самоцель, не экспозиционный объект, а лишь деталь общего декора, и потому самостоятельный фрагмент не экспонируется в отличие от сюжетного фрагмента, который может быть экспозиционным объектом сам по себе. Таким образом, завершение осмотра архитектурно-художественного памятника показом методики реставрации оказывается логическим концом, без комментариев демонстрирующим

мысль о возвращении памятников в ряд музеев благодаря научной их реставрации.

Рассмотренные музеи-памятники Москвы, в которых осуществлен музейный показ художественно-декоративного ансамбля (то есть сам интерьер является объектом музейного показа), несмотря на некоторое различие аспектов показа, все же все в основном представляют особый тип музея — музея ансамблевого, как принято называть в музееведческой литературе. Именно в этих музеях оказывается возможным раскрыть синтез архитектуры и искусства, показать художественную ценность как отдельного произведения искусства, так и целостного декоративного ансамбля, увидеть стилистические и конструктивные особенности архитектурного сооружения, художественное и техническое своеобразие росписей, чеканки, резьбы. Несмотря на индивидуальные аспекты показа памятника, в каждом из них внимание сосредоточено на его архитектурной ценности. И это оказалось возможным прежде всего благодаря научной реставрации.

В подготовке интерьеров архитектурных памятников к музейному показу тесно связаны вопросы методики реставрации и методики экспонирования. Реставраторы и музейные работники совместно решают, какую реставрацию интерьера и для чего необходимо произвести, чем она завершится и как экспозиционно будет раскрыт художественно-исторический смысл памятника. Первым этапом подготовки памятника к музейному показу является процесс реставрации, когда открывается возможность детального натурного обследования памятника, освобождения его от поздних искажающих наслоений, раскрытия подлинника и в конце концов превращения памятника в истинно музейный объект, обладающий ценностью исторического и художественного подлинника. Для успешного решения полной музеефикации памятников необходимо сочетание архитектурной и художественной реставрации, определения последовательности этих работ, чтобы по их завершению можно было сразу показывать и экстерьер и интерьер памятника. Непременным условием при подготовке памятника к музейному показу должна быть одновременность проведения реставрационных работ по стенописям, иконописи, резьбе иконостаса, паникадилам и всем предметам при-

кладного искусства, входящим в состав ансамбля. Кроме того, необходима комплексная разработка как проекта архитектурно-художественной реставрации, так и проекта приспособления памятника для музейного использования совместно с проектом оформления, предусматривающих ряд практических вопросов отопления, кондиционирования, вентиляции, освещения, входа в музей, специальных ограждений, смотровых площадок, решеток, обеспечивающих сохранность декора при его осмотре, а также специального музейного оборудования в виде витрин, подставок, конструкций. Учитывая задачу восстановления декоративного ансамбля для его музейного показа, художественная реставрация в данном случае связана не с консервационными противоаварийными работами, а с расчистками подлинника. Музей как научная организация может иметь дело только с историческим и художественным подлинником, поэтому раскрытие авторской живописи, максимальное сохранение подлинника, недопустимость его ретуши требуются от реставрации, чтобы обеспечить подлинно научный показ памятника. Сложнейшей задачей музейной реставрации, учитывая состояние сохранности декора памятника, является создание в процессе реставрации по возможности стилистически единого, гармоничного, зрительно целостного художественно-декоративного ансамбля. Поэтому приходится искать решения всего интерьера в целом и отдельных деталей, решать вопрос допустимости живописной реконструкции, дописей — графической дореконструкции, допустимости сохранения разновременных фрагментов. Видимо, при художественной реставрации интерьера памятников, подлежащих музейному показу, всегда надо иметь в виду эту конечную цель и исходя из этого составлять программу художественной реставрации. Вместе с проектом реставрации и музейного приспособления памятника идет и работа по разработке тематического плана. В ходе этой работы выясняется, что в основном будет показываться в памятнике. Будет ли восстановлено декоративное убранство памятника в исторической подлинности при наличии полной коллекции иконописи и декоративно-прикладного искусства, возможно из разрозненных коллекций будет подобран какой-то комплекс вещей, воспроизводящий основной характер декоративного оформления интерьера, или

будет экспонироваться в интерьере какой-то отдельный вид монументально-декоративного искусства, более полно представленный в данном памятнике. Так в единстве реставрационной и музейной практики решаются вопросы музейного показа памятника. Несоблюдение этих условий приводит к ошибочному представлению о готовности к музейному показу интерьеров, если они сохранили полные циклы росписей, но не отреставрированы и не восполнены другими элементами ансамбля. Подобное положение сложилось с музеефикацией памятников в Ярославском и Ростовском музеях-заповедниках. Это очень крупные заповедники с большим количеством единичных памятников и очень значительных ансамблей, имеющих в своем составе и культовые и гражданские постройки, относящиеся в основном к XVII в. Для Ярославского края XVII в. был временем расцвета архитектуры, иконописи, резьбы по дереву, чеканки по металлу и керамического производства. Памятники музея в подавляющем своем большинстве сохранили художественный декор интерьера. Стены их покрыты огромными циклами росписей. Алтарную часть украшают большие пятиярусные резные иконостасы. В ряде церквей сохранились резные царские и патриаршие места, уникальные резные царские ворота, паникадила, лампы художественного литья и чеканки, а музеи имеют богатейшие коллекции предметов декоративно-прикладного искусства: потиры, чаши, дискоры, дарохранительницы, кресты, семисвечники, евангелия в художественных окладах, священническое облачение из художественных тканей, художественное шитье и пр. Поэтому, естественно, в музеефикации интерьеров памятников древнерусской архитектуры преобладает тенденция создания художественно-декоративного ансамбля, превращение самого художественного оформления интерьера в объект музейного показа. Если учесть, как мало сохранилось подобных интерьеров и подобных коллекций, то можно считать возможности Ярославского и Ростовского заповедников совершенно исключительными, тем более, что по характеру архитектурно-художественного оформления ярославские и ростовские памятники существенно отличаются и можно показать весьма интересное типологическое разнообразие в пределах одного музея-заповедника. Однако, переходя к вопросам

