

А. Н. Балаш

### Утрата чувства подлинности и музейное сообщество: к вопросу о профессиональной ответственности

Статья посвящена проблеме сохранения и музейной репрезентации уникальных памятников культуры в контексте развития современной цивилизации и виртуальной реальности. Появление технических средств репродуцирования, отразившее тенденции демократизации и экспансии массовой культуры, отдалило подлинные памятники от общества в результате широкого распространения технических копий, негативно отразилось на потребности видеть оригинальные памятники в музее, умении различать подлинник и его реплики. Музей – хранитель подлинных памятников, обеспечивающий преемственность культуры, который способен сохранить и воспитать в новых поколениях чувство подлинности, навык непосредственного контакта с культурным наследием.

Ключевые слова: культурное наследие, музейный предмет, подлинность, копия, симулякр

Alexandra N. Balash

### Loss of sense of authenticity and museum community: to the question of professional responsibility

The article is referred to the problem of conservation and museum representation of unique artefacts as far as it concerns to development of modern civilization and virtual reality. Emerging technical facilities of reproduction, although reflect democratic tendencies and expansion of mass culture, put genuine artefacts on a distance from the community (society) as the result of broad circulation of technical copies. All this made negative impact on the aspiration to see authentic artefacts at a museum, on the ability to differentiate original from its replica. Museum is a curator of authentic artefacts, assuring cultural succession through its ability to keep and inoculate new generations with the sense of authenticity and skill of direct contact with cultural heritage.

Keywords: cultural heritage, artifact, authenticity, replica, simulacrum

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качество произведения – в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас.

В. Беньямин

Комплекс зданий Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств расположен в самом сердце города-музея. Со всех сторон его буквально окружают Нева, Троицкая площадь и шпиль Петропавловского собора, Марсово поле и Суворовская площадь, Летний сад, пробуждая чувство сопричастности большой истории и национальной культурной традиции.

Казалось бы, эта культурная среда в самом сердце Петербурга уже сложилась, сформировалась и обрела черты неизменности. Однако, события последних лет привели к очевидной трансформации привычного окружения, требующей от нас ответственного осмысления. Речь, прежде всего, должна идти о реконструкции Летнего сада, завершившейся ко Дню города в 2012 г. Не давая оценок случившемуся, назовем объективно проявившуюся здесь тенденцию, которую в дискуссиях по результатам реставрации-реконструкции

многие определяли как «утрату чувства подлинности»<sup>1</sup>.

Теперь в связи с новым Летним садом часто приходит на ум один образ, который контрастно оттеняет перемену, случившуюся с памятником и его скульптурой. Это одна из самых известных работ Бориса Смелова «Аполлон. Летний сад» (1978)<sup>2</sup>. Сегодня она не только один из ярчайших образов в поэтике Петербурга последней четверти XX в. В наши дни этот снимок стал уникальным документом подлинности. В кадре – голова мраморного бюста «Аллегория солнца. Аполлон» работы итальянского скульптора начала XVIII в. Пьетро Баратта. Зритель видит мрамор, тронутый патиной времени, в котором эхом звучат культурные амбиции основателя Северной Венеции, устроившего на холодном невском берегу этот Сад-парадиз; он замечает капли дождя, стекающие по кудрям, лавровому венку и мраморному лицу античного бога – это образ дождливого питерского неба, он видит

паука на его щеке и думает о деревьях Сада, с которых мог спуститься этот незванный гость.

Реплика, отлитая из искусственного мрамора<sup>3</sup>, которую сегодня можно видеть на месте памятника, – слишком гладкая и белая, обобщенная, скрадывающая рельефы формы и потому лишенная сложных свето-теневых переходов, а с ними и динамичной выразительности, глухая и непрозрачная, словом, отчаянно пластиковая. Оригинальная мраморная скульптура, переехавшая в Михайловский дворец, теперь в безопасности от атмосферных воздействий и загрязнений, но полностью лишена своего исторического контекста, своей естественной среды обитания, как и большинства тех своих зрителей, которые приходили к ней без особых поводов, просто так – горожан, которые проживали рядом с ней свою жизнь<sup>4</sup>. Разрыв значений в пространстве музейной экспозиции и щемящее чувство невосполнимой утраты, возникающее в Летнем саду, станут отправной точкой дальнейших размышлений<sup>5</sup>.

