

КОНСЕРВАЦИЯ

Как уже отмечалось ранее, нет почти никаких контактов между теми, кто связан с теорией музеологии, и теми, кто занимается теорией консервации. Большая часть публикаций по теоретической музеологии посвящена таким вопросам, как социальная роль музея, теория коллекционирования или теория музейной коммуникации. Физическая сохранность предметов, например, все еще не попала в сферу внимания Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) и не обсуждалась на его симпозиумах, при том, что роль предмета как носителя данных вызывает все больший интерес с его стороны.

С учетом того, что выше было сказано о значении понятия «сохранение», термин «консервация» будет использоваться нами как более специальный, отсылающий лишь к физической сохранности предмета. Точно так же, как существуют различные подходы к тому, что и как следует сохранять, есть и различные подходы к тому, каким должно быть физическое обращение с предметом в музеологическом контексте. Говоря в самых общих чертах, здесь есть четыре пути: принять его разрушение, замедлить это разрушение (консервация), реконструировать первоначальное состояние (реставрация) или адаптировать предмет для нового использования (реновация). Переход из первичного в музеологический контекст, как правило, означает отказ от первого и последнего вариантов в пользу двух оставшихся. Выбор между вторым и третьим, т.е. между консервацией и реставрацией обычно описывается как классическая дилемма.

Консервация характеризуется Национальным консультативным комитетом по консервации США¹ следующим образом: «действия, направленные на замедление или предотвращение повреждения или разрушения культурных ценностей, посредством контроля их окружения и/или обращения с их структурой, направленные на как можно более длительное сохранение их в неизменном состоянии» (цит. по: Clark & Weaver 1982: 21).

С эпохи Средних веков термин «реставрация» используется для описания попыток реконструировать прежнее состояние того или иного предмета (обстоятельное исследование вопроса см.: Tschudi-Madsen 1976). Упомянувшийся чуть выше консультативный комитет характеризует реставрацию, как «действия, направленные на возвращение поврежденному или разрушенному артефакту состояния как можно более близкого его первоначальной форме, дизайну, цвету и функциям, с минимальным уроном для его эстетической и исторической целостности (loc.cit.: 21). М. Таллей в своем определении реставрации в качестве точки отсчета предлагает рассматривать намерение создателя предмета (Talley 1982: 105). В предлагаемом ИКОМ документе под названием «Консерватор-реставратор: определение профессии» (1984 г.), однако, реставрация определяется, как «действия, направленные на то, чтобы сделать поврежденный или разрушенный артефакт понятным, с минимальным уроном для его эстетической или исторической целостности». Это определение находится где-то на полпути между традиционными трактовками консервации и реставрации. Такой новый подход не только позволяет преодолеть различия между консервацией и реставрацией, но и в то же самое время скрывает необходимость фундаментального выбора (и стоящих за ним идеологий).

Граница между консервацией и реставрацией не всегда ясна, зачастую термины консерватор и реставратор используются как взаимозаменяемые. Иногда консервация

¹ В документе используется термин «preservation».

включает в себя и элементы реставрации. Хорошим примером может быть консервация заржавевшего металлического предмета. Выбор должен быть сделан между стабилизацией процесса ржавления и хранением предмета в антикоррозийном режиме, и удалением ржавчины и применением предотвращающего ее новое появление покрытия. Во многих случаях выбор делается в пользу последнего варианта, однако, он предполагает определенную степень реконструкции. Другой пример того, насколько тонка грань между консервацией и реставрацией – это обычная очистка предмета. Очистка предполагает удаление накопившейся на предмете грязи, ржавчины и т.д. Это часть процесса консервации, т.к. она позволяет предотвратить дальнейшее повреждение предмета. Но когда очистка должна быть остановлена? Грязь – это часть актуальной идентичности предмета и, следовательно, часть его документационной ценности, отсылающая к биографии предмета. В то же самое время, результатом очистки может стать открытие фактической идентичности предмета и тогда она уже становится частью процесса реставрации. Где же граница, отделяющая фактическую идентичность от актуальной? Иногда то, что казалось вторичной информацией, оказывается информацией первичной и ее удаление ведет к невосполнимым утратам. Говоря о расчистке старых картин, некоторые авторы используют такое понятие как «тотальные чистильщики» («nettoyeurs totalitaires», Huyghe 1950: 191) и противопоставляют им «умеренных чистильщиков» («nettoyeurs nuancés»). В этой же связи упоминаются «радикальная чистка» («nettoyage radicale») и «радикальные реставраторы» («restaurateur hâtif»). В других исследованиях можно встретить упоминания о «перечисленных» и «недоочищенных» картинах (Coremans 1950: 229). Примерно в том же самом контексте используется и термин «перереставрация» («over-restoration») (Tschudi-Madsen 1976; Bathy v: Jaro ed. 1982).

Естественная история

Любопытно отметить, что в естественнонаучной сфере термин консервация используется в другом значении. Консервация отдельных «объектов» в зоопарке или ботаническом саду отличается от консервации в музее. В зоопарках и ботанических садах основной акцент делается на здоровье животных или благополучном росте растений. Это не сохранение, а уход, т.к. животные и растения стареют и, в конце концов, умирают. Хотя последовательные стадии их развития могут быть описаны как актуальная идентичность, термин фактическая идентичность кажется менее адекватным при применении его к характеристике живых организмов. Музеи хранят мертвые организмы. В рамках процесса сохранения они могут рассматриваться в качестве музеологических артефактов. Они сохраняются статичным образом. Консервация в музее означает предотвращение изменений фактической идентичности сохраняемого образца. Эта фактическая идентичность является научным свидетельством. Консервация в зоопарке или ботаническом саду не означает фиксации какой-либо актуальной идентичности – что попросту невозможно применительно к живому организму – ее целью является обеспечение преемственности на уровне концептуальной идентичности. В практике зоопарков термин консервация может использоваться применительно к разведению животных. Разведение означает сохранение генетической идентичности (т.е. концептуальной идентичности) данного вида. Это может быть любопытной параллелью тому, что выше говорилось о сохранении традиций в искусстве и ремеслах. Как и консервация, реставрация также должна рассматриваться на уровне концептуальной идентичности предмета.

