

Новодел как форма воспроизведения старины в современной культуре

Рассмотрен ряд аспектов практик новодела, применяемых в современной культуре в отношении различных историко-культурных традиций. Среди обозначенных аспектов: анализ психологических факторов, способствующих использованию имитаций и подобию прошлого; рассмотрение симулятивной составляющей новодела; фиксация экономических предпосылок распространения новодела. Отдельное внимание уделяется сопоставлению новодела и подделки, включая различные варианты и контекстуальные особенности их соотношений. Рассматривается проблема проникновения новодела в сферу антиквариата. Фактор распространенности новодела анализируется в рамках влияния массовой культуры и моды. Уделяется внимание процессу «слияния» новодела с восстановленным или имитируемым артефактом. Затрагивается вопрос склонности различных культур, включая сферу их искусства, обращаться к прошлому посредством его имитации.

Ключевые слова: новодел, артефакт, подлинность, подделка, имитация, антиквариат, массовая культура

Ivan V. Leonov, O'ga V. Prokudenkova

Modern replica as form of reproduction of antiquity in modern culture

The article is devoted to the consideration of a number of aspects of modern replica practice, used in modern culture in relation to various historical and cultural traditions. Among the marked aspects: the analysis of psychological factors that promote the use of imitations and similarities of the past; consideration of the simulative component of the replica; fixation of the economic prerequisites for the distribution of modern replica. Special attention is paid to the comparison of modern replica and fake, including various options and contextual features of their relationship. The problem of the penetration of modern replica into the sphere of antiques is considered. The factor of high incidence of modern replica is analyzed within the framework of the influence of mass culture and fashion. Attention is paid to the process of «merging» of modern replica with a restored or simulated artifact. The issue of the inclination of various cultures, including the sphere of their art, to turn to the past through its imitations, is touched upon.

Keywords: modern replica, artifact, authenticity, fake, imitation, antiques, mass culture

В статье, опубликованной в декабрьском номере «Вестника СПбГУКИ» за 2017 г. [1, с. 81–84], были затронуты вопросы применения новодела в практике сохранения культурного наследия в различных культурах, включая историю развития данного феномена и его современное состояние. Данная статья расширяет анализ различных аспектов, лежащих в основе практик новодела в современной культуре, которые остались не затронутыми в предыдущем тексте. Также расширяется предметное пространство анализа новодела, и помимо архитектуры в него включаются различные виды искусства. Еще одним аспектом является анализ практик новодела, проникающих в сферу антиквариата и повседневности. Кроме того, значительно расширен спектр причин, вызывающих к жизни феномен новодела, а также затронуты многие психологические факторы, способствующие его распространению.

Начать следует с того, что новодел для многих потребителей может соотноситься с

критерием подлинности, что обусловлено тем, что эффект новизны нередко может быть воспринят как итог удачной реставрации, которая является легитимной процедурой в сохранении памятников культуры. В такой ситуации новое соотносится с обновленным, свежим, ухоженным и, как следствие, восстановленным. Подобное восприятие артефактов связано с широко распространенной практикой создания новодела в сфере сохранения культурного наследия, прочно укореняется в современном сознании людей, отдающих предпочтение некому подобию аутентичной формы, а не «подлинной ветхости». Здесь налицо явный эффект «изначальности», который выражен в том, что зритель испытывает иллюзию восприятия артефакта в его первичном, а значит максимально «первозданном», не тронутым пеленой времени виде, которое отдаляет его от зрителя, **а потому для него он подлинный**. В данном случае срabатывает психологический эффект «припоминания», который лежит в основе возвращения образов

прошлого в виде новодела. Показательными в данном случае являются слова пожилой героини фильма «Титаник» (1997), которая, погружаясь в свои воспоминания, говорит о том, что «до сих пор чувствуешь запах свежей краски».

Рассматриваемая тенденция касается некоторых видов реставрационных практик, включая практики «реконструкции», а также «воссоздания», применяемого тогда, когда степень подлинного материала, составляющего содержание того или иного артефакта, крайне мала либо таковой вовсе отсутствует. Данный вид реставрационных работ был убедительно обоснован А. А. Кедринским, отмечавшим, что «воссоздание включает все задачи обычной реставрации, но конечной целью ставит полное восстановление сильно пострадавшего от времени, переделок и разрушения памятника» [2, с. 12]. Таким образом, согласно «воссозданию» некий феномен прошлой культуры может быть создан практически заново, однако, при соблюдении критериев научности, подробном изучении его истории, соблюдении технологий создания, аутентичности используемых материалов и следовании стилевому единству. Но, какой бы ни была практика работы с наследием, в зависимости от уменьшения степени аутентичности некоего историко-культурного артефакта, на который осуществляется воздействие с целью его возрождения, наличие новодела просматривается все четче, включая весь спектр его проявлений – от «научного новодела» или «воссоздания» и заканчивая новоделом поспешным, поверхностным и безграмотным.