В XX в. проблема подлинности перестала быть исключительной прерогативой музейных кураторов или независимых специалистов-экспертов, для которых определение подлинности всегда было целью профессиональной деятельности<sup>6</sup>, а «чутье подлинного» – доказательством виртуозности профессионального мастера<sup>7</sup>. В середине 1930-х гг. к осмыслению феномена подлинности обратился выдающийся немецкий философ Вальтер Беньямин. Причем, сделал он это необычайно решительно и целеустремленно, как можно поступить только в том случае, когда за поставленной темой видится один из определяющих вопросов дальнейшего развития культуры. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1935–1936)<sup>8</sup>: именно в этой работе впервые последовательной философской рефлексии подверглось само понятие «подлинности», границы которого становились все более размытыми.

«Подлинность какой-либо вещи – это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности»<sup>9</sup>. Она аккумулирует в себе все, что происходило с произведением в процессе его создания и бытования, определяет его уникальность и связь с традицией. Она гарантирует возможность визуального контакта, его осмысленность и полноту. Таким образом, подлинность есть объективный фактор всех аспектов бытия произведения и субъективный фактор его восприятия, единство которых образует «ауру произведения».

Само понятие «аура» в восприятии современников философа, да и сегодня, имеет

неоднозначный характер, применимо как для определения целостности явления и его выразительности, так и в контексте эзотерических практик, где оно обозначает духовные оболочки человека и любой созданной им вещи. Но вряд ли оправданным будет искать глубокий эзотерический подтекст в терминологии Беньямина. Скорее, как и многие художники и мыслители его поколения, он свободно обращается к арсеналу всей гуманитарной и духовной культуры в целом, выбирая необходимые для себя аспекты и преобразуя их в собственной ценностной системе, связанной с осмыслением актуальных проблем современности.

Такой проблемой, принципиальная значимость которой обозначилась в эпоху модернистских открытий первой половины XX в., стало революционное развитие средств технического воспроизведения, позволивших широко тиражировать художественные ценности, созданные человечеством. Фотофиксация приходит на смену репродукционной графике. «Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу»<sup>10</sup>, что явилось закономерным этапом визуализации механизмов передачи кодов культуры.

На первый взгляд, проблема копирования, в том числе технического, имеет прикладной характер и может быть определена как задача максимально точного воспроизведения оригинала. В связи с чем возникает вопрос как о целесообразности копирования, так и о способности копии сохранить и реплицировать свойства подлинника. Если историки искусства – современники В. Беньямина – видели в техническом копировании лишь подсобный материал, несовершенную документацию, необходимую для исследования и систематизации оригинальных произведений (Б. Бернсон, М. Фридендер<sup>11</sup>), то для него техническое воспроизведение обозначило новый статус искусства, художественного наследия в современном обществе. Какие существенные характеристики общества раскрываются во все более востребованном и масштабном копировании подлинных произведений? И какие глубинные трансформации в социуме и культуре скрываются за этими процессами?

Историческая достоверность, понимание исторической обусловленности произведения, множества контекстных связей, которые прерываются в его техническом воспроизведении, составляют наиболее принципиальную утрату при репродуцировании: там, «где материальный возраст становится неувидимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя за-

тронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи... в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры»<sup>12</sup>. В конце XX в. Жан Бодрийяр, вовсе не склонный к какой-либо эзотерике, определяя современное общество как утратившее подлинность, по сути схоже называл причину этой утраты: «Фактически, это уже больше и не реальное, поскольку его больше не обволакивает никакое воображаемое»<sup>13</sup>.

