

## ОБЩИЕ РАМКИ КОНЦЕПЦИИ ПОДЛИНОСТИ

25-31 мая 1964 г. в Венеции состоялся 2-й Международный Конгресс архитекторов и инженерно-технических специалистов по историческим памятникам, на котором была принята «Венецианская хартия». 1994 год является не только годом тридцатилетия Конгресса, но и годом, который можно назвать «годом подлинности», учитывая, что это понятие ныне обсуждается на ряде совещаний как в связи с Конвенцией по Всемирному наследию, так и в национальном контексте различных стран.

Как утверждал Раймон Демер, проблема подлинности оставалась ключевой проблемой консервации культурного наследия на протяжении двух последних столетий. Однако все это время, не было четкого определения концепции подлинности и ее смысл, в той или иной степени, воспринимался как нечто само собой разумеющееся. Теперь, когда в ходе дискуссии рассматриваются конкретные ситуации в различных регионах мира, как никогда остро встает вопрос о необходимости четко уяснить смысл этого понятия.

Вопрос о подлинности особенно сложен, если учесть множество культурных и традиционных связей, относящихся к этой проблеме. Существуют уже сложившиеся мнения, которые вошли в общее употребление и послужили причиной неправильного понимания термина. Концепция подлинности применительно к современной реставрационной деятельности зачастую противопоставляется концепции непрерывного воспроизводства в традиционных обществах. Цель данной статьи – рассмотреть происхождение и смысл понятия подлинности применительно к современной консервации и реставрации в контексте обществ с различными культурами.

Происхождение понятия «подлинный»

Этимология слова «аутентичный» («подлинный») восходит к греческому *authentikos* (*autos*, сам, тот же самый). В латинском языке оно родственно *auctor* (тот, кто что-то увеличивает, зачинатель, прародитель, родоначальник, авторитетность), от *augeo* (способствовать росту, увеличивать). Таким образом, это понятие также связано с *autoritas* (приращение, происхождение, ответственность, поддержка, власть, влияние, авторитет). Термин «аутентичный» может применяться в тех случаях, когда требуется подчеркнуть уважение, юридический аспект, придающий силу или соответствующий фактам, т.е. надежный; он может относиться к оригиналу в отличие от копии, к реальному в отличие от притворного; он может означать заслуживающий доверия источник или автора, подлинность в отличие от подделки. Этот термин имеет значение «быть самим собой», «выразить себя»; он может относиться к тональности в музыке, к заслуживающему доверия или подлинному документу, а также служить заглавием к своду новых законов императора Юстиниана<sup>1</sup>.

Латинский термин *idem* – «то же самое» является корнем слова «идентичность» (в поздней латыни - *identalis*), определяющего качество или состояние «быть тем же самым», абсолютное или существенное тождество, неизменяемость; «идентичность» относится к выявлению качества личности, места или предмета, выделяя его как именно это, и ничто иное. С другой стороны, *idem* также означает «тождественный» (тот же самый, очень похожий, полностью соответствующий по материальному составу, свойствам, качествам или значению). В греческом языке «быть идентичным» соответствует *tautòtes* или *tò autò*;

\* Юкка Йокилето (Jukka Jokilehto) – директор и научный руководитель программ по консервации памятников архитектурного наследия ИККРОМ, автор большого числа научных публикаций, в том числе по проблемам Всемирного наследия /B.Feilden, J.Jokilehto. Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites. Rome, ICCROM, 1993/. В 1996 г. Защитил докторскую диссертацию по теме: «История архитектурной консервации: вклад английской, французской, немецкой и итальянской мысли в развитие международного подхода к консервации культурной собственности», имеющей фундаментальное значение. Президент международного комитета ИКОМОСа по подготовке специалистов (CIF).

отсюда тавтология, тавтологичный, повторяющийся. Сравнение понятий «аутентичный» и «идентичный» равносильно сравнению «особого» с «универсальным». Подлинность относится к конкретному событию; это понятие описывает кого-то или что-то, действующих автономно и независимо, имеющих авторитет и глубокую идентичность формы и содержания, обладающих оригинальностью, творческим началом, неповторимостью, уникальностью, правдивостью, исключительностью или подлинностью. «Быть идентичным», однако, относится не к конкретному событию, а к «универсальному» в том смысле, что речь идет о представлении класса предметов, обладающих тем же материальным составом, свойствами, качествами или значением, например, идентичная репродукция, реплика, копия, реконструкция.

Первоначальное использование концепции подлинности

Понятие «подлинный» в смысле правдивый, искренний или оригинальный встречается в различных исторических контекстах. В античности Плутарх упоминал о постепенном восстановлении корабля аргонавтов в Афинах и возникшей серьезной проблеме, когда весь оригинальный материал был израсходован. В средние века для переноса мощей святых (*translatio*) требовалось официальное подтверждение их подлинности церковью. Персидские поэты Омар Хайям в XI и Хафиз в XIV веках выразили в своих поэмах искренность и правдивость жизни. Копирование произведений искусства являлось частью религиозных обрядов, а также производилось в интересах коллекционеров. Собираание коллекций зародилось в Древнем Риме во II в. до н.э. и в результате общественные здания и виллы наполнились копиями или имитациями знаменитых произведений искусства. В XV в., когда начались раскопки, некоторые из этих произведений вновь появились на свет и составили основу современных коллекций. На рынке произведений искусства фигурируют подлинные работы, а также копии и подделки, поэтому оригиналы приобретают особую ценность.