В данном случае необходимо сделать уточнение, согласно которому в кругах многих специалистов, работающих в сфере сохранения культурного наследия, слово «новодел» имеет сугубо негативную коннотацию, и профессионалы стараются его избегать. Дело в том, что в случае использования термина «новодел» в отношении квалифицированного и осторожного «воссоздания», речь может идти об «улетучивании аромата подлинности» у того или иного артефакта, которое провоцируется негативной дефиницией новодела. Такое наследие может утратить привлекательность в глазах публики, жаждущей высокой степени исторической аутентичности. В результате использование термина «воссоздание» обеспечило некий компромисс, призванный сгладить представленное противоречие.

Тем не менее авторы настоящей статьи, занимающиеся изучением всех аспектов проблемного поля новодела, придерживаются точки зрения, согласно которой новодел – это сокращен-

ный вариант формулировки «вновь сделанный» и его негативное толкование напрямую связано лишь с теми случаями, когда при «возрождении» некоего артефакта используется неточная историко-культурная информация, не соблюдается стилевое единство, применяются неаутентичные материалы, нарушается технологический процесс и, как следствие, снижается степень научности. Соответственно, в обратном случае, при использовании достоверной информации, технологий, материалов и т. д. слово «новодел» вполне сопоставимо с «воссозданием», «научным новоделом», и негативного окраса не имеет.

Наконец, необходимо отметить, что отрицать наличие весомой доли нового в воссозданных, а также во многих отреставрированных и реконструированных артефактах, как минимум, странно.

В отношении реставрации (в узком смысле) это можно проиллюстрировать на примере артефактов, имеющих сложную историческую «биографию», выраженную в последовательной смене их различных состояний. В таком случае «очищение» артефакта от некоторых «годовых колец» истории, с целью раскрытия и реставрации определенного слоя, признанного эталонным или наиболее ценным, нередко ведет к его излишнему обновлению. Иначе говоря, очищенный и отреставрированный слой порой являет собой новый артефакт. Здесь необходимо указать на то, что способность воспринимать памятник, хотя и отреставрированный, но все же с элементами руинированности, патины, сколами, загрязнениями, утратами и другими следами времени, у многих представителей современной культуры, при высокой степени ее визуализации, развита достаточно слабо. От реставраторов все чаще ждут первозданных состояний объектов наследия, а потому внешне новых. Кроме того, результатом такого рода очищений становится не только излишнее обновление памятника, но, как отмечает А. А. Кедринский, и множество грубейших ошибок, приводящих к утрате и искажению исторических и художественных ценностей, что вызывает резкую негативную реакцию со стороны специалистов, любителей старины и виднейших деятелей культуры [2, с. 26].

Еще одним фактором, лежащим в основе распространения новодела, является его симулятивная сторона. Так даже скромный ряд артефактов, имеющих подобие старины, может стать катализатором для ее воссоздания и моделирования в воображении. В таком «погружении», опирающемся на сферу новодела, последняя выступает своеобразным «порталом» в мир про-

шлого. В результате подобие реальное, рождая подобие воображаемое, дополняется и усиливается последним. В современном мире это становится легитимным способом снятия напряжения, обращением, игрой в старину, что находит свое отражение в своеобразном историко-культурном «толкинизме», включающем целые сообщества любителей той или иной эпохи (викингов, рыцарей и т. д.), окружающих себя ее подобием. Показательно, что многих участников таких сообществ устраивает именно игра, выраженная в романтизации старины с позиций современности, которую «игрок» не собирается окончательно покидать. Его устраивает бутафорская одежда, военная амуниция, предметы быта и т. д. К аутентичному он, конечно, стремится, но брать в руки острое боевое оружие, потреблять пищу в точном соответствии тому, что употребляли предки, следовать их гигиене и т. п. он стремится не всегда и не всегда способен все это выдержать. В таком контексте «игры в прошлое», «ролевые игры» и «Комик Коны» оказываются в одном ряду, а обеспечивают их надлежащими историческими атрибутами все те же новоделы, имитирующие настоящие артефакты.