Утрата ауры является причиной девальвации, которая происходит в тот момент, когда зритель созерцает репродукцию, замещающую оригинал. «Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качеств произведения – в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас»<sup>14</sup>. Они обесценивают уникальный контакт зрителя и произведения: встают между ними ложным подобием, которое имитирует абсолютную достоверность, оттягивают внимание на себя и в конечном счете грозят подменить собой диалог с подлинным произведением. В сущности, в этих размышлениях нащупываются границы явления, которое в философии второй половины XX в. будет названо симулякр, существующим в среде тотальной симуляции – гиперреальности, в которой все более умалется значимость подлинности и подлинников. «Дублирование достаточно, чтобы оба объекта стали одинаково искусственными»<sup>15</sup>, – к таким результатам привел новый виток развития технологий репродуцирования во второй половине XX в., размышление о которых неизбежно вошло в текст известной работы Ж. Бодрийяра «Симулякры и симуляция» (1981), обозначившей проблемы, с которыми человеческое сообщество подошло к новому рубежу столетий.

Десятью годами позже публикации «Произведения искусства...» в европейской гуманитарном дискурсе появилась концепция «Воображаемого музея» Андре Мальро (1947), основывающаяся на принятии и утверждении значимости репродукций и не усматривающая противоречий между подлинником и копией<sup>16</sup>. Предложенные здесь методы свободного культурного триала: сопоставление репродукций с произведениями мастеров разных эпох и культур, выделение эффектных фрагментов и их сопоставление, которые Ж. Базен тогда же определил как неисторичные, оказались широко востребованы в современной культуре: от полиграфии до виртуальных музейных ресурсов<sup>17</sup>. Релятивность, неисторичность такой концепции, утрата представлений об уникальности подлинников, таким образом, находят свое воплощение в европейской культуре второй половины XX в.

Продолжающаяся и сегодня утрата чувства подлинности в своем значении «выходит за пределы области искусства...»<sup>18</sup>. Неспособность различать и понимать подлинность связана, прежде всего, с развитием массовой культуры. Заменяя уникальное массовым (репродукцией), оно делает его (его имитацию, симулякр) доступным человеку, где бы он ни находился и кто бы он ни был. Можно мечтать увидеть известный памятник, стремиться приехать, прийти к нему, а можно довольствоваться созерцанием его на репродукции. У зрителя появляется выбор...

Причем сегодня даже выбор в сторону личного знакомства с памятником не гарантирует успешной коммуникации: прославленная «Джоконда» Леонардо да Винчи в Лувре экспонируется в витрине из пуленепробиваемого стекла, огражденная от публики, которая во множестве теснится перед ней. При подобном методе экспонирования и значительном стечении посетителей картина почти что не видна зрителю, так что диалог с подлинником практически полностью блокирован. Зритель, стоя у картины и даже пытаясь что-то фотографировать, стремится не столько увидеть всемирно признанный шедевр, сколько обозначить, хотя бы символически, свою причастность великой традиции. Показательно, что на обратной стороне витрины с картиной Леонардо экспонируется «Сельский концерт» Джорджоне, который публика просто не замечает.

Понимая и принимая концепцию исторической обусловленности способов чувственного восприятия человека и средств, которыми оно обеспечивается<sup>19</sup>, В. Беньямин называл восприятие человека XX в. «рассеянным». Причем эта «рассеянность», ненапряженность, поверхностность воспринимались им не столько как негативные факторы (каковыми их позднее рассматривали философы и социологи, изучавшие проблемы общества потребления и массовой культуры второй половины XX в., или исследователи музея как феномена культуры в период постмодерна), сколько как симптом глубокого преобразования восприятия в переломную историческую эпоху<sup>20</sup>. При этом философ был абсолютно уверен в возможности преодоления кризиса «рассеянного восприятия» благодаря целенаправленной деятельности культурных институций будущего, в чем, безусловно, заключается гуманистический пафос его работы.

Разделяя эту веру в возможности человека и его культуры, следует задать себе ряд актуальных вопросов. Как сохранить место подлинников в культуре и музее, как сохранить и возможно ли воспитать в следующих поколениях, выросших в условиях развитой виртуальной культуры, чувство подлинности?