музеефикации памятников, приходится исходить и из состояния сохранности памятников. Что же касается ярославо-ростовских памятников, то они долгое время находились в крайне запущенном состоянии в силу их неправильного использования. Самые выдающиеся архитектурные сооружения с росписями и иконостасами использовались в хозяйственных нуждах под склады, что не могло не сказаться губительно на сохранности декора. В музейных целях, как антирелигиозный музей, использовалась в 30-х годах только церковь Ильи Пророка. На грани полной гибели в XIX в. оказался Ростовский митрополичий дом, где одна из церквей (церковь Григория Богослова) была даже приспособлена под бойню. Только стараниями ростовских горожан И. А. Шлякова, А. А. Титова, И. И. Хранилова был спасен этот замечательный комплекс, и в 1883 г. в нескольких помещениях (Белая палата, Отдаточная палата, Князьи терема) открылся музей церковных древностей, созданный на основе пожертвований и сбора вещей из различных обветшалых церквей ярославщины. Многолетние протечки кровель заброшенных памятников, захламленность помещения, отсутствие вентиляции, свободное проникновение птиц, разводящих грязь в помещении, привело росписи и иконостасы в аварийное состояние, так как вызвало разрушение штукатурного и красочного слоев. Реставрационные работы, которые после войны велись ярославской СНРПМ, носили преимущественно архитектурный характер. Так, наряду с крупнейшим в стране архитектурным восстановлением пострадавшего во время урагана 50-х годов Ростовского кремля, в нем, несмотря на аварийное состояние, не были проведены работы по стенописям, и потому в настоящее время интерьер Успенского собора с росписями XVII в. и открытыми деревянными орнаментами XVI в. с иконостасом, паникадилами полностью закрыт для осмотра из-за крайне плохого состояния. В силу такого разрыва между архитектурной и художественной реставрацией оказалось, что музей-заповедник может показывать только экстерьер памятников. К тому же аварийное состояние росписей, иконостасов и икон вынуждало ориентироваться в первую очередь на консервацию, то есть на укрепление штукатурки, красочного слоя, на очистку от грязи и дезинфекцию плесени. О тонировках, о приведении росписей в экспо-

зиционный вид вопрос не вставал первоначально из-за большого объема консервационных работ. Большинство архитектурных памятников не стали в действительности архитектурно-художественными музеями.

В настоящее время в Ярославле осуществлен музейный показ интерьеров церкви Ильи Пророка, Николы Надеина и Рождества Христова. Все три объекта представлены одинаково — в них демонстрируется монументально-декоративное оформление интерьеров.

В церкви Ильи Пророка внимание привлекают настенные росписи 1680 г., выполненные костромичами Гурием Никитиным и Силой Савиным вместе с ярославскими иконописцами. Это замечательный образец древнерусской живописи XVII в., конструктивно и стилистически хорошо сочетающейся с архитектурой, живописной по планировке, нарядно декорированной белокаменной резьбой и выложенным кирпичом узором, сюжетно и образно демонстрирующий прогрессивное движение религиозной живописи к светскому, мирскому содержанию. Аннотация, установленная на паперти, раскрывает историко-культурное значение памятника, характер его архитектуры, ценность его декоративного оформления и тем самым подготавливает посетителя к восприятию всего художественного ансамбля интерьера, гармонического сочетания архитектуры, монументальной и станковой живописи, резьбы по дереву и камню, литью и чеканки по металлу. Кроме настенных росписей, покрывающих все стены и своды основного четверика с пределами и папертью, в интерьере установлен резной позолоченный иконостас начала XVIII в. с иконами, в алтаре — резная золоченая напрестольная сень XVII в., а в храме — резные царские и патриаршие места, посередине храма повешено большое паникадило и три паникадила перед алтарем.

Кажется только неуместным помещению в самой церкви колоколов с Ильинской колокольни. Хотя они и являются образцами художественного литья, но их функциональное назначение не соответствует помещению их на полу собора, и как привнесенные чужеродные экспонаты они мешают восприятию интерьера в целом.

Никаких вспомогательных выставок по истории, иконографии, истории реставрации в памятнике нет, так же как в интерьер его не введены никакие дополнительные

предметы декоративно-прикладного искусства, функционально связанные с памятником. Показывается только архитектурно-художественное решение интерьера. Перед музеем-заповедником на очереди стоит решение проблем показа таких крупнейших памятников Ярославля, как церкви Иоанна Предтечи в Толчкове; ансамбля в Коровницкой слободе, Спасо-Преображенского собора, единственного сохранившего росписи и иконы XVI в., церкви Богоявления и Николы Мокрого и в этих условиях необходима, как общая программа подготовки к музейному показу всех объектов заповедника, определяющая их направленность в целом, так и детальные тематические планы по каждому отдельному памятнику, чтобы избежать возможного однообразия в их музеефикации и добиться правильных акцентов в раскрытии их культурно-исторического значения.

Нельзя считать решенной задачу музейного показа Ростовского кремля. Этот редкостный по своеобразие живописной композиции ансамбль, сочетающий культовую и гражданскую архитектуру, дающий свойственные только Ростову образцы архитектурного решения интерьеров с высокими солеями, на которых колонные портики с аркатурой и портики-кивории украшают алтарную часть, где традиционная иконостасная композиция заменена системой настенной росписи на алтарной стене, дает широчайшие возможности превращения его в неповторимый музей. Гражданские и культовые памятники, связанные между собой переходами, могут быть объединены в цепь самостоятельных историко-художественных и историко-бытовых музеев, дающих смену впечатлений, акцентирующих внимание или на росписях, или на лепнине и керамических печах, или на полном декоративном ансамбле, или на выставке предметов декоративно-прикладного искусства, показанных в присущей их функциональному назначению среде. С культовыми интерьерами могут перемежаться бытовые интерьеры как с историко-бытовой экспозицией, так и с дополнительными выставками по истории монастыря, по архитектуре памятника и по истории его реставрации.

Сохранились описи XVII в., характеризующие вид Белой палаты, которая сейчас используется просто как помещение для выставки резьбы по дереву, а могла бы быть восстановлена как историко-бытовой интерьер, от-

чего выиграл бы показ и архитектуры одностолпной палаты, и декоративно-прикладных вещей, попавших в соответствующую им среду, обстановку. Белая палата ранее была парадной трапезной, а в Отдаточной палате рядом с ней проводили гостей, отдавали поклоны, здесь стояли скамьи и стенные шкафы для утвари, так как это было своего рода буфетной, соединяющейся с поварней и пекарней. Белая палата имела нарядный вид: «Столовая палата, в ней два образа всемилостливого Спаса и деисуса в киотах. На двух окнах посланы сукна лазоревые, да ковер, паникадило медное, большое о трех поясах. Три стола поставлены по местам, у стола поставен с уступами. Перед столовой сени. Подле сеней две палатки отдаточные. В столовой же и в сенях полы намощены чугунными досками».

Со дня основания Ростовского музея церковных древностей и Белая и Отдаточная палаты использовались для показа музейных коллекций, и в настоящее время здесь устроена выставка «Деревянная резьба XVIII — XIX вв.», которая по подбору вещей не соответствует функциональному назначению помещения, хотя можно было бы создать выставку прикладного искусства, более присущего данному интерьеру. В Отдаточной палате, например, вместе с резными шкафами, столами экспонируются дуги, сани, которые в этом интерьере неуместны. В Белой палате посередине стоят столы-витрины с бытовой утварью — енды, солонки, но здесь же рядом набойные доски, вальки, донца прялок, а вдоль стен расставлены царские врата, распятие от иконостаса, отдельные фигурки ангелов из иконостаса. Этот набор вещей плохо систематизирован, их экспозиция не продумана и по смыслу и по оформлению. Вместе с тем при задаче восстановления историко-бытового, историко-художественного содержания памятника тематико-экспозиционный план должен быть глубоко продуманным, чтобы придать жизнь и помещению и вещам, создающим музей.