Реставрация и фантазия

Реконструкция фактической идентичности предполагает не только удаление более поздних наслоений, но и может включать в себя добавление того, что когда-то исчезло или было удалено. На протяжении XVIII в., например, ни одна античная статуя, какой бы красивой она ни была, не считалась достойной экспонирования до тех пор, пока не были восстановлены ее утраченные части. Так как большинство антиков находили уже поврежденными, их дополняли или частями, выполненными специально для этих целей, или комбинируя фрагменты различного происхождения (см. напр.: Jones ed. 1990). В конце XIX в. усилиями Огюста Родена в обществе стало распространяться понимание красоты фрагмента. Это новое отношение к проблеме отдельных частей скульптуры, соединившись с пуристским подходом к реставрации, привело к появлению новых концептов аутентичности. Ключевым стал вопрос: что делать с результатами старых реставраций, которые были направлены на реконструкцию первоначального состояния предмета? Любопытный парадокс: эти позднейшие добавления были результатами намерения восстановить фактическую идентичность предмета, но теперь они стали частью актуальной идентичности и, следовательно, оказались документальным свидетельством истории восприятия искусства. Несмотря на все возрастающий интерес к материальному отражению биографии артефактов, в музеях по-прежнему существует тенденция к удалению этих позднейших добавлений. Этот процесс называется де-реставрацией. Можно привести множество примеров ренессансных, барочных и классицистических реставраций античной скульптуры и последующего удаления следов этих реставраций в 1960 – 1970-е гг. (Лаокоон, Аполлон Бельведерский, статуи храма Афайи и т.д.). Удаление «записей» является обычно практикой с того момента, как появилась сама реставрация живописи.

В рамках «классической дилеммы», связанной с физическим обращением с предметами в музеологическом контексте, необходимо четкое понимание информационной структуры предметов. В соответствии с моделью, представленной в 11 главе, консервация может рассматриваться как сохранение актуальной идентичности, в то время как реставрация (понимаемая так, как это было охарактеризовано нами выше) отсылает к открытию и сохранению фактической идентичности предмета. Сохранение фактической идентичности означает отказ от исторического процесса. Вторичная информация удаляется при попытке выявить информацию первичную. Это означает утрату данных. Тем не менее, практика реставрации фактической идентичности вплоть до недавнего времени была (а иногда продолжает оставаться и сейчас) обычным делом, т.к. цель многих консерваторов (или тех, кто определяет их работу) как можно теснее связать внешний облик предмета с идеей его создателя (концептуальной идентичностью предмета). На самом деле это означает, что желаемый внешний облик предмета связывается с тем, как сам реставратор интерпретирует предполагаемую идею создателя предмета. Реставратор претендует на то, что подчиняет себе гений создателя предмета и может заново проделать его работу. В соответствии с современными взглядами такой подход, называемый «фантазийной реставрацией» (Brandt 1977; «креативным историческим сохранением» Brachert 1983: 84), должен считаться не реставрацией, а реконструкцией. «Считать, что можно вернуть предмет назад, в его изначальное состояние путем удаления всех позднейших добавлений – иллюзия. Изначальное состояние – мифическая, неисторичная идея, приводящая к тому, что произведения искусства приносятся в жертву абстрактному концепту и представляются в таком виде, в каком они и вовсе никогда не существовали» (Philippot 1976: 372).

Британские дебаты

Спор между консервацией и реставрацией имеет давнюю историю. Этот вопрос, например, поднимался многими британскими авторами еще с конца XVIII в. Дебаты спровоцировала проведенная Джеймсом Уаттом реставрация собора в Солсбери (1789 г.). В 1846 г. Эдуард Фримен опубликовал «Принципы церковной реставрации», в которых критиковал господствовавший на тот момент подход, сводившийся к перестройке объекта в соответствии с *принципом преференции*, т.е. реконструкции некоего идеализированного прошлого состояния объекта. Комментируя памфлет Э. Фримена, члены Кэмденского общества выделили три подхода к реставрации. Господствовавший, направленный на достижение «абстрактного совершенства» без уважения к прошлому, был назван «деструктивным». Ему противопоставлялся другой, названный «консервативным». Здесь в ходе реставрации отдельные части постройки могли удаляться и заменяться воспроизведениями. Однако и Э. Фримен и члены Кэмденского общества предпочтение отдавали третьему подходу, названному «эклектичным». Он представлял собой компромиссный вариант, в рамках которого одинаковое внимание уделялось и отличительным чертам и истории каждой отдельной постройки. Позже, принципы, лежащие в основе этого третьего подхода, получили название *принципа эквивалентности*, в противоположность упоминавшему выше *принципу преференции*. Хотя идеи Э. Фримена и имели определенное влияние, но окончательно убедили архитекторов, реставраторов и консерваторов работы Джона Рескина. Именно он был первым, кто сформулировал современное, полное понимание последствий утраты фактической идентичности предмета, утраты, которую ничто не может компенсировать: «Так называемая реставрация есть худший способ разрушения (...) Она означает самое полное разрушение, которое только может выпасть на долю постройки: разрушение, после которого не удастся заново собрать уцелевшие остатки, разрушение, сопровождающееся фальшивым описанием разрушенной вещи. Не позволим, чтобы нас обманывали в этом важном деле; невозможно, так же как невозможно оживить мертвого, восстановить нечто, что было великим или прекрасным в области архитектуры (...) дух ушедших рабочих не соберешь вновь, ему не прикажешь направлять чужие руки и чужие мысли» (в книге «Семь светочей архитектуры», 1849 г.). За восемь лет до того архитектор Дж. Г. Скотт написал нечто похожее: «... современная система радикальной реставрации больше способствовала разрушению античного искусства, чем любые вспышки фанатизма». Еще и в 1985 г. отмечалось, что есть два верных пути уничтожить картину: реставрировать ее или не реставрировать (Walden 1985: 15).