Во французском языке понятие «аутентичный» появилось в XIII в. от латинского «*authenticus*», что означало оригинальный (*l'originel*) или особый, а в английском – в XIV в. В XVI в. Шекспир употреблял это слово, обозначая отсутствие обмана, лицемерия или притворства. Некоторые современные корни понятия подлинности прослеживаются в концепциях свободного индивидуализма Декарта и политического индивидуализма Локка. Во второй половине XIII в. искренность была ключевым вопросом для Дидро, который изучал взаимоотношения человека и общества и тонкую грань, разделяющую добродетель и порок, в своем произведении «*Le neveu de Rameau*»<sup>2</sup>. Связь между индивидом и обществом и проблема «подлинности» изучалась и другими мыслителями, например, Гердером, Гете<sup>3</sup> и Гегелем. В 1849 г. было дано следующее определение этого понятия: «То называется подлинным, что является достаточным в самом себе, что хвалит, поддерживает, доказывает самое себя и в самом себе черпает веру и авторитет»<sup>4</sup>.

Современная концепция подлинности развивалась одновременно с формированием современного мира и фактически является детищем романтизма (XVIII в.)<sup>5</sup>. Она глубоко проникла в наш язык, и бытующая сейчас концепция «этики подлинности» относится к обществу в целом и принятой в нем модели поведения. Подлинность сама по себе не является ценностью<sup>6</sup>, скорее ее следует понимать как состояние объекта или памятника по отношению к его специфическим качествам. Произведение искусства или памятник необходимо воспринимать в контексте, а связанные с ними ценности должны служить основой для его осмысления. Подлинность объекта не может увеличиваться, ее лишь можно раскрыть, если таковая существует. В отличие от этого, на ценности воздействуют культурные и образовательные процессы, и они могут со временем изменяться.

Споры, которые ведутся по проблеме подлинности, носят сложный характер и охватывают широкий диапазон проблем. Применительно к произведению искусства мы обычно говорим о двух конкретных вещах – его «форме» и «материале», то есть о его художественном и историческом измерениях. Подобные формулировки определили также

характер споров по поводу реставрации. Однако они могут создать ограничения, особенно, если дискуссия будет перенесена в более широкий контекст. Следовательно, возрастает важность третьего измерения, которое бы учитывало аспект культурного многообразия, то есть культурное измерение. Это измерение становится все более важным при оценке наследия в современном мире многообразия культур. Подыскивая антоним понятию «быть подлинным», мы можем говорить о «неподлинном» в художественном, историческом или культурном смысле.

#### Историческое измерения

**НОВОЕ ПОНИМАНИЕ ИСТОРИИ.** В эпоху классицизма и просвещения общество ставило перед собой задачу создания универсальных ценностей, «идеи» или «идеала». Человечество должно было усвоить эти идеи и достичь соответствующей зрелости поведения. Поэтому для такого общества на самом деле концепция подлинности не была особенно важна. С другой стороны, немецкий историк искусства Иоганн Винкельман рекомендовал художникам не только изучать природу, но и учиться у древних произведений искусства, которые, по его мнению, достигли всеобщего идеала. Оно обобщил свою мысль, сказав, что «для нас единственный путь стать великими, а если возможно неповторимыми, - это подражать грекам». Действительно рекомендации учиться на примере подлинного греческого искусства привели к мысли о необходимости его тщательной консервации как носителя непреходящих художественных ценностей, которые не по силам современным художникам. Поэтому он настаивал на бережном изучении оригинала перед любой реставрацией и выявлении любых позднейших наслоений, чтобы в будущем не вводить в заблуждение ценителей искусства. Предлагая эти методы и написав первую критическую историю искусства<sup>7</sup>, он предвосхитил развитие принципов современной археологии и был назван «отцом современной археологии».

Винкельман некоторым образом предугадал концепции реставрации, которые были разработаны в эпоху романтизма. Серьезно изменился общий подход, а идеалистические ценности классицизма были осуждены как неприемлемые. Вместе с романтизмом появилось новое определение нации, которая теперь рассматривалась как независимое органическое целое, характеризующееся признанием плюрализма культурных ценностей. Личность как часть этого сообщества, несла персональную ответственность за свою способность к творчеству и аутентичность. Ранее история рассматривалась как последовательность событий, направляемых Богом, позднее она стала рассматриваться как результат человеческой деятельности. Соответственно, изменился подход к историографии, поскольку основное внимание стало уделяться критической оценке достоверности и подлинности исторических источников.

Новое понимание истории стало ключом к развитию современного подхода к проблеме подлинности и консервации культурного наследия. Исайя Берлин следующим образом охарактеризовал эти тенденции, оказавшие глубокое воздействие на современный мир: «Эти идеи, что все объяснение, все понимание и, по существу. Сама жизнь зависят от отношения к данной социальной целостности и ее уникальному прошлому, которое нельзя втиснуть в некий повторяющийся, обобщенный образец, резкий контраст между качественным и количественным подходами, понимание, что искусства – это форма общения, творчества и существования, а не отчуждения объектов от их создателя, понимание, что перемены и разнообразие неотделимы от человека, что правда и доброты – это не универсальные и не платонические непреложные формы в сверхчувственном, бесконечном, чистом небесном пространстве, но что их существует множество, и они изменяются, что столкновение в равной степени насущных требований и целей может быть неизбежным и не иметь разумного разрешения, поэтому в некоторых случаях выбор может быть одновременно неизбежным и мучительным, все эти идеи, которые стали частью различных проявлений романтизма, релятивизма, национализма, популизма и

множества моделей индивидуализма, в сочетании с соответствующими нападками на методы естественных наук и рациональных исследований, основанных на достоверных эмпирических данных, берут здесь свое судьбоносное начало»<sup>8</sup>.

**РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННО ИСТОРИОГРАФИИ.** Джанбаттиста Вико (1668-1744), скромный правовец из Неаполя, был одним из первых, кто ввел новые концепции в историографию. Он рассматривал историю как коллективный социальный опыт и не соглашался с существовавшей ранее пассивной концепцией навязывания «идей». В частности, он нападал на Декарта, который писал об истории и гуманитарных исследованиях как недостойных серьезного внимания и размышлений<sup>9</sup>. В своем труде «Principi di scienza nuovo»<sup>10</sup> (1725, 1744) Вико приводил различия между «внешним» и «внутренним» знанием и подчеркивал, что полное знание можно получить только «через дела». Он различал три вида истины: *verum* – априорная истина на основе логики и математики; *certum* – знакомство с верованиями, фактами истории и физики, знания о внешнем мире; *factum* – основана на продуктах собственной деятельности.

Вико утверждал, что история – дело рук человеческих и поэтому мы не должны почерпнуть из нее истину типа *verum*; он отрицал принцип существования неких вечных, неизменных истин или правил поведения. Общество создавалось человеком, поэтому возможно написать его историю. Однако мир природы был создан Богом, поэтому только он может его глубоко понимать. Вико признавал, что культуры разных веков и регионов мира могли иметь свой собственный стиль и «правлящий дух». Он имел представление о многообразии обычаев и нравов и в результате создал новую базу для написания истории культуры.

#### Культурное и социальное измерение

**КУЛЬТУРНЫЙ ПЛЮРАЛИЗМ.** Иоганн Готфрид Гердер (1744-1803) продолжил развитие нового подхода к истории и выдвинул идеи культурного плюрализма и подлинности наций. Для Гердера сущность истории и проблема «бессмертия человека» лежали не в плоскости исторического понимания, а скорее в актах творчества в процессе исторического развития. Для него прошлое, настоящее и будущее создавала единое целое, которое вдохновляло человечество на продолжение творческих усилий. Он верил, что разные культуры и общества не только обладают разными ценностями, но и что эти ценности необязательно соизмеримы. Поэтому классические концепции универсального, «идеального человека» или «идеального общества» не имели смысла. Критические заметки Гердера по поводу шотландского эпоса «Оссиан» Джеймса Макферсона (1736-1796)<sup>11</sup> и произведений Шекспира появились в 1773 г. в небольшой публикации «Von deutscher Art und Kunst» одновременно со знаменитой работой Гете «Von deutscher Baukunst»<sup>12</sup>. Эти тесты привлекали внимание к немецкой поэзии, искусству и архитектуре как подлинному порождению немецкой культуры. Публикация стала важным программным документом для движения «Буря и натиск» (*Sturm und Drang*) и главным фактором в развитии немецкого романтизма. Таким образом, она также легла в основу современной философии консервации.

Оживление интереса к фольклору в Шотландии способствовало укреплению чувства национальной принадлежности, что дало толчок к возрождению национальных традиций, а также породило новую форму литературы - исторический роман. Гердер глубоко интересовался народной поэзией, в которой он видел истинное выражение духа народа и которая, по его мнению, могла бы стать творческим источником для новой «немецкой» поэзии. Этим интересом объясняется его участие в дискуссии об эпических произведениях Гомера и их авторстве.

Существовал еще один пример раннего эпоса – «Шах-наме» Фирдоуси (X-XI.), интерпретирующий мифы, легенды и истории персидских царей. Интерес Гердера к народной поэзии разделяли многие другие авторы, что породило энтузиазм в деле сбора и изучения таких источников в Германии и за рубежом, дело было подхвачено в северных

странах. В результате, в конце XVIII в., например, Финляндия осознала значение своего наследия, языка и национальную принадлежность. В 1833-35 гг. это привело к публикации Элиасом Леннротом эпоса «Калевала», который он написал на основе народной поэзии, собранной, в частности, в восточной Финляндии. Такой ход событий свидетельствовал о постепенном формировании чувства национальной принадлежности у народа, который отождествлял себя с определенными ценностями и традициями.

**КОНЦЕПЦИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВОЛИ»РИГЛЯ.** Австрийский историк искусства и реставратор Алоиз Ригль (1858-1905), развивая идеи Гердера, предпринял аналитические исследования народного искусства в Европе и других регионах мира. Первоначально темой его исследований был текстиль, например, вышивки эпохи Ренессанса, восточные ковры и килимы («Stillfragen»). Позднее он перенес свои исследования на развитие форм декора зданий и проанализировал историю цветка лотоса и аканта в качестве декоративных элементов с момента их зарождения в древнем искусстве и архитектуре Ассирии и Египта; аналогичные темы он изучал в декоративной резьбе маори. Ригль воспользовался своими открытиями в спорах по поводу роли исторических орнаментов. Он поощрял своих учеников изучать традиционные мотивы, но призывал использовать силу воображения для их дальнейшего развития и создания орнаментов, имеющих собственную стилистическую подлинность, вместо простого копирования стилистических особенностей старых образцов<sup>13</sup>.