Кроме того, немаловажным «маркетологическим» обстоятельством, способствующим популяризации новодела, является существенный рост числа любителей старины в XX–XXI вв. при ограниченном количестве аутентичных артефактов. Данный рост обусловлен как искренним интересом к прошлому, так и другими мотивами, включающими престижность данного занятия и выгодное сохранение капитала, защиту средств от инфляции и т. д. Но какова бы ни была природа интереса к старине, в современной культуре спрос на нее значительно повышается, а при низком уровне предложений аутентичного материала новодел, повинувшись законам рынка, получает импульс к распространению. Показательным фактором признания подобия и новодела как особой формы сохранения старины является его проникновение в сферу антиквариата. В частности, в последние годы, помимо салонов и магазинов, порой претендующих на статус антикварных лишь внешне и маскирующихся под околантикварными вывесками, торговля неоднозначным ассортиментом стала распространяться и на сферу антиквариата как такового. Как следствие, в одном салоне могут соседствовать аутентичные артефакты и их современные версии, которые, будучи качественно воспроизведенными, соперничают с ними даже по цене. Яркий пример – антикварный рынок Пекина Паньцзяюань, где наряду с настоящими антикварными вещами активно предлагают монеты и оружие якобы периода Цинь Ши

хуанди за весьма доступную цену, утверждая, что они «абсолютно настоящие». В результате возникает парадоксальная ситуация, когда в сфере бытования старинных вещей параллельно фигурируют феномены, противоречащие самой сути антикварного дела.

Достаточно распространенным примером является обилие новодела в сфере археологии двух мировых войн. Например, антикварные салоны и блошинные рынки Москвы и Петербурга буквально наводнены боевыми наградами, знаками отличия, предметами личного пользования солдат Вермахта, Крингсмарине (ВМФ), Люфтваффе (ВВС), ваффен-СС и других родов немецких войск периода Второй мировой войны, что обусловлено несколькими обстоятельствами. Во-первых, необходимо указать на весомое число коллекционеров и людей, увлекающихся военной археологией. Кроме того, в основе интереса к обозначенным артефактам может лежать вполне органичная глубинным ментальным структурам тяга обладать трофеем, т. е. вещью врага. Также необходимо учитывать, что тревожить места гибели советских воинов для большинства археологов, составляющих массу артефактов на антикварный рынок, считается недопустимым. Немаловажно и то, что незаконное приобретение или сбыт официальных документов, предоставляющих права или освобождающих от обязанностей, а также государственных наград Российской Федерации, РСФСР, СССР, преследуется по ст. 324 УК РФ «Приобретение или сбыт официальных документов и государственных наград». Отсюда и особый акцент на немецкие награды, знаки и артефакты, оборот которых допустим в научных и исследовательских целях, но при отсутствии явного экспонирования нацистской символики. Наконец, не стоит упускать из виду, что на указанные артефакты существует и нездоровый, националистически ориентированный спрос, к сожалению, порой сопряженный с предыдущими аргументами.

Еще одним фактором, способствующим распространению новодела в современной культуре, является то, что в массовом производстве обращение к формам прошлого вошло в норму. Здесь надо учитывать, что сфера тиражируемого масскультула достаточно скудна на новые образы, сюжеты и формы. Отсюда и ее направленность на реплики определенных видов мебели, форм столовых сервизов, посуды и фарфора, «клонирование» узоров тканей, репродуцирование живописи и т. п.: яркий пример – Елизаветинский фарфор с узором «кобальтовая сеточка», неоднократно воспроизведенный в современном виде и очень популярный в СССР и современной

России. Соответственно, обращение к прошлому является одним из важнейших источников «вдохновения» для создателей феноменов массовой культуры.