Идеи Дж. Рескина оказались чрезвычайно влиятельными. Уважение к историчности построек, например, отстаивал Королевский институт британских архитекторов в своих «Общих рекомендациях инициаторам реставрации старинных зданий» (1864 г.). В 1873 г. была озвучена идея разделить занимающихся реставрацией архитекторов на две категории, в зависимости от того, какими принципами руководствуются они в своей работе: высоких реставраторов, следующих принципу преференции, и низких реставраторов, стремящихся сохранять постройки в их нынешней форме. В 1877 г. Уильям Моррис основал Общество защиты старинных зданий, в основе деятельности которого лежал как раз последний подход. Это общество стало известно под именем, данным ему самим У. Моррисом, как «Общество против скобления» («Anti-Scrape Society»).

Хотя дебаты и были сфокусированы на памятниках архитектуры, сходные критические суждения высказывались и относительно физического обращения с живописью.

В литературе не раз приводились высказывания художников (в том числе, и все того же Дж. Рескина) о влиянии реставрации на состояние картин (Brachert 1983 и 1985, Walden 1985, Beck в: Beck & Daley 1993). Несмотря на то, что в прошлом многие художники привлекались для реставрации работ своих предшественников, в общем, их отношение к этому занятию может быть охарактеризовано как весьма недоверчивое. Еще в начале XIX в. И. В. Гете писал: «расчистку и реставрацию следует рассматривать как самое последнее средство и рисковать, их применяя, надо только тогда, когда картина больше совершенно не может дарить радость и полностью темнеет от теней». Э. Делакруа воспринимал эту проблему так близко к сердцу, что полностью порвал все отношения со своим давним другом, главным реставратором Лувра после ожесточенного длительного публичного спора о различных подходах к консервации картин. В конце XIX в. Э. Дега утверждал: «На мой взгляд, картины реставрировать нельзя». Тем не менее, реставрировать их продолжали. Продолжают и до сих пор. Национальная галерея в Лондоне известна, в том числе, и давней историей своих весьма спорных расчисток картин. Художник Пьетро Аннигони, в ярости от принятой музеем политики расчисток, даже написал на ее дверях гигантскими буквами «УБИЙЦЫ». Это случилось в 1970 г., но уже в 1846 г. радикальная расчистка картин вызвала шквал гневных писем в «Таймс».

Что касается архитектуры, то здесь прошло достаточно много времени, пока английские критические взгляды смогли утвердиться в остальной Европе. Как отмечают некоторые исследователи, судя по всему, сначала эти идеи были восприняты там, где за реставрацию отвечали искусствоведы, и только затем там, где ею руководили архитекторы (Tschudi-Madsen 1976). Возможно, лучшим примером может служить Франция. Центральной фигурой здесь был архитектор Э. Виолле-ле-Дюк, ярый поборник принципа предпочтения. В Нидерландах наступление новой эры было отмечено лекцией А. В. Вайсмана для Нидерландского археологического общества в 1910 г. В 1917 г. эта организация опубликовала «Принципы и требования к техническому обслуживанию, ремонту и расширению старых зданий» (с предисловием искусствоведа Яана Калфа), положившие конец применению фантазийной реставрации, которую отстаивал самый влиятельный архитектор-реставратор страны второй половины XIX в. Пьер Куйперс (поклонник Э. Виолле-ле-Дюка). Однако, в 1951 г., когда были предложены новые требования, Я. Калфу вновь пришлось защищать принцип «сохранения предпочтительней реставрации».

Новый подход к реставрации постепенно начал проникать и в музеи. На конференции Международного бюро музеев, посвященной консервации, которая прошла в Афинах в 1931 г., была принята резолюция, в которой утверждалось: «В том случае, когда реставрация кажется неизбежной, из-за разрушения или распада, конференция рекомендует уважать историческую и художественную работу прошлого, не отвергая стиль того или иного периода» (опубликовано в 1933 г.).