Научные исследования Ригля позволили ему полнее оценить особенности характера и отношений, которые существовали в разных культурных регионах и в различные периоды времени. В рамках своего исследования о забытых позднеимских искусствах и ремеслах («Spatromische Kunstindustrie») он сформулировал концепцию «Kunstwollen», разновидность «художественной воли», относящейся к взаимоотношениям между творцом и обществом, в которых они оказывают взаимное благотворное влияние. Эта концепция уже существовала, хотя и не была сформулирована Вико и Гердером в их высказываниях по поводу культурного многообразия и оценки искусства в конкретном культурном контексте.

**КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ.** В XIX в. проблема подлинности вышла за рамки поэзии и стала включать в себя весь ландшафт. В Англии в 1810 г. Вильям Водсворт опубликовал путеводитель по Озерному краю, в котором он рассматривал ландшафт как единое подлинное поэтическое целое<sup>14</sup>. Прежде всего, в формировании этого ландшафта участвовала сама природа с ее горами, зимними пейзажами, долинами, озерами и реками, водяными птицами, карстовыми озерами, лесами, климатом и даже «ночью». В его создании также участвовали его обитатели: там были римские и британские древности, арендаторы и феодалы, изгороди и живописные коттеджи, культовые сооружения, парки и особняки. На поэта произвели глубокое впечатление высокое качество и первородность этого ландшафта, но одновременно он выразил сожаление по поводу нежелательных перемен, например, предполагаемого строительства железной дороги.

Эти описания и поэмы оказали сильное влияние на молодого Джона Рёскина, который после посещения Озерного края в 1830 г. написал свою первую поэму<sup>15</sup>. За ней последовал ряд эссе на тему «Поэзия в архитектуре», опубликованных в 1837-1838 гг., в которых высказывалась особая озабоченность по поводу изменения сельской окружающей среды в Англии и Франции, постепенной утраты первозданности традиционных поселений. Позднее Рёскин стал одним из яростных противников подчас разрушительных методов реставрации, защитников сохранения подлинности в исторических зданиях.

**ИЗОБРЕТЕНИЕ «ТРАДИЦИЙ».** Живой интерес к фольклору как истинному источнику вдохновения для создания новых творческих произведений имел и другие последствия. В 1758 г. Макферсон опубликовал поэму «Горец» («The Highlander»), которая, как он утверждал, представляла собой перевод древней кельтской поэзии, собранной в Шотландии. (В действительности, первоначально эти поэмы пришли из

Ирландии). Он воспользовался этими поэмами как источником вдохновения, свободно «усовершенствуя» их и создавая эпос, известный как «Песни Оссиана». Многие, в том числе Гердер и Вальтер Скотт, подвергали сомнению подлинность поэм Макферсона, но сами по себе эти поэмы стали знаменитыми – своего рода современные «Илиада» или «Король Артур».

Помимо оживления интереса к фольклору и традициям, эти поэмы породили новые версии «традиций». В значительной степени «традиции» XVIII-XIX вв. представляли собой «новшества», во многих случаях весьма далекие от оригиналов. Они породили моду в одежде, например, «традиционные» костюмы, включая шотландские юбки (килт) и пледы. Аналогичные «традиции» изобретались в викторианской Англии а также в Индии и Африке<sup>16</sup>. Эта мода стала частью общего возрождения исторических стилей как части романтических движений и историзма в XIX в., которые сопровождались реставрационными работами, стилистической реконструкцией исторических зданий и созданием домашних музеев. Реальные факты и воображение зачастую смешивались без их критического осмысления и угрызений совести.

**ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА «ТРАДИЦИЯ».** Интересно отметить, что слово «традиция» (от латинского *traditio*) на самом деле имеет два значения: передавать что-либо, доставить и отказаться от чего-либо, сдать. Таким образом, с одной стороны, традиция связана с передачей верований или действий от поколения к поколению, в особенности в сфере религии. С другой стороны, она предполагает предательство. Вальтер Беньямин (1892-1940) убежден<sup>17</sup>, что традиция всегда имеет разрушительный характер, то есть традиция передает то, что она передает другим поколениями, и что на самом деле отсутствует возможность аутентичного отношения к традиции внутри традиции. По его мнению, традиция не придает жизни ни подлинности, ни смысла.

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ** может быть рассмотрена и в том смысле, что культуры развиваются во времени и стремятся к разнообразию или многообразию, а также обогащают традиции. Анри Бергсон<sup>18</sup> считает подобное многообразие фундаментальной сущностью эволюционных процессов, которые следует рассматривать как непрерывное создание и развитие новых форм под воздействием постоянного «жизненного импульса». И действительно, чем больше народы похожи друг на друга, тем важнее различия между ними. Со временем это многообразие создает различия даже внутри одних и тех же народов, и в этом смысле Дэвид Ловенталь несомненно прав, когда он называет прошлое неизведанной землей.

Во многих религиях устная передача неписаного кодекса вероучений от поколений к поколению считается такой же важной, как письменный текст. На земном шаре существуют регионы, например, Океания, в которых передача знаний и умений образует реальную основу культурного наследия; предметы, создаваемые в этом процессе, являются «побочным продуктом» и даже предназначены для уничтожения в ходе ритуалов. Однако даже в тех странах, где материальное культурное наследие приобретает важное значение, нематериальное наследие составляет сущность качества жизни, основу для понимания и уважения материального наследия, для развития традиционных ремесел и технологий, требуемых для поддержания и ухода за наследием.