Архитектурно-художественный и историко-бытовой комплекс Ростовского кремля в настоящее время показывается как отдельные объекты, сопровождаемые краткими историческими аннотациями. Ни текстами, ни экспозиционными приемами нигде не раскрываются архитектурные достоинства этого архитектурного музея. Но чтобы научить людей видеть и понимать архитектуру,

необходимо сочетать натуральный показ архитектуры с показом на специальной выставке архитектурной графики и документальных фотографий. Чертежи, обмеры, разрезы могут раскрыть конструктивные особенности ростовских памятников, их высотность, пространственное решение, особенности решения алтарной части. Особой темой такой выставки должна стать реставрация Ростовского кремля. Вид памятников до и после реставрации 50-х годов раскроет истинно научный характер советской реставрации, вернувшей им подлинные черты архитектуры XVII—XVIII вв.

Показываемые по маршруту церкви архиерейского дома создают поразительное однообразие впечатления, так как каждая из них дает возможность увидеть только одно — настенные росписи с равномерными выпадками красочного слоя на довольно крупных шляпках гвоздей, крепивших штукатурку к кладке. Кое-где в интерьерах церквей висят паникадила, но ни одно из них не освещает интерьер. Кое-где висят иконы местного ряда, не отреставрированные, почерневшие, с профилактическими заклеями. Нигде нет царских врат, видны только петли в дверных проемах. Выступают кронштейны, на которых должны висеть кадила и паникадила.

В таком же экспозиционном виде показывается церковь Спаса на Сенях, церкви Воскресения и Иоанна Богослова. Естественно, что из тех пяти культовых памятников, которые входили в маршрут осмотра ансамбля, вполне возможен и такой музейный объект, в котором будут представлены только росписи, как, например, в церкви Воскресения — живопись 1670 г. Гурия Никитина и Дмитрия Григорьева. Но и в этом случае нужно найти музейные способы раскрытия с помощью вспомогательных материалов в виде системы расположения композиций, в виде иконографических схем основной экспозиционной идеи. В домово-церкви Спаса на Сенях совершенно уникальным является архитектурное решение интерьера. Храм отличается большой высотностью, очень высокой сеей, украшенной золоченой колоннадой с аркадой, колонным портиком украшены и царские ворота и далее в алтаре тоже каменная сень на колоннах. Пространство для молящихся в церкви очень маленькое, а архитектурное оформление алтарной и предалтарной частей создает ощущение большой пространственности,

глубинности и пышности, что и отличает этот памятник от других.

По старым описаниям известно, что церковь Григория Богослова имела резные золоченые царские врата, представляющие копию уникальных царских врат Иоанна Богослова на Ишне, в ней хранилась копия деревянного резного креста XIV в. из старой дубовой Григорьевской церкви, стояла резная деревянная сень и две деревянные скульптуры Иоанна Крестителя и Богоматери. Не менее интересным для экспозиционера может быть и то, что эта церковь стоит на месте старого Григорьевского мужского монастыря — «Григорьевского затвора», где собирались просветители и писатели того времени — Стефан Пермский, Епифаний Премудрый, Вассиан Рыло.

Рядом с этими чисто ростовскими культовыми постройками Успенский собор с росписями и иконостасом будет восприниматься как традиционный тип, построенный по признанному канону, каким был Московский Успенский, а раньше Владимирский Успенский собор.

Таким образом, незавершенность реставрации и неопределенность экспозиционных замыслов приводят к тому, что интереснейший, богатейший по своим возможностям ансамбль не превращен по-настоящему в музей и не раскрывает исторической и художественной ценности памятников.

Использование интерьеров памятников древнерусской архитектуры под музейную экспозицию

Разделение музейных памятников архитектуры на «памятники как музей» и «памятники под музей» сугубо условное, подчас ярко выраженное, но иногда и трудно разграничимое. Совершенно очевидно, что интерьер архитектурного памятника, не сохранивший никакого художественного декора и вмещающий историко-краеведческую, художественную или любую иную выставку, — это ярко выраженный вариант использования памятника как музейного помещения, то есть это «памятник под музей». Можно было бы считать, что памятник, сохранивший в интерьере все декоративное убранство или бытовую обстановку и восстановленный как архитектурно-

художественный ансамбль или историко-бытовой комплекс, подходит под категорию «памятник как музей». Но вместе с тем между этими двумя понятиями существует множество иных вариантов, в которых встречается сочетание, определенное соотношение «ансамблевых» экспозиций и тематических или систематических. Даже в «памятниках как музей» вводятся дополнительные выставки, постоянные экспозиции. В этом случае можно говорить, что одновременно это и «памятник как музей» и «памятник под музей».

При музеефикации памятников древнерусской архитектуры часто приходится иметь дело с тесным переплетением двух способов, двух методов показа памятника как музея и приспособления памятника под музей, что и составляет особую сложность в решении музейных вопросов.

Даже в том случае, когда интерьер не сохранил никакого декора и используется как музейное помещение, особое значение приобретает вопрос, что будет показываться и как будет показываться. Необходимо учитывать конструктивные, пространственные, масштабные и стилистические особенности древнерусской архитектуры для определения характера, масштаба, стиля экспозиционных предметов и способов их оформления. Эта специфика составляет большую сложность. С другой стороны, особую трудность представляет экспозиция в интерьере, сохранившем фрагменты монументально-декоративного оформления. В этом случае возникают вопросы; какие материалы допустимо использовать, когда есть фрагменты художественных подлинников, будут ли это также художественные оригиналы или вспомогательные графические и фотоматериалы и каковы должны быть принципы сочетания художественных подлинников и вспомогательных материалов?

Особенно неудачной кажется практика использования интерьеров древнерусской архитектуры как обычных музейных помещений без всякого учета их стилистических и пространственно-конструктивных особенностей. В этом случае проигрывает одновременно и сама экспозиция, и интерьер, который нельзя воспринять как своеобразное архитектурно-художественное решение. В качестве примеров такого неудачного использования интерьеров памятников под музей можно привести Александровский

краеведческий музей в Успенской церкви, Псковский краеведческий музей в Поганкиных палатах, Костромской краеведческий музей в Ипатьевском монастыре. Однако интересно отметить и некоторые новые тенденции при использовании памятника под музей, когда и определение профиля выставки, и поиски ее художественного оформления идут не в разрез с характером архитектурного интерьера, не игнорируя его, а учитывая его эстетические особенности и приспособляясь к древнему интерьеру.