Различные подходы

Дискуссии о принципах реставрации вновь приобрели актуальность после разрушений Второй мировой войны. Современные взгляды на эту проблему нашли отражение в отчете о первой встрече экспертов в области исторических мест и старинных памятников, которая состоялась в Париже в октябре 1949 г. (Pape 1950). С одной стороны, в ходе этой конференции С. Лоренц, генеральный директор музеев и охраны памятников Польши, высказал убеждение в том, что для сохранения уцелевшего обязательной явля-

ется реконструкция. Он добавил, что реконструкция должна быть связана с новым практическим использованием памятника, а для этой цели предшествовать реставрации должно составление схемы адаптации старых и реконструируемых частей. С другой стороны, ряд экспертов заявил, что разрушенные памятники не должны реставрироваться в первоначальном виде, и даже для тех объектов, которые до разрушения представляли прославленные традиции, следует использовать новый дизайн. Третьим высказанным подходом была идея, близкая взглядам Дж. Рескина, о том, что разрушенный памятник следует оставить в руинах. Четвертый подход предполагал частичную реставрацию: сделать столько, сколько возможно на основании оригинальных фрагментов (анастилоз). Но для некоторых авторов и это уже вольная интерпретация: «"Научное" создание руин романтической традиции, как поддельной истории» (Brachert 1985: 85).

Реставрации, как и копии, всегда суть интерпретации. Эти интерпретации, будучи отягощенными нашим собственным временем и нашей культурой, по определению анахроничны. «Секрет подлинной палитры» везде и всегда опирается на субъективные, экспертные предпочтения дюжины специалистов, которые могут быть тут же оспорены другими специалистами (Lelekov 1992: 107). Реставраторам сложнее всего определиться, как обращаться с предметом, когда в основе этого обращения неизбежно лежат субъективные интерпретации. Именно поэтому У. Мёртох говорит о «неминуемой свободе и культурной ответственности реставратора в деле созидания истории» (в: Timmons ed. 1976: 387). Андрэ указывает на близкий парадокс: «чем ближе к завершенности, тем дальше от произведения искусства» (цит. по: Brachert 1985: 15). В этой же связи Т. Брехерт говорит о феномене, который называет «Uminterpretation», т.е. субъективном видении оригинала, в котором последующие поколения, в конечном счете, всего лишь пытаются найти подтверждение собственной эстетике.

Между предметом задуманным и предметом воспринимаемым лежит почти непреодолимая пропасть. Живопись и скульптура, созданные для того, чтобы их «читали» в полумраке освещенных свечами церквей и часовен, реставрируются в залитых ярким светом мастерских специалистов, глаза которых привыкли к задней подсветке телевидения, кинематографа или слайдов, демонстрируемых в затемненных аудиториях, а система координат сформировалась под влиянием постимпрессионистского колоризма и плоских поверхностей абстрактного и постмодернистского искусства (Beck & Daley 1993: 149). Все возрастающая с течением времени патина на произведениях искусства до такой степени влияет на наше восприятие объектов, что, например, их расчистка нередко может вызвать настоящий шок. На работах старых мастеров часто присутствует желто-коричневый лоск (так называемый, «Galerieton» или «галерейный оттенок»). После того, как импрессионисты самым драматическим образом изменили наше восприятие цвета, эта новая эстетика повлияла и на реставрацию старой живописи: «... сегодня и расчистка живописи проводится с постэкспрессионистским рвением (...), потому что мы хотим видеть у старых мастеров нашу эстетику яркоокрашенных образов» (Brachert 1983: 86). Того же мнения придерживаются С. Уолден, Дж. Бек и др. (Walden 1985, Beck & Daley 1993). С. Уолден считает практику радикальных расчисток проявлением нашей общей излишней увлеченности точными науками, этики протестантизма и эстетики, испытавшей влияние фотографии, с ее яркими цветами, плоскими плана и однородной фактурой.

Т. Брехерт описывает спор между консервацией и реставрацией как столкновение двух конфликтующих школ (Brachert 1983 и 1985: 15-16). Первая восходит к представ-

лениям Платона о космосе произведения искусства. Она трактует его утраченные части и патину времени как недопустимое вторжение в «целостность, подлинность и полноту» объекта, которые требуют сохранения и, следовательно, оправдывают визионерскую интуицию занятого воссозданием реставратора. Эта школа делает акцент на фактической идентичности предмета, каковой понимается, в первую очередь, как произведение искусства. В этой связи М. Сагоф говорит об «интегральной реставрации» (Sagoff 1978). Применительно к реставрации фильмов Э. Паталас упоминает о «реставраторе-художнике».

Вторая школа рассматривает реконструкцию как продукт более позднего времени, который неизбежно будет основан на интерпретации и, следовательно, не может быть допустим. Она, являющаяся по мнению Т. Брахерта элементом «протестантско-материалистической линии развития», отстаивает сохранение фрагментов и патины (т.е. актуальной идентичности). Таков, по мнению ученого, музейный подход. М. Сагоф (Sagoff 1978) называет его «пуристской реставрацией», а Э. Паталас говорит о «реставраторе-археологе».

По мнению Т. Брахерта этот последний подход тяготеет к «техноидному неохисторизму естественнонаучного типа» (Brachert 1983: 90), который начинает доминировать над первым подходом (Brachert 1985: 7). Этические кодексы в области консервации служат легитимации этого рационалистического подхода. Как и Т. Брахерт, М. Таллей отвергает этот подход: «В своей безумной одержимости не повредить ничего оригинального (...) сторонники документального подхода к реставрации достигли огромных успехов в создании того, что можно было бы принять за новое искусство. Это можно даже назвать «Resto Art» (...) Единственное, что важно – это оригинальная работа мастера, и однако же никогда не следует забывать об изначальной интенции, стоявшей за данным произведением искусства (т.е. его концептуальной идентичности – П. в. М.). Важнее всего – эстетическая ценность картины, все прочие соображения, включая то, какую документационную ценность она может иметь для историков и других ученых, вторичны. Задача реставратора найти тонкую грань, которая пролегает между тем, что все еще есть в картине изначального и ее изначальной интенцией» (Talley 1983: 352). Два этих подхода, т.е. целостность произведения искусства со всей его историей vs разрушенного состояния оригинала отражают две категории значения предмета как музеологического предмета: произведение искусства как экспонат vs предмет как документ.