Такой консервативный метод передачи является отражением общего процесса формирования культуры. Этот процесс состоит из систематической разработки приобретенных способностей в данной природной окружающей среде. Способности накапливаются и формируют основу для создания новых исторических возможностей и тенденций. Таким образом, одновременно действуют различные тенденции, которые непрерывно укрепляют «направляющий дух» и идентичность культуры, составляющей «саму жизнь данного народа – материальную, интеллектуальную, эмоциональную и духовную»<sup>19</sup>. Для связи культура использует язык, и этот язык изучается членами общества; таким образом, очевидно, что концепции и их значение зависят от социального взаимодействия. Искусство также служило языком передачи особых посланий. До тех

пор, пока между различными людьми существуют биологические различия, в принципе нет препятствий, которые бы мешали людям одной культуры общаться с людьми другой и уважать их ценности<sup>20</sup>. Тем не менее, язык требует знания и способности принимать передаваемые послания.

#### Творческое художественное измерение

В самом начале поиски народной поэзии диктовались желанием приблизиться к источнику живой, творческой силы народа. Эти источники особенно заметны в эпической и фольклорной поэзии. Поэзия рассматривалась как форма искусства, способная выкристаллизовать сущность жизни и правду в ее подлинном значении. Фактически, концепции правды и подлинности были тесно связаны с искусством как созидательным началом.

**ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА ПО ХАЙДЕГГЕРУ.** В своем исследовании «Происхождение произведения искусства» (1935-36) Мартин Хайдеггер (1889-1976) говорит о взаимосвязи между понятием подлинности и искусством и определяет сущность искусства как поэзию, а сущность поэзии – как поиск истины<sup>21</sup>. Истина может заявлять о себе различными способами; но сущность ее состоит в том, что она связана с творческим процессом, в котором участвуют искусство и художник. Один из путей истины «раскрыть себя» - это красота; особенно часто это наблюдается в изобразительном искусстве. Прикладное или промышленное искусство, по его мнению, больше связано с изготовлением «оборудования». Чем глубже произведение искусства раскрывает себя, тем ярче и уникальнее будет истина.

Связь между формой и материалом произведения искусства в конечном итоге переходит в то, что он называет «миром» и «землей». Слово «мир» описывает структурное целое важных взаимоотношений, которыми обладает произведение искусства после того, как оно создано; слово «земля» связано с искусством тем, что рождает и вскармливает его. Хайдеггер считает характер искусства в основном «историческим». Следовательно, задача состоит в том, чтобы сохранить в произведениях искусства истину. Искусство передается последующим поколениям через память о нем; однако его связь с «землей» и «миром» делает реальным его присутствие. Произведение искусства тогда остается в памяти, когда люди постигают его истину. Согласно Хайдеггеру, «земля» и «мир» в произведении искусства неотделимы и их следует рассматривать совместно.

**ФИЛОСОФИЯ РЕСТАВРАЦИИ БРАНДИ.** Подобно Хайдеггеру, итальянский реставратор Чезаре Бранди в основу своей философии реставрации положил необходимость распознавания произведения искусства для того, чтобы выявить его эстетическое и историческое значение, или истину. Такое изучение необходимо всякий раз перед началом реставрации. Таким образом, искусство, отождествляемое с ценностями, выявленными в процессе распознавания, будет определять условия для любой реставрационной деятельности, которая может последовать вслед за этим. Именно на этом основано определение Бранди «реставрации» как методологического момента в исследовании произведения искусства в его физическом постоянстве и в двойственном измерении применительно к искусству и истории, с учетом передачи своего послания в будущее<sup>22</sup>. Он подчеркивает, что произведение искусства потенциально обладает целостностью, которая создает присущую ему реальность и определяет его в материальном плане. По мнению Бранди, реставрация произведения искусства должна ставить целью восстановление этого потенциального единства насколько это возможно, но без привнесения художественной или исторической фальсификации и без разрушения важнейших этапов его истории. В результате, реставрация становится «критическим процессом», необходимым для выявления ресурсов наследия, его ценностей и последующей реставрационной обработки, в действительности, зависит от объекта реставрации, а не наоборот.

## Место подлинности в реставрационной деятельности

**ПОНЯТИЕ ПОДЛИННОСТИ В ТРАДИЦИОННОМ КОНТЕКСТЕ.** Исследуя развитие подходов к искусству и понятию подлинности в прошлом, Вальтер Беньямин выделяет три различных периода: традиционный век, век собирания коллекций и век механического воспроизведения<sup>23</sup>. Хотя трудно провести четкие границы между этими периодами, первый датируется эпохой античности вплоть до средних веков, второй период в определенной степени также берет свое начало в античности, но достигает расцвета в эпоху средних веков, второй период в определенной степени также берет свое начало в античности, но достигает расцвета в эпоху Возрождения, а третий – начинается в XIX в. Каждое столетие характеризуется своим подходом к пониманию подлинности произведений искусства. Традиционно они создавались вручную, поэтому для концепции аутентичности наличие оригинала было обязательным. На ранней стадии развития, т.е. в традиционном контексте, искусство рассматривалось как средство магического или религиозного культа, который был подвижен и подвержен постоянным изменениям. Следовательно, подлинность можно рассматривать в определенном культурном измерении, а «ауру» произведения искусства – в качестве преемственности традиции, а не в виде исторической уникальности отдельного объекта. Однако уже в древние времена картины и скульптуры могли обладать подлинностью, связанной с ценностью материала, из которого они были выполнены. Такой пример можно увидеть в Египте, где образ стал физическим воплощением изображаемого объекта. По существу, уже в период античности потомок Рамзеса Великого реставрировал его статуи в Абу Симбеле с должным уважением к ценности подлинного материала.