Два разных принципа использования памятника под музей, — без учета особенностей древней архитектуры и с учетом архитектуры, — наглядно видны на примере Псковского историко-архитектурного музея-заповедника. В Поганкиных палатах размещается экспозиция по революционной истории, где экспонаты, их размещение и оформление находятся вне связи с архитектурой интерьера. В другом крыле Поганкиных палат находится выставка псковской иконописи, которая возвращена в музей после реставрации. Эта экспозиция сделана художником-реставратором С. Ямщиковым и оформлена архитектором-реставратором М. Семеновым. Выставка хорошо продумана по составу, по количеству, хорошо композиционно решена, удачно размещение самих икон друг к другу и размещение икон в интерьере. При расположении музейных предметов в помещении памятника древнерусской архитектуры, имеющего масштабные, конструктивные, пространственные особенности (сводчатые перекрытия, печуры в стенах, небольшие дверные проемы, маленькие глубокие оконные проемы, узкие крутые лестницы в толще стены), необходимо учитывать соотношение музейных предметов к интерьеру и масштабно, и стилистически, и пространственно. В данном случае небольшие пространства каждой палаты не загромождены никакими витринами посередине помещения. Только вдоль стен укреплены в рейках-тяблах иконы, как в иконостасе, целыми рядами праздников, деисуса, поэтому пространственное и конструктивное решение самого интерьера хорошо воспринимается, хорошо обозримо, ничто не мешает его ощущать. По существу, экспонируется и живопись и архитектура. Точно найдено расположение икон по высоте в этом невысоком сводчатом помещении — иконы доходят только до пят сводов и не заходят

на сводчатую конструкцию сводов, но от пола они располагаются на разном уровне в зависимости от их высоты. Это очень важно — найти конструктивно точное расположение предмета, и успех решения, видимо, зависел от того, что оформлял выставку архитектор-реставратор.

Умение найти конструктивно точное расположение предмета в интерьере наглядно проявляется при сравнении данной выставки с другой, представленной в этих же палатах. Это выставка: «Военно-оборонная история Пскова» — сделана художниками комбината. Установленные ими стены перерезают пяты сводов, находят на ребра сводов и кажутся насильственно втиснутыми в интерьер, немасштабными по отношению к его пространству.

Большим достоинством оформления выставки псковской иконописи является то, что собственно «оформления» не видно. Минимум оформительских средств для экспозиций в памятниках — это ценнейшее качество, которое должно стать неизменным, обязательным условием при использовании памятника под музей. Найдена интересная и простая конструкция для размещения икон. Они помещены между рейками-тяблами, как бы напоминающими, что иконы сделаны для иконостасов, но не имитирующими иконостас. Рейки-тябла крепятся на подрамниках к стене не вплотную, а с интервалом, сделаны из хорошо выструганного и слегка моренного дерева без лакировки, без покраски, так что воспринимается как естественный материал. Иконы расположены не вплотную, как в иконостасе, а с небольшими интервалами, но в ряд. Над каждой иконой маленькая этикетка под тон дерева и иконостасы с названием иконы, которая хорошо видна, но не бросается в глаза. В первом зале, где иконы не могут быть подобраны в целый ряд, они также крепятся к стене с помощью рейки-тябла. В экспозиции показывается икона и самостоятельно и в ансамбле. Это оформление выставки сделано с глубоким пониманием древнерусского искусства и с большим тактом.

Когда экспозиционер и оформитель подают музейный предмет наиболее рационально, простота, логичность, вкус, заложенные в каждом элементе такого оформления, заставляют работать сам экспонат, а не «декорацию» вокруг него, и тем самым позволяют воспринимать и архитектуру интерьера памятника.

Псковский историко-архитектурный музей-заповедник находится в процессе развития, и ему еще предстоит превратить свои архитектурные памятники в музеи. Сейчас у него помимо экспозиций по советской истории, до советского периода, картинной галереи есть выставка псковской иконописи в Поганкиных палатах, выставки «Псков — страж земли русской» и «Реставрация памятников старины» в церкви Покрова у Пролома.

Планы музеефикации памятников у музея огромны. Прежде всего предстоит музеефицировать археологические раскопки Довмонта города и кремля, отреставрированное здание Приказных палат и освобожденные жилые помещения кремля использовать как выставочные помещения.

Большой интерес должна представлять музеефикация Псковской башни как оборонного сооружения. Масштабы, архитектурные формы, конструкция башни производят сильнейшее впечатление, но музей намерен эту архитектурную выразительность памятника усилить еще путем создания исторического интерьера оборонного характера. Для этого будет настен ряд галерей и у бойниц установлены муляжи орудий, ядер и воинов. Это интересный и оправданный музейный замысел. Но при правильном решении вопроса, что показывать, хотелось бы правильно решить вопрос и о том как показывать. Если вспомнить оформительские методы художников, делавших в Поганкиных палатах выставку «Военно-оборонительная история Пскова» возникнет опасение, что может быть допущена некоторая «театрализация» экспозиции, увлечение декораторством, которые могут повредить показу самой архитектуры интерьера. Возможно также, что наиболее правильного оформительского решения этого оборонного интерьера надо ожидать от архитектора-реставратора, хорошо понимающего специфику данной архитектуры.

Одним из труднейших вопросов будет музеефикация архитектурных памятников, сохранивших фрагменты уникальных монументальных росписей. Это Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря с фресками XII в. и Рождественский собор Светогорского монастыря с фресками XIV в.

В настоящее время фрески находятся в процессе реставрации и показываются только отдельным группам

специалистов, однако после завершения реставрации необходимо будет решить вопрос о музейном показе интерьера с фрагментами фресок. Как Мирожский, так и Светогорский монастырь имеют свою интересную историю реставрации росписей. Фрески Мирожского монастыря частично были открыты еще в 1858 г., а в 1890-х годах поздняя штукатурка была вся снята и открыты фрески. Но в 1900-х годах росписи были «отреставрированы» в духе времени, то есть поновлены. В советское время фрески Мирожского монастыря стали предметом пристального изучения искусствоведов. Кроме фрагментов настенной росписи в интерьерах соборов не сохранилось больше ничего от прежних декоративных ансамблей, поэтому не приходится говорить о возможности восстановления или воспроизведения характера художественного убранства. В этих условиях музеем выбрана правильная позиция — организовать показ только уникальных фресок. Но как будет раскрыто содержание живописи, ее художественная ценность, место этой живописи в истории древнерусского искусства, каковы будут методы ее показа, будет ли привлечена реставрационная документация, то есть то, что может с помощью дополнительных подсобных материалов раскрыть научные методы реставрации и возвращение с помощью такой реставрации художественных шедевров, остается пока предметом размышлений.