Косметические интервенции

Этот спор о противоречиях между первичной информацией, которая сохраняется в актуальной идентичности предмета, и изначальной интенцией его создателя по сути своей есть спор о главенстве внешнего образа или субстанции. Эта дилемма нашла отражение в «первом принципе реставрации» Ч. Бранди, в соответствии с которым реставрации доступна лишь структура произведения искусства, а его внешний облик нельзя и не нужно реконструировать. Зацикленность реставрации и консервации именно на внешнем облике предмета тесно связана с эстетическими взглядами и отсылает нас в первую очередь к произведениям искусства. В сфере искусства проблема противостояния актуальной и фактической идентичностей известна в основном как «проблема патины» (Van de Wetering 1982). Удаление следов времени и ветхости – т.е., «косметическая интервенция» (Fitch 1976: 315) – создает поверхность, которая в действительности могла существовать несколько часов или дней после того, как произведение было закончено, но никогда

на самом деле не существовала сколько-нибудь длительное время. Дж. Фитч, однако, утверждает, что к различным категориям предметов следует применять различные подходы. Говоря об архитектуре, например, он показывает, что поверхности монументальных построек, принадлежавших высшим классам, чистились достаточно регулярно. Косметические критерии реставрации, таким образом, могут оказаться критериями, которыми пользовались и сами творцы данных объектов. Обратное может быть применимо к самым обычным постройкам. Хотя все здания когда-то были новыми и яркими, сомнительно, что впоследствии предпринимались какие-то меры для того, чтобы сохранить их таковыми (Fitch 1976: 316). В области науки и техники можно столкнуться со сходным пониманием важности премудрости условий ухода за объектом. Точкой отсчета для консервации/реставрации машин обычно служит тот внешний облик, который они имели в ходе использования, предпочтительно то состояние, которое было наиболее типичным для данного объекта на некоем (лучше всего последнем) этапе его рабочей жизни. В соответствии с этими взглядами, стандарт завершающего образа должен быть как можно ближе к стандарту образа на завершающем этапе службы объекта (Ware 1980: 27; Kühn 1989: 395).

Что касается живописи, то здесь постепенное потемнение лака, вызывавшее радикальные расчистки, в результате приводит к полному удалению лака. В этой связи критики отмечают: а) урон, наносимый оригинальному слою (слоям) краски, и б) наличие возможности того, что цветной лак был нанесен на картину самим художником. В ответ на публикацию книги С. Уолден «Похищенный образ. Как уничтожить шедевры при помощи реставрации» (1985 г.) реставратор Национальной галереи Дж. Хедли попытался выдвинуть встречные аргументы (Hedley 1986). Признавая, что существует определенный, характерный для конца XX в. способ видения, под который, в определенной степени, подгоняются коллекции, Дж. Хедли все же настаивает, что так называемые свёрхрасчистки не влияют на физическую целостность картины («Удаление оригинальной краски принадлежит области наших кошмарных снов, а не нашей политики»). Он подчеркивает, что удаление лака находится в соответствии с базовым принципом реставрации: обратимостью. Будущие поколения могут предпочесть использование других лаков, важно то, что мы не лишаем будущее самой этой возможности. С музеевской точки зрения, С. Уолден и Дж. Хедли отталкиваются от различного понимания фактической идентичности предмета. Для С. Уолден лак – неотъемлемая часть фактической идентичности. Для Дж. Хедли лак не имеет такого значения как намеренная информация и поэтому может быть легко удален. Однако же, нет почти никаких сомнений в том, что сами художники применяли цветные лаки или, по крайней мере, допускали, что в итоге они потемнеют (Huyghe 1950, Brachert 1983 and 1985, Walden 1985, Beck & Daley 1993). В таких случаях расчистка не открывает нам фактической идентичности. Наоборот, она уводит нас от нее еще дальше.

Такова, например, дискуссия, развернувшаяся в 1940-е гг. вокруг «Полемики о расчищенных картинах» лондонской Национальной галереи. Вместе с тем, этот спор стар так же, как и сама живопись, и вплоть до настоящего времени продолжает преследовать профессию. Один из самых последних примеров – спор о реставрации фресок Микеланджело в Сикстинской капелле. Реставраторов обвинили в «тоталитарной расчистке» (или, выражаясь словами Т. Брахерта, в «нигилизме от расчистки»). Они, якобы, заявляли об удалении грязи, а на самом деле удалили часть первичной информации (Eliot 1987, Hughes 1987, Talley 1987, Doetsch 1989, Beck & Daley 1993). Для некоторых критиков результаты реставрации росписей потолка Сикстинской капеллы отражают наше современное,

постимпрессионистское предпочтение ярких красок, а не оригинальный выбор палитры, сделанный Микеланджело. В утратах есть определенная закономерность: формы, бывшие некогда глубоко затененными и пластично смоделированными, кажутся ярче и лучше по своим цветам, но уплощенные и тоньше по моделировке. Оригинальные тональные схемы оказались замененными схемами хроматическими. И это уже необратимо.