Даже тогда, когда искусство стало объектом коллекционирования, и проблеме преемственности культуры стали уделять меньше внимания, основной упор стал делаться на уникальном художественном качестве произведения искусства. Таким образом, акцент переносится на «выставочную стоимость» объекта. Когда в XV в. в Италии зародилась современная практика реставрации, в большинстве случаев ставилась задача придания предмету той формы, которая была ему присуща изначально. Однако во многих случаях такая «реставрация» отражала личные амбиции патрона или художника, и привела к процветанию фантазий, основанных на вдохновении от вида уцелевшего фрагмента произведения искусства. В то же время для рынка коллекционеров изготавливались многочисленные копии древних статуй.

**РЕСТАВРАЦИЯ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА.** С момента появления в XVIII в. нового исторического подхода, все больше проявлялась озабоченность по поводу измерения исторического времени и сохранения подлинности материала в произведении искусства. В Италии уже в конце XVII в. можно наблюдать внимание к этой проблеме со стороны римского антиквара Джованни Беллори, затем Иоганна Винкельмана и Антонио Кановы, отвечавших за состояние древних памятников в Риме в XVIII – нач. XIX вв., а также Пиетро Эдвардса, на которого была возложена забота об общедоступных картинах в Венецианской республике в конце XVIII в. Именно с этого времени в ряде стран разрабатываются инструкции и законы по консервации с учетом сохранения подлинности оригинального исторического объекта. Однако озабоченность этой проблемой не привела к выработке единой политики; реставрация проводилась в зависимости от возраста памятника, наиболее древние объекты восстанавливали с большим уважением, отличая новое от старого, как предлагали Винкельман и Канова. Что касается более поздних сооружений, например, зданий эпохи средневековья или Возрождения, то некоторое уважение проявлялось к оригинальному замыслу, но зачастую результат представлял собой новые здания, отмеченные стилистическими особенностями, основанными на аналогии. В то же время, движение по сохранению наследия, возглавлявшееся Джоном Рёскином и Вильямом Моррисом, подчеркивало необходимость поддержания исторической подлинности. Выдвигалась концепция, в соответствии с которой каждый период оставлял свой след на теле памятника, придавая ему свойства уникальности и



подлинности во времени, обнаруживая «художественную волю» (Kunstwollen), как позднее ее назвал Алоиз Ригль.

Ригль внес свой вклад в дебаты по поводу консервации и реставрации произведений искусства, памятников или исторических сооружений. Его труд «Культ памятника» (Denkmalkultus), опубликованный в 1903 г., явился основой для оценки культурной значимости и использования исторических зданий и памятников и их последующей реставрации. Определение Ригля для «мемориальной ценности» относилось к желанию сохранить память об историческом событии или личности путем прочтения послания, заложенного в памятнике. Аналогично этому понятие «сравнительной художественной ценности» относилось к художественной форме объекта и его ценности в контексте времени и культуры. Задачей реставрации в обоих случаях было восстановление «читаемости» памятника в пределах, исключающих появление подделки. Помимо этого, Ригль дал определение ценности, которую он назвал «возрастной ценностью» (Alterswert), и которую он считал современной, основанной на видимом влиянии процесса старения на исторические объекты. Данная ценностная категория была результатом современного ощущения времени и стремления связать свое существование с исторической линией времени. Соответственно, цель реставрационного процесса должна состоять в том, чтобы сохранить следы времени, отдавая предпочтение консервации исторической подлинности, изменений и наслоений, а также патины времени. Позднее эти подходы слились в единый «критический подход к реставрации», представленный в Италии Бранди. В соответствии с ним реставрация рассматривалась как критический процесс, а конечный результат определялся по качествам и ценностям, заключенным в объекте культурного наследия.

В проектных работах, проводившихся в XIX в., этот подход использовался не только применительно к внешнему виду памятника. Концепция «функции» стала почитаться главной сущностью любого объекта или сооружения. В понятие «функции» стали включать конструкцию, материалы и технологии, использовавшиеся в производстве, а также учитывать отношение функции к более широкому контексту или структуре [13, р.40]. Аналогичным образом, сегодня при определении подлинности исторических зданий перед их укреплением или реставрацией необходимо принимать во внимание существующее историческое равновесие между конструкциями и материалами, а также техникой исполнения.

**ПОНЯТИЕ ПОДЛИННОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ.** По мнению Беньямина, концепция подлинности становится все более важной, особенно в последние годы. Это, несомненно, объясняется теми коренными изменениями, которые одновременно происходили во всем мире, а также появлением новых технологий и методов производства, давших возможность уделять особое внимание количественному фактору и скорости. Создана ситуация, при которой огромное число людей производят предметы искусства для массового потребления невиданными ранее способами. Еще в 1930-х годах Беньямин поднимал вопрос о достоверности искусства, создаваемого современными механическими методами, такими как фотография и кинематограф [23]. С его точки зрения, проблема подлинности применительно к искусству, создаваемому механическими методами, следует рассматривать совершенно иначе, поскольку понятие «оригинальный» не существует в том смысле, как это было в прошлом. В зависимости от потребностей можно свободно манипулировать копиями, и эти копии не ограничены первоначальной формой, созданной автором.