Проблема экспонирования интерьеров памятников древнерусской архитектуры, сохранивших лишь фрагменты фресок, выдвинута музеями как сложнейшая проблема, которая должна решаться не только музейными работниками, но и в равной мере реставраторами-художниками. Для музейных работников эта проблема, как видно из опыта Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника, заключается в сочетании двух методов показа памятника как музея и приспособления памятника под музей. То есть необходимо определить, что допустимо показывать по теме и по характеру экспонатов в памятнике с фрагментами росписей, в каком объеме допустимы подсобные материалы, каковы способы показа фрагментов. И в этом отношении для музейных работников принципиально важным является вопрос методики реставрационных работ при фрагментарных остатках росписей, при которой должно быть решено, как

придать экспозиционный вид фрагменту и как привести к экспозиционному состоянию весь интерьер в целом. Для каждого памятника должно быть найдено индивидуальное решение, но общие принципы такой методики реставрации (способы обработки бортового укрепления, характер тонировки крупных утрат, сохранение мелких выпадов) были сформулированы киевскими реставраторами на основе опыта их работы в Софии Киевской.

Приспособление памятника под музей с одновременным показом его как музея является актуальной задачей Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника.

Древние новгородские крепости, монастыри, соборы и церкви за долгую историю своего существования подвергались многочисленным переделкам, перестройкам, невежественным реставрациям, поновлениям, губительно сказавшимся на художественном оформлении интерьеров XI—XIV вв., а варварские разрушения в годы Великой Отечественной войны нанесли непоправимый ущерб архитектурно-художественному наследию Новгородской земли. В этих условиях каждый сохранившийся памятник, каждый уцелевший фрагмент росписи приобретает особую ценность и выдвигает перед реставраторами и музейными работниками задачу бережного их сохранения и превращения в музей.

В то время как архитектурная реставрация возвращала памятникам их первоначальный вид, восстанавливала подлинник, живописная реставрация ограничивалась противоаварийными консервационными мерами и не готовила интерьеры памятников к экспонированию. Хотя за двадцать лет после войны были проделаны очень значительные работы, интерьеры памятников архитектуры к музейному показу еще в середине 60-х годов не были готовы. Состояние монументальных росписей продолжало оставаться тяжелым, в ряде случаев памятники архитектуры не были подготовлены к проведению реставрационных работ по живописи.

При организации реставрационных работ сразу не составлялся план по музеефикации памятника. Подготовка же памятника к музейному показу требует составления совместного плана для архитектурных и для живописных реставрационных работ и проведения мер по приспособлению памятника для музейных целей.

В последние три-четыре года и музеи, и реставрационные мастерские успешно работали над превращением архитектурных памятников в подлинные музеи, но еще в 1969 г. интерьеры таких уникальных памятников архитектуры, как церковь Спаса Преображения на Ильине улице и церковь Благовещения в Аркажах, не были подготовлены для музейного показа. В интерьерах же тех памятников, которые открыты для обозрения (церковь Спаса на Нередице, церковь Федора Стратилата, Георгиевский собор Юрьева монастыря, собор Антониева монастыря, Никольский собор на Дворище), древнерусская живопись находилась в неудовлетворительном состоянии. Принципы и методика музейного показа не были разработаны, а экспозиции носили случайный характер и не способствовали раскрытию художественных архитектурных, конструктивных особенностей памятников.

Характер экспозиций в памятниках менялся, хотя можно говорить об одной определенной тенденции. Основная цель этих экспозиций — раскрыть историю памятника и историю его реставрации. При таком подходе остается в тени его архитектурно-художественное своеобразие. А главным при музеефикации памятника все же остается показ архитектуры сооружения и его художественного оформления. Архитектурный памятник даже в том случае, когда он сохранил лишь фрагменты монументально-декоративного убранства, должен быть в музейном отношении показан прежде всего как уникальный архитектурно-художественный объект; любые экспозиции по истории памятника или истории его реставрации могут служить лишь дополнительным средством, раскрывающим его культурно-историческое значение и ценность. Оформление этих выставок, специальное музейное оборудование (щиты, стенды, витрины и пр.) не должно мешать восприятию архитектурного пространства памятника и художественных качеств декора интерьера.

Особенно крупные работы проведены по музеефикации Софийского собора, который превращен в комплексный памятник-музей древнерусской культуры, где показывается все, начиная с археологических раскопок в соборе и выставки археологической коллекции музея и кончая демонстрацией магнитофонных записей старинной народной музыки, народных хоров в исполнении совре-

менных вокальных коллективов. Обилие самых разнообразных впечатлений дает такой музейный показ памятника. В определенной мере такой принцип комплексности справедлив, так как Софийский собор не только уникальный архитектурно-художественный памятник, но и памятник истории политической и общественной жизни Новгорода, усыпальница князей, хранилище республиканской казны, хранилище книг и пр. Предпочесть что-то одно в показе памятника значило бы обеднить раскрытие всего богатого историко-культурного значения памятника.

Софийский собор — один из старейших памятников-музеев страны. Еще в 1929 г. София постановлением ВЦИК превращена в музей как крупнейший исторический памятник; открыты для показа не только интерьер собора со специально устроенной выставкой по истории памятника, но и ризница, где с древних времен хранились самые ценные предметы декоративно-прикладного искусства культового назначения, ценные вклады, книги и пр.

В конце XIX в. в соборе, претерпевшем за свое существование много переделок, были проведены академиком В. В. Суловым большие ремонтно-реставрационные работы по архитектуре и росписям. Эта последняя живописная «реставрация» уничтожила предшествующие поновления 1830-х годов и «украсила» собор новой малохудожественной росписью, сделанной иконописцами артели Сафонова.

С этой низкопробной живописью древний памятник остается и по сей день, и с ней вынуждены уживаться уникальные остатки фресок XII—XV вв. на Мартирьевской паперти и в барабане центрального купола, фрагменты древних мозаик XII в. в алтаре, древние архитектурные формы синдрона в алтаре, древний тябловый иконостас XV в. Ремесленные росписи конца XIX в. никак не соответствуют стилю памятника, своим обилием (на всех стенах, сводах, столбах) подавляют, и при этом трудно воспринимать оставшиеся древние фрагменты, а тем более трудно составить целостное впечатление об архитектурно-художественном решении всего интерьера. Невольно напрашивается вывод, что созданию специальных выставок древнерусской книги и археологических находок музей уделил больше внимания, чем подготовке к музейному показу самой архитектуры и декоративного уб-

ранства интерьера. Если бы главной экспозиционной целью являлось раскрытие архитектурно-художественной ценности памятника, то музей должен был бы поставить перед реставраторами задачу разработать такую методику и программу реставрации, которые обеспечили бы полноценный музейный показ только художественных подлинников. В таком уникальном памятнике, как Новгородская София, предметом экспонирования может быть только высокохудожественный подлинник; возможно со временем музей-заповедник придет к убеждению в правильности методики киевских реставраторов, которые считали необходимым при подготовке Софии Киевской к музейному показу забелить и затонировать новейшие росписи, чтобы они не соседствовали с древними фресками; тем самым для этих ценных подлинников создавался нейтральный фон, нейтральное окружение. Интерьер Новгородской Софии хотя и не сохранил всего цикла настенных росписей, все же имеет те элементы архитектурно-художественного оформления, которые позволяют представить, каков в целом был характер убранства интерьера. Даже при фрагментарной сохранности декора интерьера объектом экспонирования может явиться сам интерьер, и, следовательно, памятник выступает как музей. Хотя выставка древнерусской книги, размещенная на хорах, логически убедительна (она связывается с тем, что собор был хранилищем книг и на полотах в древности находилась богатейшая софийская библиотека), она воспринимается все же как самостоятельный музейный объект вне зависимости от памятника. Это впечатление создается благодаря «театрализованному» методу подачи выставки.