Результатом кропотливой реставрации или даже простой расчистки может стать чувство отчуждения. Именно оно лежало в основе того отвращения, которое питал к реставрации Дж. Рескин: «Не могу сейчас припомнить ни одного случая, когда какому-нибудь изящному сооружению не шли на пользу все его следы времени (...) и я никогда не видел никакой реставрации или расчищенного участка сооружения, эффект от которых не оставлял бы чувства их подчиненности частям, несущим на себе следы погоды» (в «Современных художниках», 1843 г.). Рипли говорит о «западне сохранения»: «Все становится милым и симпатичным, и сама история превращается в книгу поучительных примеров» (Ripley 1968, цит. по: Burgess 1975: 162-163). Та же критика отражается и в использовании применительно к техническим объектам такого термина, как «музейное состояние». Обычно он имеет негативное значение. В этой связи Г. Кюн говорит о «лифтинге после приобретения (предмета – В. А.)» (Kühn 1989).

Материально ориентированный подход

Следуя принципу господства внешнего облика объекта, реставраторы зачастую используют материалы, отличные от тех, что использовались при создании оригинала.

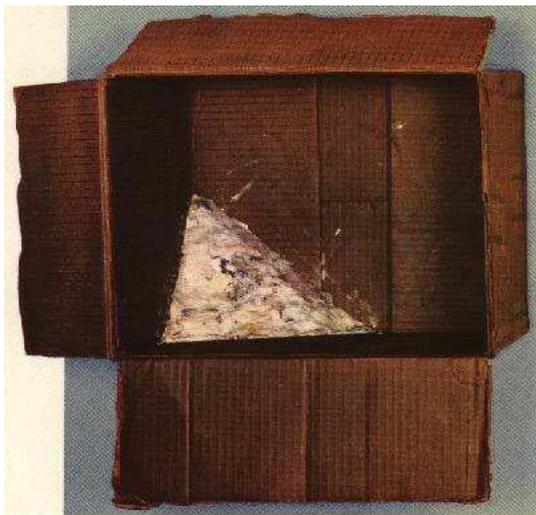


Рис. 18. Йозеф Бойс, «Fettecke» (Городской музей Амстердама).

Особенно широко распространена эта практика при реставрации архитектурных памятников. Материалы-субституты используют тогда, когда оригинальные больше не доступны, когда законодательство запрещает их использование из-за угрозы здоровью людей, когда они оказываются слишком уязвимыми в актуальных условиях (например, из-за загрязнения воздуха), или же просто тогда, когда традиционный материал слишком дорого стоит. Практический подход особенно важен в случае с архитектурой, но замена оригинального материала может вести к утрате важной информации. Материалы могли подбираться с большим вниманием к их символическому или метафизическому уровням. Концептуальная идентичность могла отражаться в большей степени именно в выбранном материале, а не во внешнем облике объекта. Особенно верно это для технологических объектов, в случае с которыми конструкция машины важнее ее внешнего дизайна (Ware 1980).

Несколько лет назад один известный художественный музей Голландии приобрел работу немецкого художника Йозефа Бойса «Fettecke». Она представляла собой картонную

коробку, в углу которой находился бараний жир. Работа выставлялась в витрине, где, из-за условий освещения, температура поднималась выше той, при которой жир может сохранять свое изначальное состояние. Жир начал плавиться, растекаться и частично впитался в картон. Куратор решил отправить объект на реставрацию. Реставратор реконструировал объект, удалив оставшийся жир и заменив его стеарином. Внешний облик артефакта все еще близок оригиналу, но, если задуматься о философии художника, можно усомниться в том, что существующий сейчас физический объект все еще отражает свою изначальную концептуальную идентичность.

Структурно ориентированный подход к консервации и реставрации можно найти в большинстве современных учебников по консервации и соответствующих этических кодексов. Ключевой принцип здесь – обеспечение безопасности физической целостности объекта как документа, т.е. консервация его полной актуальной идентичности. Цитируя Ч. Бранди: «Точное сходство материалов не позволяет нам завершать незаконченные или разрушенные памятники, т.к. их историческое состояние не должно быть изменено никоим образом, ведь последнее будет означать и историческую и эстетическую фальсификацию».

Функционально ориентированный подход

Дальнейший анализ литературы по теории и практике консервации и реставрации показывает, что базовые проблемы, с ними связанные, отнюдь не ограничиваются вопросами о том, в какой момент и какой аспект структурной идентичности объекта следует сохранять. Особое внимание к материальной целостности объекта оспаривают сторонники иной точки зрения, в рамках которой основной акцент сносится на его функциональную идентичность. Представление о том, что сохранение функциональной идентичности объекта подводит нас ближе к изначальной идее его творца, т.е. к его концептуальной идентичности, чем сохранение его структурной идентичности особенно широко распространено в области науки и техники. Выбирая для сохранения структурную идентичность – будь то актуальную или фактическую – вы выбираете статичное сохранение. Изменения в физической информации объекта или же вовсе не допускаются, или же должны быть сведены к минимуму. Интервенции должны быть обратимы. Выбирая для сохранения функциональную идентичность, вы выбираете динамичное сохранение. Этот путь предполагает постепенное изменение информационного содержания объекта из-за изнашивания (им пользуются) и возможность починки или адаптаций. Г. Цвекброннер совершенно справедливо говорит о дилемме: «сохранение субстанции путем утраты функций или сохранение функций путем утраты субстанции» (Zweckbronner 1989: 147). Иными словами: историческим качествам объекта позволено «расти».

Консервация функциональной идентичности означает сохранение «softwar'a», т.е. «программного обеспечения» объекта: возможности работать с данной машиной, знание ее технологии. Во многих музеях под открытым небом, демонстрирующих ремесла и традиционные техники, частью их сохранения является обучение музейных работников этим ремеслам и техникам. В связи с таким стремлением сохранять скорее «software», чем «hardware» следует упомянуть и достаточно приземленный аспект этого подхода: из него можно извлечь прибыль. Для музеев, связанных с наукой и техникой или промышленностью, динамичное сохранение может быть продуктивным. Используется даже специальный термин – «антикварное производство».