Подобные методы производства и обращения с копиями являются частью проблемы новых отношений между искусством и обществом, хотя существует и целый ряд других сторон. Умберто Эко<sup>24</sup> отмечал, что искусство, как правило, имеет два аспекта. Первый связан с творческим процессом художника, который определяет свой замысел с учетом его завершения и создания эстетического эффекта. Второй аспект определяется эстетическим чувством, которое будет возникать у большого числа людей, принадлежащих к различным культурным и социальным слоям, а также разницей в

потребностях, выдвигаемых временем. Следовательно, как бы ни сохранялась преданность произведению искусства, эстетическое восприятие по своей природе будет пристрастным и личным. Автору не следует игнорировать различия в условиях его создания, скорее он должен обеспечить возможность для диалога между произведениями искусства и зрителем. В результате, Эко называет искусство *opera aperta* – «открытым произведением искусства».

Чтобы выработать этику консервации и реставрации применительно к современному искусству и архитектуре или к промышленному наследию XX века, необходимы дополнительные исследования. Если судить по примерам, которыми мы располагаем сегодня, то возникает ощущение, что эти сооружения нуждаются в столь же осторожном обращении, как и древние памятники, чтобы не утратить их сущность и подлинность. Вновь возникает вопрос об определении ценностей и характера последующей консервационной деятельности как основы правильной реабилитационной политики. Однако даже современное отношение к наследию, созданному другими культурами и в иные эпохи, «страдает» от культурологической сложности и множественности оценок, существующих на международной сцене.

Подход к критической оценке и реставрации культурного наследия тесно связан с этикой нашего времени, по существу, с «этикой подлинности». Чарльз Тейлор указал на ряд проблем, которые могут препятствовать реализации такого подхода [5]. Первая из них состоит в проявлении индивидуализма современной эпохи и отсутствии уважения общих интересов. Вторая – в новой разновидности рационализма, которая автоматизирует производство с целью обеспечения максимальной продуктивности и наилучшего соотношения стоимость-эффективность. Третья проблема связана с политическим уровнем принятия решения и отражает индивидуализм и механистичность подхода к проектированию архитектурной среды. По мнению Тейлора, совокупность этих тенденций приводит к расчленению общества, в котором его члены все с большим трудом ощущают себя частью целого. Необходимо переориентировать технологию, чтобы поставить ее на службу этике и улучшению качества жизни, а не наоборот, а также восстановить понятие социальной подлинности в смысле ее истинности и соответствия самой себе.

**ЖИВЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗОНЫ И МУЗЕИ.** Эта социокультурная ситуация также находит отражение в реставрационных работах с древними памятниками, когда очевидно стремление сделать их частью зрелища для массовой культуры вместо того, чтобы сохранять их подлинность в ее различных измерениях. Хотя роль музеев в современном обществе вполне определилась, намечается тенденция к ее усилению за счет превращения исторических сооружений, достопримечательных мест или других объектов в музеи или музейные образцы. Само по себе это приводит к изменению характера их использования и в значительной степени отразится на их культурной аутентичности. Проводимые впоследствии реставрационные работы, как правило, нацелены на материальную и художественную оценку. Дебаты по поводу реставрации таких музейных комплексов и достопримечательных мест, где продолжается традиционная деятельность, и, следовательно, основное внимание будет уделено культурному измерению.

В течение последнего столетия, особенно после второй мировой войны, основные усилия по охране и консервации культурного наследия чаще всего направлялись сначала на исторические структуры и произведения искусства, а затем на исторические зоны и архитектурную среду в целом. Конвенция по Всемирному наследию 1972 г. объявила культурное и природное наследие равными объектами охраны. Разумеется, в таком широком контексте сохранение и консервация памятников как статичных объектов для созерцания не могли стать единственной целью; скорее, речь идет о динамичном управлении наследием и связанными с ним процессами консервации на благо нынешнего и будущего поколений. Что касается архитектурной среды, в особенности, городских и

сельских исторических зон и культурных ландшафтов, то здесь встает вопрос о постоянном человеческом развитии.

В это развитие вовлечено все общество и различные области научных исследований; оно требует понимания и четкого осознания ценностей, о которых идет речь. Цель состоит не в замораживании перемен, а в создании структуры планирования и управления, которая бы учитывала реальные источники, необходимые для непрерывного экономического роста и развития. Ценности культурного наследия необходимо понимать в динамичном контексте, а следовательно, и концепцию подлинности нужно рассматривать применительно к преемственности традиций, к возрождению и сохранению соответствующих ремесел и специальностей для поддержания и реабилитации существующего фонда зданий, уделяя особое внимание историческим зонам и сооружениям, связанным с сохранением жизненности подлинных традиций.

#### Аспекты подлинности

Из всего вышесказанного можно видеть, что подлинность можно определить как нечто поддерживающее и подтверждающее самое себя, черпающее веру и авторитет в себе самом. Понятие подлинности относится к чему-то творческому, авторскому, к чему-то глубоко тождественному самому себе по форме и содержанию. Оно означает нечто особое и уникальное в отличие от «идентичного», которое связано с понятием универсальности, представляющим класс, репродукцию, реплику, копию или реконструкцию. И хотя во многих случаях «подлинность» имеет много общего с «оригинальным источником творчества», она одновременно является относительной концепцией, и в соответствии с современной шкалой ценностей может иметь связь с исторической преемственностью в «жизни» наследия. Она будет включать вмешательства в состояние памятника в различные периоды времени и процесс их интеграции в контекст целого. Для формирования базы для последующей реставрации необходимо установить относительную значимость каждого из этих периодов с помощью историко-критического исследования. Подлинность может пониматься как состояние объекта наследия и определяется в рамках художественного, исторического и культурного измерений. Эти измерения можно рассматривать в зависимости от эстетической, структурной и функциональной формы отдельного объекта или комплекса, в зависимости от материала и технологии, а также от их физического и социокультурного контекста