В целом все члены музейного сообщества разделяют убеждение, что основой музея явля-

ются подлинные памятники прошлого, которые обеспечивают преемственность исторической памяти, формируют ценностные ориентации в изменчивом мире. Рост и развитие технологий воспроизведения порождает противоположную тягу – к уникальным ценностям культуры, произведениям человеческого гения и мастерства, напоминающим о высоком предназначении человека<sup>21</sup> и реального, подлинного мира, в котором он живет и который он преобразует в своей творческой деятельности. Не менее важной признается способность музея развивать индивидуальное восприятие и эмоциональную сферу его посетителей, которые подверглись резкой трансформации в результате экспансии виртуальных технологий<sup>22</sup>. Музей, сохраняя подлинные миры культуры – общечеловеческой, национальной, индивидуальной, способен эффективно противостоять гиперреальности.

В то же время в условиях современной культуры музей все больше теснит «музейная индустрия», которая в стремлении привлечь и удержать массового посетителя превращает деятельность музея в привычное для современного человека зрелище и развлечение<sup>23</sup>. Интерактивные экспонаты и мониторы для получения необходимой информации, драматическая подсветка и другие эффектные экспозиционные решения все значительно входят в музейную практику, «забывается, что они должны служить лишь средством передачи музейного послания, а не самим посланием, не должны подчинять себе экспонаты»<sup>24</sup>. На их фоне подлинный музейный предмет часто теряется, отходит на второй план. В памяти зрителя остается впечатляющий контекст, и почти ничего – от опыта личного визуального контакта с подлинником. Добавляемые к этим впечатлениям репродуцированные образы (оцифровка экспонатов на музейных сайтах, музейные сувениры с репродукциями предметов искусства, которые переносят их практически на любой материальный носитель и др.) неизбежно привлекают к себе сильное внимание. Все более привычная новым поколениям контрастная, обобщенная и изменчивая гиперреальность, частью которой становятся оцифрованные памятники наследия, атрофирует навыки вдумчивого и осмысленного восприятия подлинников, которые теперь могут показаться просто неинтересными. Известная поговорка «не все то золото, что блестит» становится сегодня актуальной проблемой музейной коммуникации.

В этом контексте одна из задач деятельности современного музея, значимость которой будет только возрастать: сформировать у своих посетителей последовательное стремление уви-

деть подлинник и умение действительно видеть его. Можно было бы также сказать о моральной ответственности музейного сообщества в целом и каждого музейного специалиста в частности не только за сохранение памятников, составляющих наше общее культурное наследие, но и за предостережение их уникальности, подлинности как особой ценности для музейной аудитории.

Ну а синтетические репликаны в Летнем саду, возможно, станут особым артефактом – немим укором отечественному музейному сообществу, предостережением о тотальной опасности, которую несет за собой утрата чувства подлинности, показательным объектом для занятий со студентами-музеологами по проблемам музея и наследия в условиях современной цивилизации.

### Примечания

<sup>1</sup> Отреставрированный Летний сад: декорации вместо подлинности? // Смена. 2012. 28 мая; Диснейленд на месте Летнего сада // Невское время. 2012. 29 мая; Кому больно, кому прикольно: в Петербурге после реставрации открылся Летний сад // Моск. новости. 2012. 28 мая. Последовательный анализ проблемы был представлен С. Б. Горбатенко в выступлении «Новый образ Летнего сада» на конференции «Проблемы реконструкции и реставрации памятников исторического и культурного значения», организованной факультетом искусств СПбГУ в декабре 2011 г. Текст доклада опубликован на официальном сайте конференции: URL: <http://conf.arts.spbu.ru> (дата обращения 30. 01. 2013).

<sup>2</sup> Борис Смелов. «Аполлон, Летний сад», 1978. Авт. отпечаток на бромосеребр. бум., 40 x 30 см. Работа экспонировалась на персональной выставке «Борис Смелов: ретроспектива» в Государственном Эрмитаже (2009).

<sup>3</sup> Искусственный (литьевой) мрамор – композитный материал, представляющий собой отвержденную полиэфирную смолу с минеральным наполнителем (мраморной крошкой).