Оформление этой выставки направлено к одной цели — создать стилизованную под старину обстановку с помощью светильников, оборудования и в ней разместить музейные экспонаты.

В интерьере создан еще один интерьер, и, как обычно, рядом с подлинным искусством всякая подделка выглядит бутафорской.

Видимо, при создании в памятниках-музеях временных выставок или постоянных экспозиций художник-оформитель не должен прибегать к подобным средствам, не должен пытаться с помощью оформительских средств создавать среду, имитирующую древность, строить рас-

четы на эмоциональное воздействие созданного им антуража. Не эмоционально-образным, а рационально-конструктивным должно быть оформление экспозиции в памятнике. И если Венецианский конгресс реставраторов, ратуя за большую осторожность в обращении с памятниками, выдвинул тезис: «Реставратор памятника должен ходить на цыпочках», то, продолжая эту мысль, можно было бы сказать, что «художник-оформитель должен в памятнике говорить шепотом», чтобы его не было слышно.

Красноречивым примером того, что памятник под музей можно приспособить не для любой выставки или постоянной экспозиции, может служить музеефикация двух памятников на Торговой стороне.

В церкви Параскевы Пятницы на Торговой стороне, не сохранившей в интерьере никакого декора, устроена выставка древнерусской скульптуры. Вдоль стен и у столбов расставлены фрагменты скульптурных композиций, отдельные фигуры, резные царские ворота, детали резных иконостасов. По своему функциональному назначению, по своим образно-стилистическим чертам эти экспонаты соответствуют культовому интерьеру, в котором они размещены. Можно говорить о неудачной композиции этой выставки, о непродуманном оформлении, о том, что отсутствует изобретательность в методах подачи экспонатов, но если отбросить эти вопросы, связанные с тем, как преподнесена выставка, то в целом правильно решен вопрос о том, что показывать в интерьере памятника древнерусской архитектуры.

Систематическая выставка в церкви Параскевы Пятницы сделана с учетом специфики архитектурного памятника. Вместе с тем постоянная экспозиция отдела природы располагается в приделе Никольского собора, как в обычном музейном помещении без всякого учета архитектуры памятника, и выглядит эта экспозиция тем нелепее, что рядом с ней находится помещение с барочным иконостасом XVIII в. и паникадиллом, то есть интерьер с характерным для культового памятника убранством.

В силу того, что ни один новгородский памятник не сохранил полного художественно-декоративного ансамбля, при музеефикации в каждом памятнике устраивается специальная выставка. Поэтому почти каждый памятник

приспосабливался под музей. Эта тенденция, возможно и оправданная при такой ситуации, не приобрела все-таки абсолютного характера и иногда представляет большую сложность для музейного работника. Так, представляется довольно трудным осуществить дополнительную экспозицию в церкви Спаса на Нередице, учитывая необычно миниатюрные масштабы внутреннего пространства памятника и крупнофигурный характер фресковых композиций, крупные членения на ряды настенных росписей, обобщенные силуэты и в целом очень монументальный стиль живописи. Не только потому, что памятник очень мал по своей площади, но и потому что по сути своей он является ценнейшим экспонатом и не нуждается в дополнительных выставках. Может быть, лишь для определенного идейно-политического акцента допустимо ввести одну тему из тематико-экспозиционного плана — разрушения войны и восстановление памятника — и представить ее всего лишь двумя-тремя красноречивыми фотографиями.

Интерьер же Нередицкой церкви, сохранивший в нижних частях церкви редкостные фрески, представляет совершенно уникальное произведение искусства, и именно поэтому его целесообразней всего было бы показывать как памятник монументального искусства. В таком памятнике человек должен остаться с глазу на глаз с произведением живописи, чтобы ничто больше его не отвлекло. Здесь он ощутит подлинную монументальность фресок, поймет живописную красоту лаконичных по цветовому сочетанию, но очень праздничных, нарядных росписей, увидит технику настенной живописи, он вынесет цельность впечатления от памятника. Эмоционально-образное впечатление от фресок Нередицы огромно, и его нельзя дополнительно перегружать всевозможными сведениями по истории памятника, по истории его исследований и реставраций.

Тематическая выставка по истории и реставрации памятника вполне уместна при памятнике, но всегда ли она необходима? Острое чувство меры и такта должно контролировать каждый шаг экспозиционера, чтобы не перегрузить памятник лишней выставкой. Одинаково плохо при музеефикации памятников как поголовно «пустые» интерьеры, так и интерьеры, «загруженные» выставками. Можно допустить как определенный музейный принцип и

показ «пустого» интерьера, когда его архитектура или даже фрагменты декора представляют уникальную ценность.

Новгородские памятники-музеи от прежней «пустоты» интерьера начинают переходить к его «перегруженности», и в этой перегрузке памятника выставочным материалом преобладающее место занимают тексты и фотокопии документов чисто исторического содержания. В значительно меньшей мере, только отдельными фотографиями, представлены материалы по исследованию архитектуры и монументально-декоративного искусства памятника. Крайне мало используется архитектурная графика и разнообразная реставрационная документация. А ведь нельзя забывать, что архитектурный памятник — музей специфический, музей архитектуры и искусства и это содержание следует раскрывать и на натурном материале и на графическом. Накопление исчерпывающей научной документации в процессе реставрации памятника должно быть использовано при организации музейного показа памятника.

Преобладание исторического аспекта вплоть до частной жизни исторических лиц, связанных с монастырем, чувствуется в музейном показе Георгиевского собора Юрьева монастыря, а между тем это древнейший собор XII в. с очень интересной строительной историей и историей реставрации. Богатый и влиятельный когда-то монастырь, политический и культурный центр древнего Новгорода в первой трети XIX в. переживает момент нового широкого строительства, пышного украшения интерьеров, которое вместе с тем погубило древние подлинники. Не менее красноречивым оказался пример реставрации 30-х годов XX в., имевшей цель вернуть памятнику «первообраз», кстати сказать безвозвратно утраченный, так как штукатурка с росписями XII в. была сбита в XIX в. и обнаружена советскими реставраторами под чугунными плитами пола. Однако в результате этой реставрации были сбиты ампирные росписи, разобран иконостас, ликвидировано все убранство интерьера XIX в., то есть памятник был «оголен».