В то время, как наличие подлинности в объектах наследия и его контекста будут положены в основу измерения связанных с ними культурных ценностей, выявление параметров подлинности также будет зависеть от этих ценностей. Имея в виду характер современного общества и стоящие перед ним проблемы при определении его собственной подлинности и идентичности, очень важно с особой тщательностью поддерживать подлинность существующего наследия, дошедшего до нас из прошлого. Оно будет отправной точкой для памяти человечества в будущем и поэтому нуждается в уважительной реставрации. Для динамичного управления процессом консервации архитектурного наследия и сохранения подлинности живых традиций необходимы соответствующие приемы. В современном мире эти традиции все больше утрачиваются, и хотя они сами несут в себе необходимые знания и умения для своего воспроизводства, они нуждаются в поддержке в виде общего планирования и руководства для сохранения подлинного творческого потенциала. Культурные ландшафты – это еще одна область, требующая внимания. Необходимо создать такие условия для развития землепользования и соответствующих ремесел, чтобы они были совместимы с генеральным планированием и управлением, помогли обратить внимание на творческий подход и качество жизни как части продолжающегося человеческого развития.

---

<sup>1</sup> The Oxford English Dictionary, 2<sup>nd</sup> edition.

- 
- <sup>2</sup> Имеется в виде сочинение Д. Дидро «Племянник Рамо» [1762-79], в котором нашли отражение разработанные им теоретические принципы диалектики.
- <sup>3</sup> Гете вновь для себя открыл и оценил великого персидского поэта Хафиза и написал «Западно-восточный диван», когда был уже в преклонных годах.
- <sup>4</sup> The Oxford English Dictionary, 2<sup>nd</sup> ed. 1849 Fitzgerald tr. Whitaker's Disput. 332
- <sup>5</sup> Taylor C. The Ethics of Authenticity. Cambridge Ma., Harvard Univ. Press, 1991; Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge Ma., Harvard Univ. Press, 1972.
- <sup>6</sup> Подобная точка зрения разделяется не всеми исследователями. Соотношение понятий «подлинности» и «ценности» являлось предметом отдельной дискуссии в Наре.
- <sup>7</sup> Винкельман И. История искусства в древности [1763].
- <sup>8</sup> Berlin I. Vico and Herder. London, Hogarth, 1992, XXIV.
- <sup>9</sup> Berlin I. Op. cit. 24 ff.. Рассуждая о правде, Декарт утверждал, что суждения, предполагаемые быть правдивыми, состоят из чистых и ясно различимых, простых идей, находящихся в логической взаимосвязи друг с другом.
- <sup>10</sup> «Основание новой науки об общей природе вещей» - главный труд Вико, в котором он пытался объяснить происхождение и природу искусства с помощью культурно-исторического подхода.
- <sup>11</sup> «Оссиан» был переведен на немецкий язык в 1768-69 гг.
- <sup>12</sup> Имеются в виду труды Гердера «Об особенностях немецкого искусства» и Гете «О немецкой архитектуре».
- <sup>13</sup> Olin M. Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art. Pennsylvania, Penn State Press, 1992.
- <sup>14</sup> Wordsworth W. Guide to the Lakes, (1835). Oxford, Oxford University Press, 1977
- <sup>15</sup> "On Skiddaw and Derwent Water" ..
- <sup>16</sup> Hobsbawm E.J. – Ranger T.L.' invenzione della tradizione. Torino, Einaudi, 1987.
- <sup>17</sup> Вальтер Беньямин (Benjamin) – немецкий философ, культуролог, литературовед и теоретик искусства. Основой его эстетических принципов является вопрос о качестве, значении и «модусах аутентичности», подлинности художественного произведения. Одна из основных работ – «Произведение искусства в эпоху его технической репродуцируемости».
- <sup>18</sup> Анри Бергсон (1859-1941) – французский философ-идеалист, представитель интуитивизма. Интерпретировал понятие времени как «длительность» (durée), и его различные аспекты – материю, сознание, память, дух, которые нашли отражение в его труде «Творческая эволюция» (1907, рус. пер. 1914 г.)
- <sup>19</sup> Berenson F. Understanding art and Understanding persons. – Brown S.C. (ed.) Objectivity and Cultural Divergence. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 43 ff/
- <sup>20</sup> Trigg R. The Sociological view of man. – Brown S.C. (ed.), Op. cit., 93 p.; Benton T. Biological ideas and their cultural uses, idem., 111 p.
- <sup>21</sup> Heidegger M. Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964). London, Routledge, 1993.
- <sup>22</sup> Brandi C. Teoria del restauro. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, 31 p.
- <sup>23</sup> Benjamin W. The Works of Art in the Age of Mechanical Reproduction. – Benjamin W. Illuminations. Great Britain, Fontana/Collins, 1979, p. 219-253.
- <sup>24</sup> Умберто Эко (Umberto Eco) – один из крупнейших итальянских культурологов и современных философов, писатель. Специалист в области средневековой культуры. Особую область его интересов составляет семиотика. Некоторые из его работ были переведены на рус. яз. (\*)
- В работе также использовались следующие источники:
- Benjamin W., Osborne P. (eds.) Walter Benjamin's Philosophy, Destruction and Experience. London – New York, Routledge. 1994
- Di Stefano R. (ed.) Autenticità e patrimonio monumentale. – Restauro, quaderni de restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri storici, vol. 129/1994, Napoli, 1994
- Eco U. Opera aperta, forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano, Bompiani, 1962
- Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes (1935). - Holzwege