<sup>4</sup> Об этом известное стихотворение А. А. Ахматовой «Летний сад» (1959): «Я к розам хочу, в тот единственный сад, / Где лучшая в мире стоит из оград, / Где статуи помнят меня молодой, / А я их под невскою помню водой...».

<sup>5</sup> Каков был возможный путь замены оригинальных статуй, требовавших более щадящих условий для своей сохранности? Автор данной статьи полагает, что он находился в рамках традиции копирования в материале оригинала, непосредственным образом связанной с историей скульптуры как вида искусства и ее коллекционирования. (Копирование нельзя путать с практикой создания слепков, использовавшихся в качестве методических пособий в художественном образовании и дидактических образцов при создании учебных художественных музеев.) Заказ копий в мраморе современным скульпторам имел бы прецедент в отечественной культуре: замену статуй фонтанов

Петергофа в начале XIX в., которая способствовала развитию национальной художественной школы и привела к созданию таких произведений как «Самсон, разрывающий пасть льва» М. И. Козловского. Этот путь требовал бы кропотливой работы, профессионального отбора участников и мог бы стать как интересным художественным проектом, так и формой поддержки современной национальной скульптуры.

<sup>6</sup> Фридлиндер М. Качество, оригинал и копия // Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: А. Наследников, 2001. С. 168–180.

<sup>7</sup> Фридлиндер М. Знаток искусства. М.: Дельфии, 1923. С. 35.

<sup>8</sup> Далее трактат Беньямина будет цитироваться по изданию: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.

<sup>9</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 21–22.

<sup>10</sup> Там же. С. 18.

<sup>11</sup> Следует, однако, признать, что ведущие искусствоведы-эксперты, такие как М. Фридлиндер, воспринимая незаменимость фотографии как «весьма ценного подручного средства», четко осознавали и указывали, что «пользоваться ею все же следует с большой осторожностью», так как «нельзя допускать, чтобы она вытеснила собою оригинал» (Фридлиндер М. Об использовании фотографии // Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве. С. 144). Он также указывал на ложные иллюзии, которые ведут к снижению мотивации видеть подлинник и деградации навыков его восприятия: «Самый факт владения фотографическим снимком – или же уверенность в том, что ты в любой момент можешь его получить – значительно снижает интерес к оригиналу» (там же. С. 144). Примечательно,

что М. Фридлиндер не только специально оговаривает ограниченные возможности применения фотографии в художественной экспертизе, ставшие аксиомой профессиональной деятельности экспертов (никаких экспертиз по фотографии), но также вводит в данную дискуссию разговор «относительно диапроекторов, без которых нынче не обходится никакое преподавание в высших учебных заведениях» (там же. С. 145).

<sup>12</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 22.

<sup>13</sup> Бодрийяр Ж. Прецеденсы симулякров // Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалов // Lib.ru: Б-ка Максима Мошкова. Разд. Современная литература. URL: <http://lit.lib.ru> (дата обращения: 19.06.2013).

<sup>14</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 21.

<sup>15</sup> Бодрийяр Ж. Рамзес или воскрешение в розовом свете // Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции.

<sup>16</sup> Калугина Т. П. Мальро и Беньямин: роль фотографии и техн. воспроизводимости произведения // Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 180–183; Захарченко И. Н. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в соврем. культуре // Вопр. культурологии. 2008. № 10. С. 59–62.

<sup>17</sup> Захарченко И. Н. Указ. соч. С. 59–62.

<sup>18</sup> Беньямин В. Указ. соч. С. 22.

<sup>19</sup> Там же. С. 23.

<sup>20</sup> Там же. С. 61.

<sup>21</sup> Дженкинс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром: осмысление противоречий // Пинакоотека. 2000. № 12. С. 8.

<sup>22</sup> Калугина Т. П. Указ. соч. С. 225.

<sup>23</sup> Дженкинс Ч. Указ. соч. С. 9.

<sup>24</sup> Ананьев В. Г. Музеология в начале третьего тысячелетия: обзор // Музей. 2010, № 10. С. 49–50.