Антикварное производство называли идеальной комбинацией сохранения функциональной идентичности и обеспечения экономической базы для самого сохранения. Однако, используя в качестве примера Глэдстоунский музей гончарства (Сток-он-Трент, Великобритания), К. Хоук-Смит продемонстрировал относительность этой идеи (Hawke-Smith 1991). Процесс производства, характерный для XIX в., не может быть показан сейчас в условиях (будь то социальные или природные), характерных для XIX в. Для того, чтобы соответствовать нынешним законам, неизбежно приходится прибегать к адаптациям. Эти современные изменения или добавления нарушают физическую целостность предмета как исторического документа.

В целом, уход за предметом в действующем состоянии предполагает починки и адаптации. До какой степени эти адаптации необходимы и/или допустимы? В случае с заменой отсутствующих частей применительно к области науки и техники компромиссным вариантом считается использование аутентичных частей современных оригиналу машин. Эта практика получила название «каннибализации». Но это скорее исключение. Другие категории предметов в меньшей степени годятся для таких компромиссов.

Проблема, близкая проблеме «ухода за предметом в действующем состоянии», возникает, когда мы имеем дело с декоративно-прикладным искусством. В этой связи важно понимать, что задачи, стоящие перед консервацией/реставрацией, могут очень существенно зависеть от актуальных целей. Художественный рынок, экспозиционная деятельность и документирование предъявляют разные требования к консервации. В качестве примера можно привести музыкальные инструменты. Можно говорить о двух типах ценности, которыми обладают старые музыкальные инструменты: ценность как произведения искусства (эстетический смысл) и ценность как инструмента, производящего определенные звуки (практический смысл). Если мы хотим сохранить качество его звучания, инструмент не только следует чинить, но на нем еще надо и регулярно играть.

Акцент на функциональной, а не структурной идентичности предполагает не только возможные изменения информационного содержания физического объекта, но и может таить в себе риск для объекта как такового. Всегда есть возможность какой-нибудь аварии или несчастного случая, которые могут привести к полному уничтожению объекта. Например, в 1987 и 1988 гг. в ходе авиационного шоу разбились и были полностью уничтожены два исторических самолета. Один из них, между тем, был единственным сохранившимся образцом бомбардировщика определенного типа (Monger 1988).

Конфликт благоговения

В случае с архитектурой можно указать и на дополнительную дилемму. Иногда адаптации просто необходимы для того, чтобы приспособить здание для новых функций в рамках музеологического контекста, т.е. хотя здание все еще и считается ценным памятником, для обеспечения его «выживания» ему придается некая новая функция (в терминологии Б. Филдена это «пере-оценка» («re-evaluation»), являющаяся седьмой степенью интервенций). «Лучший способ сохранять здания – в противоположность предметам – это продолжать пользоваться ими, практика, которая может включать то, что французы называют «mise en valeur», т.е. модернизацией с или без адаптивных изменений. Оригинальное использование – как правило, лучший вариант для консервации сооружения, т.к. предполагает меньшие изменения. Адаптивное использование построек (...) – зачастую единственный способ без излишних расходов сохранить историческую и эстетическую

ценность здания и поднять историческую постройку до уровня современных стандартов» (Feilden 1982: 10-11). Когда постройка теряет свои функции, уход за ней прекращается, и она оказывается обречена на разрушение. Дилемма заключается в том, что хотя эта новая функция сталкивается с физической и функциональной целостностью здания, без нее оно и вовсе может исчезнуть. Самый яркий пример – это церкви, которые адаптируются под новые цели и становятся жилыми домами, магазинами или даже дансингами и бассейнами. На концептуальном уровне присутствует противоречие между прежней сакральной и нынешней профанной функциями. В Голландии для характеристики данной проблемы появилось даже специальное слово: «*riëteits-spanning*» или «конфликт благоговения». Из-за этого конфликта, например, католический епископ Рурмонда запретил переделку не используемой более церкви под жилую постройку, предпочтя, чтобы здание было разрушено. Аналогичные примеры можно привести и в случае с бывшими тюрьмами, концентрационными лагерями и т.п. Для памятника именно музейные функции обычно считаются наилучшим решением, т.к. они сводят к минимуму «конфликт благоговения».

Переход из первичного контекста в музеологический для памятников менее радикален, чем для движимых артефактов. Для последних он означает радикальное изменение функций и значения, но при этом почти никогда не вызывает «конфликта благоговения». Исключениями могут быть человеческие останки, останки животных (и в меньшей степени – растений) и религиозные объекты. В связи с последними следует отметить новое направление в развитии антропологических музеев. В Австралии, США и Канаде некоторые музеи, обладающие коллекциями, которые все еще сохраняют значимость для потомков первых наций, рассматривают свои предметы (особенно – религиозные) как взятые займы у подлинных владельцев. Традиционным владельцам позволяют использовать эти предметы в ходе религиозных торжеств и т.д. Затем предметы вновь возвращаются под защиту музея.

Информация о главе

Автор: Петер ван Менш – Ph.D., профессор, директор международной магистерской программы по музеологии Академии Рейнварта (1998 – 2001, 2005 – 2010 гг.), президент Международного комитета по музеологии Международного совета музеев (1989 – 1993 гг.), Амстердам, Нидерланды, peter@menschmuseology.com

Заглавие: Консервация.