При сохранении общего интереса к старине, в данной сфере мы можем наблюдать усиления отмеченной тенденции, вызванные трендами моды на те или иные историко-культурные периоды. Так, мода исчерпав вдохновение в настоящем, требует как высококонкурентная коммерческая сфера обязательного обновления, что влечет периодическое «блуждание» в различных исторических временах, наполняя пространство повседневности мотивами прошлых эпох. Примером здесь может служить «поток» европейской мебели на антикварные рынки современной России, которая представляет собой реплики мебельных форм XVIII в., востребованные в Европе 40–50-х гг. Здесь же необходимо указать, что уровень историко-культурной грамотности у типичного потребителя массовой культуры, пожелавшего стать ценителем и собирателем подобного рода антиквариата, не так высок, и способность отличить реплику от оригинала, как правило, находится на минимальной отметке. Соответственно, модным на какой-то период времени может стать собирательство артефактов викторианской Англии, Древнего Египта, Китая, Африки, ар деко и т. д. Показательно, что во многих современных культурах существуют целые индустрии по созданию искусственно состаренного новодела. Например, в Китае массово производятся «старинные» бамбуковые таблички, фарфор, шкатулки, ширмы и т. д. Отсюда можно зафиксировать еще одну форму новодела – современную продукцию различных народных промыслов и сочетающую в себе сувенирную и брендовую стороны, характерную практически для всех стран, ориентированных на туризм. Однако порой данная продукция создается с претензией на старину и историко-культурную аутентичность. Причем своеобразной нормой в данной сфере стало подновление артефактов, имеющих некоторую историю, а также большое количество дефектов и утрат; например, деревянной утвари и предметов прикладного искусства русского крестьянства XIX – начала XX в., которые пользуются спросом у иностранных туристов. В результате на выходе получается осовремененный раритет, в котором обновленная сторона, будучи явно неаутентичной и гипертрофированной, перевешивает и оттеняет историческую подлинность.

Имитация старины, будучи сложным явлением культуры, может иметь открытый характер и быть связанной, например, с вкусовыми предпочтениями владельца, который не скрывает ее.

И тем не менее феномен новодела во многих аспектах пересекается с проблемным полем подделки в ее безобидном, или «легком», и криминальном аспектах. Причем граница между новоделом и подделкой весьма условна и зависит от множества контекстных обстоятельств.

Примером такого «легкого» случая может являться то, что не все музеи с охотой озвучивают информацию о процентном соотношении «меморий» и «имитаций» в своих экспозициях, не обозначая явно, что подлинное, а что нет, тем самым во многом противореча Венецианской хартии 1964 г. [3, с. 55–58]. В итоге посетители, не получив необходимую информацию по причине отсутствия акцентов на нее, оказываются в пространстве «симуляции», при этом полностью ему доверяя; иначе говоря, они вводятся в заблуждение. Это же касается и воссозданных в силу разных причин и обстоятельств памятников. Например, в таком контексте игнорирование со стороны экскурсоводов информации о том, что Воскресенские (Иверские) ворота Китай-города, Храм Христа Спасителя в Москве, деревянные фермы Бетанкура в московском Манеже, Самсон и некоторые другие статуи Большого каскада в Петергофе, Розовый павильон в Павловском парке, Янтарная комната, по сути, – воссозданы, т. е. при разной степени опоры на необходимую историческую и научную информацию, соблюдении соответствующих технологий и использовании аутентичных материалов, все же сделаны заново, что может трактоваться как обман зрителя, который, заплатив за возможность видеть эти артефакты и воспринимая их как подлинники, не получает всей необходимой информации. Особенно остро стоит это проблема при обучении и просвещении молодого поколения, которое явно не знает (не имеет возможности помнить), как выглядела Москва до восстановления Храма Христа Спасителя. Справедливости ради надо отметить, что относительно указанных артефактов в государственных учреждениях России, связанных со сферой культурного наследия, такая информация подается исчерпывающе, но не все слушатели знакомятся с данной информацией, порой ограничиваясь только компетенцией гида.

Выявляет еще одну проблему качество экскурсоводческой деятельности, которая порой выступает главным источником информации для зрителей, предпочитающих ограничить свои знания о памятнике полученным в ходе экскурсии материалом. Примечательна в этом смысле история статуи Давида работы Микеланджело, которая с момента своей установки в 1504 г.

поблизости от палатцо Веккьо во Флоренции стала символом города. В 1873 г. статую решили перенести в один из залов Академии изящных искусств, чтобы спасти от воздействия агрессивной внешней среды, разрушавший мрамор, и на ее месте, на площади Синьории в 1910 г. появилась ее точная копия. Но многие туристы, посещающие Флоренцию, в результате «быстрых» экскурсий «для галочки» до сих пор уверены, что видят шедевр Микеланджело, а некоторые нерадивые экскурсоводы не разубеждают их в этом.