Сейчас Георгиевский собор не имеет ничего от художественного ансамбля XII в., ни от начала XIX в. В нем только витрины с фотографиями и текстами, и в башне, где раньше была ризница, сохранились фрагменты рос-

писи XII в. и еще многочисленные фрагменты фресок, найденные под полом, ждущие реставратора и музейного работника, которые могли бы как-то вернуть им жизнь. Сама история памятника не менее интересна и поучительна, чем история архимандрита Фотия и графини А. Орловой-Чесменской, широко отраженная в текстах и в фотографиях, размещенных в соборе. Георгиевский и Рождественский соборы, не сохранившие росписей, приспособлены под музей путем создания выставок, связанных по теме с памятниками, а остатки монументальных росписей в башнях этих соборов показываются отдельно — и оба этих экспозиционных компонента обособлены, изолированы. Однако есть у этого Новгородского музея-заповедника два памятника — церковь Спаса Преображения на Ильине улице и церковь Федора Стратилата, в которых фрагменты росписей сохранились в различных частях памятника — в алтаре, куполе, в камерах, на хорах, на стенах, — разбросаны по всему интерьеру и не могут из-за очень больших утрат создать цельное представление о росписи. Здесь приходится иметь дело с очень сложной задачей экспонирования фрагментов стенописи.

В церкви Спаса Преображения на Ильине улице в течение многих лет проводились противоаварийные консервационные работы по уникальным росписям Феофана Грека. Однако еще в конце 60-х годов состояние росписей продолжало оставаться аварийным. Ни архитекторы, ни художники-реставраторы не решали вопросов благоустройства всего помещения церкви и подготовки его для музейного использования. Помещение оставалось грязным, со следами старых покрасок стен, с трещинами, без хорошего освещения, без устройства для проветривания, без приспособлений для осмотра трудно обозримых фресок и для ограждения их с целью сохранения. Поэтому музею было рекомендовано одновременно с проведением консервационных работ по живописи организовать работу опытных маляров под руководством художников-реставраторов по обмазке и побелке стен и сводов, разработать проект освещения, изготовить специальную смотровую площадку для осмотра росписей купола, разработать программное задание по реставрации и музейфикации памятника. В 1968 — 1969 гг. художники-реставраторы сделали ряд пробных раскрытий в памят-

нике и под слоями поздней штукатурки обнаружили новые фрагменты живописи Феофана Грека. Эти раскрытия делались выборочно и значительные участки стен остались еще необследованными.

Учитывая уникальный характер памятника и его музейное назначение, необходимо сплошное обследование всех поверхностей интерьера для раскрытия авторской живописи. Программное задание, разработанное в 1971 г. по памятнику, предусматривает проведение в течение пяти лет комплекса работ, который обеспечит и раскрытие и консервацию живописи, благоустройство интерьера и приспособление его для музейных целей, подготовку интерьера с росписями для экспозиции и оформление экспозиций по тематико-экспозиционному плану. Таким образом, три основных компонента: проект реставрации, проект приспособления, проект оформления экспозиции по тематико-экспозиционным планам, на которых должна основываться каждая работа по подготовке памятника к музейному показу, будут определять характер и направление работ в церкви Спаса Преображения по Ильине улице. На период проведения реставрационных работ и окончательной музеефикации памятник открыт для посещения, и в 1970 г. интерьер был частично благоустроен; в камере сделано специальное освещение для осмотра фресок и в соседней камере сделана дополнительная небольшая фотовыставка работ Феофана Грека.

Это первоначальный этап в музеефикации памятника и не все в нем удачно. Начиная с того, что неудачна сама окраска интерьера в слишком теплый интенсивный тон, который создает впечатление не столько тонированной нейтральной побелки, сколько покрытия, мешающего росписям.

Мало удачно и освещение камеры резко направленным светом сильных ламп в черных металлических колпаках. Скорей всего здесь нужна не эта осветительная аппаратура фотографов, а скрытое и равномерное рассеянное мягкое освещение. Нарочито современным и нарочито грубым кажется и оформление фотовыставки в камере. Видимо, в вопросах оформления нужно проявить больше такта, осторожности, чтобы не нарушать оформительскими приемами силу выразительности живописи и архитектуры памятника.

А главное, реставраторам-художникам нужно опреде-

лить методику подачи в интерьере фрагментов росписи, способы обработки этих фрагментов и придания им экспозиционного вида. То, что в 1970 г. фрагменты авторской росписи были «утопленными» в новой штукатурке, то есть находились ниже уровня существующей штукатурки стены, лишало их экспозиционного вида. Фрагмент должен быть на стене, а новая штукатурка снята и сделана обмазка и побелка стен так, чтобы древний фрагмент слегка выступал как подлинный слой.

В настоящее время музей разработал очень подробный большой тематико-экспозиционный план выставки в церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Против его тематической направленности нельзя возражать, так как темы «История и реставрация церкви Спаса на Ильине», «Раскрытие и реставрация фресковой живописи», «Феофан Грек и его школа», «Материалы, техника и технология живописи Феофана Грека», «Иконы из иконостаса церкви Спаса на Ильине», «Публикации по церкви Спаса на Ильине», — все имеет непосредственное и прямое отношение к памятнику; но нельзя забывать, что церковь Спаса на Ильине не просто помещение для такой серьезной выставки, а памятник-музей архитектуры и монументального искусства. Особенности его архитектуры и декора ограничивают возможности показа в нем дополнительных материалов. Нельзя, чтобы выставка стала самоцелью, чтобы она «перегрузила» интерьер, и это первое опасение по поводу превращения памятника в музей. Второе серьезное опасение заключается в том, что оформление такой большой выставки может повлечь за собой вторжение в интерьер инородных, не согласуемых с ним оформительских элементов, и тем самым испортить его.

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник находится еще в процессе своего становления.

Совсем недавно проведена музеефикация крупнейших древних соборов кремля, Торговой палаты, Юрьева и Антониева монастырей. Идет разработка планов музеефикации церкви на Нередице, на Ильине улице. Вскоре музей-заповедник получит после реставрации еще новые объекты — церковь Благовещения в Аркажах, церковь Рождества на кладбище, Знаменский собор, церковь Симеона в Зверине монастыре, будет восстановлена из руин церковь Спаса на Ковалево, привезены новые деревян-

ные постройки для «музея под открытым небом». Перед музеем-заповедником будут вставать новые проблемы музейного показа памятников, будут идти новые поиски интерьеров и создания в них экспозиций. И сейчас, в этом процессе становления, который переживает не только Новгородский музей-заповедник, но и Владимиро-Суздальский, и Покровский, и др., можно отметить определенные тенденции, характеризующие современный уровень развития музейного дела, оформительской практики и реставрации.