Абстракт: Термин «консервация» используется в данной главе как термин специальный, отсылающий лишь к физической сохранности предмета. Точно так же, как существуют различные подходы к тому, что и как следует сохранять, есть и различные подходы к тому, каким должно быть физическое обращение с предметом в музеологическом контексте. Говоря в самых общих чертах, здесь есть четыре пути: принять его разрушение, замедлить это разрушение (консервация), реконструировать первоначальное состояние (реставрация) или адаптировать предмет для нового использования (реновация). Переход из первичного в музеологический контекст, как правило, означает отказ от первого и последнего вариантов в пользу двух оставшихся. Выбор между вторым и третьим, т.е. между консервацией и реставрацией обычно описывается как классическая дилемма.

Ключевые слова: консервация, музей, музейный предмет.

Information on chapter

Author: Peter van Mensch – Ph.D., Professor, Director of the International Master Degree Programme in Museology at the Reinwardt Academy (1998 – 2001, 2005 – 2010), President of the ICOM International Committee for Museology (1989 – 1993), Amsterdam, Netherlands, peter@menschmuseology.com

Title: Conservation.

Abstract: The term conservation is considered here as the term, referring to the physical care of objects. As there are different opinions concerning what and how to preserve, there are also different approaches as to the physical treatment of the object in the museological context. Generally speaking, there are four

possibilities: to accept decay, to slow down decay (conservation), to reconstruct the/an original state (restoration), or to adapt to new uses (renovation). The transform from primary context to museological context usually means a retreat of the first and last option in favour of the other options. The choice between the second and third option, i.e. between conservation and restoration, has been described as a classical dilemma.

Key words: conservation, museum, museum object.

Использованная литература

- Beck, J. & M.Daley (1993) *Art restoration. The culture, the business, and the scandal* (London).
- Brachert, T. (1983) 'Restaurierung als Interpretation', *Maltechnik-Restaur* 2: 83-95.
- Brachert, T. (1985) *Patina. Von Nutzen und Nachteil der Restaurierung* (München).
- Brandi, C. (2000) *Théorie de la restauration* (Paris)².
- Burcaw, G.E. (1975) *Introduction to museum work* (Nashville).
- Clark, I.C. & M.E. Weaver (1982) 'Conservation, decision-making and management', *Museum* 34 (1): 21-30.
- Coremans, P. (1950) 'Cleaning and restoration of old paintings', *Museum* 3 (2): 227-229.
- Doetsch, I.E. (1989) 'Der wahre Michelangelo', *Restaur* 95 (2): 87-100.
- Eliot, A. (1987) 'Was wird davon übrig bleiben', *Art* (11): 28-87, 130.
- Feilden, B.M. (1982) *Conservation of historic buildings* (London).
- Fitch, J.M. (1976) 'On formulating new parameters for preservation policy', in: S. Timmons ed., *Preservation and conservation: principles and practices* (Washington) 311-325.
- Hawke-Smith, C. (1991) 'New wine in old bottles', *Museums Journal* 91 (3): 16-17.
- Hedley, G. (1986) 'Cleaning and meaning', *The Conservator* (10): 2-6.
- Hughes, R. (1987) 'Out of grime, a domain of light', *Time*, 27 April 1987.
- Huyghe, R. (1950) 'The Louvre Museum and the problem of the cleaning of old pictures', *Museum* (3) 3: 191-199.
- Jaro, M. ed. (1982) *Problems of completion, ethics and scientific investigation in the restoration. Third International Restorer Seminar, 11-20 July, 1981* (Budapest).
- Jones, M. ed. (1990) *Fake? The art of deception* (London).
- Kühn, H. (1989) 'The restoration of historic technological artefacts, scientific instruments and tools', *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 8 (4): 389-405.
- Lelekov (1992)
- Monger, G. (1988) 'Conservation or restoration', *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 7 (4): 375-380.
- Pane, R. (1950) 'Some considerations on the Meeting of Experts held at Unesco House 17-21 October 1949', *Museum* 3 (1): 49-89.
- Philippot, P. (1976) 'Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines', in: Timmons, S. ed. (1976) *Preservation and conservation: principles and practices* (Washington) 367-382.
- Sagoff, M. (1978) 'Historical authenticity', *Erkenntnis* 12 (1): 83-93.
- Talley, M.K. (1982) 'Bemerkungen zu zeitgenössische Tendenzen in der Kunstgeschichte und in der Restaurierungspraxis: des Kaisers neue Kleider', *Maltechnik-Restaur* 88 (2): 103-111.
- Talley, M.K. (1983) 'Humanism, restoration and sympathetic attention to works of art', *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 2: 347-353.
- Talley, M.K. (1987) 'Michelangelo rediscovered', *ARTnews* 86 (6): 159-170.
- Timmons, S. ed. (1976) *Preservation and conservation: principles and practices* (Washington).
- Tschudi-Madsen, S. (1976) *Restoration and anti-restoration* (Oslo).
- Walden, S. (1985) *The ravished image* (London).
- Ware, M.E. (1980) 'Restoration of motor cars', *Yearbook of the International Association of Transport Museums* (7): 21-34.
- Wetering, E. van de (1982) 'Die Oberfläche der Dinge und der museale Stil', *Maltechnik-Restaur* 88 (2): 98-102.
- Zweckbronner, G. (1989) 'Technikhistorisches Museum und Wissenschaft', *Museumskunde* 54 (3): 141-148.

² Французский перевод книги «Teoria del restauro», впервые опубликованной на итальянском в 1963 г.