* * *

В Российской Федерации есть несколько десятков музеев-памятников древнерусской архитектуры и искусства, но фактически немногие из них с полным правом можно назвать музеями данного профиля, так как далеко не во всех памятниках завершена художественная реставрация, являющаяся первым шагом на пути их музеефикации, и далеко не для всех музеев решены их профиль и методика подготовки их к музейному показу.

При исследовании вопросов сохранения и музеефикации интерьеров памятников древнерусской архитектуры приходится сталкиваться с тем, что конкретный опыт отдельных крупных музеев-памятников еще не освещен в специальной литературе практиками музейного дела. Методика разработки тематико-экспозиционных планов при музеефикации памятников тоже отсутствует, документации и литературных источников по этим вопросам в настоящее время нет. В какой-то мере можно опираться на реставрационные отчеты и заключения реставрационных комиссий, но эти материалы освещают лишь одну сторону вопроса — состояние памятника и методическую направленность реставрации.

Проблема сохранения интерьеров памятников охватывает такие вопросы, как состояние внутреннего декора, реставрация, режим содержания, приспособление памятника; проблема использования интерьеров в музейных целях включает вопросы музеефикации художественного ансамбля интерьера, историко-бытового интерьера, экспонирования самой архитектуры и архитектурного декора, создания в интерьере выставок.

Первый этап исследования этих проблем заключается в том, чтобы проследить закономерности появления но-

вого типа музея-памятника, выявить основные тенденции развития музеев-памятников и общие принципы музеефикации интерьеров памятников древнерусской архитектуры.

Предметом дальнейших исследований должен стать опыт создания крупнейших музеев-заповедников с последующей разработкой методических вопросов организации музейного показа памятника.

ЛИТЕРАТУРА

- Г. Антипин. Крепость Кирилло-Белозерского монастыря. М., 1939.
- Ф. Бычков. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. Ростов, 1911.
- А. Бенуа. Дворцы-музеи — Жур. «Музей», 1923, № 1.
- А. Бенуа. Ленинградские особняки. — Жур. «Музей» 1924, № 2.
- И. Богословский. Описание икон, хранящихся в Ростовском музее церковных древностей. Ростов, 1909.
- К. Виноградов. К вопросу о художественном мемориале в музеях-усадьбах. — Жур. «Советский музей», 1931, № 4.
- А. Гончарова, О. Зонова, А. Хамцов. Древние соборы Кремля. М., 1960.
- В. Гарданов. Музейное дело и охрана памятников в первые годы Советской власти. — Сб. «История музейного дела в СССР». вып. I, М., 1957.
- И. Грабарь. Вопросы реставрации. М., ЦНРМ, 1926.
- Ю. Дмитриев. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля. — Сб. «Древнерусское искусство» XVII в. М., 1964.
- А. Закс. Из истории Государственного Исторического музея, сб. «Очерки истории музейного дела в России. Вып. II. М., 1961.
- В. Иванов. Ростов Великий, Углич. М., 1964.
- Д. Иванов. Спутник по Ростову Великому. Ростов, 1912.
- Н. Извеков. Московский Благовещенский собор. М., 1916.
- Н. Извеков. Московский придворный Архангельский собор. М., 1916.
- Н. Ильин. Проблемы исследования древнерусского искусства. — Жур. «Творчество», 1970, № 7.
- Из опыта Государственного Исторического показательного музея. — Жур. «Советский музей», 1934, № 1.
- Е. Кропоткина. Историко-художественный и бытовой музей б. Новодевичьего монастыря. М., 1928.
- Методические разработки к экскурсии по музеям Московского Кремля. М., 1964.
- И. Маковецкий. Принципы организации музеев под открытым небом и их задачи. — «Советская этнография», 1963, № 2.
- А. Ополонников. Музеи дореволюционного зодчества. М., 1968.
- Е. Овчинникова. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970.
- По Кремлю. Краткий путеводитель. 3-е издание, М., 1964.

Л. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Труды ГИМ, вып. XIV. М., 1954.

Л. Ретковская. Новодевичий монастырь. Путеводитель по музею. М., 1964.

А. Разгон. Исторические музеи в России (с нач. XVIII в. до 1861). — Сб. «Очерки истории музейного дела в СССР», Вып. V. М., 1963.

В. Суслов. Храм Василия Блаженного. М., 1912.

А. Семенов. Новгородский Софийский собор — исторический памятник. Новгород, 1958.

А. Семенов. Юрьево. Новгород, 1959.

Е. Сизов. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и труды отдела древнерусской литературы Института русского языка и литературы АН СССР, т. XXII, М. — Л., 1960.

Тезисы. Совещание по вопросам подготовки памятников истории культуры для использования их в культурных и хозяйственных целях. Тезисы докладов и сообщений. Новгород, Ленинград, 1970.

А. Успенский. Стенопись Благовещенского собора в Москве. Труды комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества, т. III. М., 1969.

А. Успенский. Фрески паперти Благовещенского собора в Москве. — Жур. «Золотое руно», 1906, № 7.

Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956.

Г. Штендер. Памятник архитектуры Новгорода. Николо-Дворищенский собор. Новгород, 1958.

Л. Шуляк. Памятники архитектуры Новгорода. Церковь Спаса Преображения. Новгород, 1958.

Б. Эдинг. Ростов Великий. Углич. Ростов, 1913.

Г. Ятманов. О деятельности Петроградского отдела музеев по охране памятников искусства и старины и музейному строительству. — Жур. «Музей», 1923, № 1.

Н. М. БУЛАТОВ

ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ-ЗАПОВЕДНИКОВ

В комплексе исторических памятников значительную роль играют памятники археологии. Без археологических исследований невозможно было бы создание всеобщей истории, истории искусства, истории письменности, техники, военного дела, истории развития ремесла, земледелия, истории развития этногенетических процессов и многих других сторон эволюции человеческого общества.

Огромная территория нашей страны богата археологическими памятниками, представляющими историческое наследие самых разных племен и народов. Многие памятники уже исследованы, другие предстоит изучить. Но часто после археологических раскопок, проведения полевой научной фиксации памятник, как правило, с течением времени разрушается, зарастает, засыпается и в результате его вычеркивают из охранных списков. Однако целый ряд памятников возможно сохранить как музейный объект для всеобщего обозрения. Поэтому, естественно, возникает вопрос о создании в стране археологических музеев-заповедников и о необходимости музеефикации отдельных археологических объектов.

При музеефикации археологических объектов необходимо учитывать некоторые их особенности. Так, если музеи деревянного зодчества можно создать путем транспортировки архитектурных памятников в одно место, то археологические музеи-заповедники могут возникнуть непосредственно на той территории, где археологические объекты найдены. Правда, иногда на территорию музея под открытым небом (археологического заповедника или заповедника другого профиля) перевозят такие археологические памятники, как каменные бабы, являющиеся лишь частью археологического памятника. Они могут