То же самое касается экспонируемых во многих музеях артефактов, выполненных из бумаги, которые в своем большинстве представляют имитации оригиналов, в силу весомых причин сохраняемых в специальных условиях. К примеру, отмеченная ситуация типична для многих историко-литературных музеев, в экспозиции которых доминируют бумажные экспонаты. И в данном случае у многих музеев просто нет другого выхода, поскольку экспонаты могут быть достаточно «капризными» и требовать специальных условий экспонирования, а также защиты от недобросовестных посетителей. Проблематичность ситуации усугубляется тем, что, зная о явной природе артефактов некоторых экспозиций, посетитель просто предпочтет их проигнорировать.

Подделка, будучи осознаваемой владельцем, может использоваться им для того, чтобы обмануть зрителя с целью получения явных личных дивидендов. Данная основа для развития подделки находит особенно яркое подкрепление в современной культуре, позиционирующей самоутверждение человека через артефакт. В этом плане показателен акцент представителей современной западноевропейской культуры на бренды, говорящие о человеке больше, чем он значит сам по себе. Как показал Джон Берджер в своей работе «Способы видеть» («Ways of seeing», 1972), бренды и вещи, призванные вызвать зависть со стороны окружающих, создают для их обладателей «ауру гламура» и недосыгаемости, что невероятно сильно тешит их самолюбие [4, с. 147–175.].

Отмеченная тенденция нашла свое проявление в сфере новодела, включая подделки, в подлинность которых верят. И парадокс здесь заключается в том, что точно так же, как владелец краденого оригинала будет его прятать, наслаждаясь обладанием, владелец подделки, зная об истинной природе артефакта, будет его выставлять, подпитывая свое тщеславие завистью зрителя.

Другим аспектом рассматриваемого вопроса является то, что с подделками не желают расставаться музеи и коллекционеры, когда-то

обретшие некие «подлинные» артефакты, аутентичность которых была опровергнута либо поставлена под сомнение. В данном случае достаточно вспомнить книгу Джованни Морелли «Работы итальянских мастеров в галереях Мюнхена, Дрездена и Берлина» (1880) [5], наделавшую много шума в музейной и коллекционерской среде, поскольку вследствие ее появления под сомнение было поставлено авторство огромного числа полотен знаменитых художников. Это вызвало достаточно сильное противодействие со стороны обладателей шедевров с опровергнутым авторством. Необходимо указать, что и в современной художественной культуре сохраняются подобные ситуации, даже на уровне ведущих музеев мира. Особенно драматично такие обстоятельства складываются для добросовестных владельцев и приобретателей, позицию которых вполне можно понять.

Следующим обстоятельством, лежащим в основе популяризации новодела, является то, что он все-таки устаревает. В результате со временем новодел становится «старым» новоделом, а потом и вовсе превращается в артефакт, имеющий свою собственную идентичность и подлинность. В первую очередь, это касается новодела «с нуля», а также воссоздания утраченных артефактов. Примером тут служат руинированные сооружения Александровского парка Царского Села, такие как Шпелль, Белая башня и Арсенал, а также псевдоготические постройки Императорской фермы (включая интерьеры [6, с. [22], 221]), Ламского павильона и Пенсионных конюшен, созданные Адамом Минеласом и отсылающие нас к средневековью. В итоге сегодня эти памятники воспринимаются не только как стилизация средних веков, но и как самостоятельные объекты, рожденные эпохой романтизма XIX в.

С другой стороны, новодел, затронувший уже существующий, но сильно разрушенный или неоднократно преобразованный артефакт, с течением времени сливается с его аутентичностью. Причем дистанция, отделяющая новодел от его «приращения» к оригиналу, может равняться 100–150 годам. Например, интерьер многих залов Зимнего дворца, созданных в XVIII в., в силу разных причин неоднократно изменялся в XIX в., и как следствие в XXI в. переделка XIX в. воспринимается как оригинал.

В данном аспекте необходимо упомянуть пожар 1837 г. в Зимнем дворце, который уничтожил существенную часть его помещений и интерьеров. В результате работ по ликвидации последствий пожара Зимний дворец обрел новоделы, которые в настоящее время воспринимаются как аутентичные и глубоко

укорененные в его историю. Например, Большая церковь Зимнего дворца, освященная в 1763 г., интерьер которой был оформлен по проекту Растрелли, в течение нескольких лет после пожара была восстановлена из пепла В. П. Стасовым, что, по сути, квалифицируется как новодел рубежа 30–40-х гг. XIX в., воспроизводящий интерьер почти восьмидесятилетней давности. На более локальном временном интервале следует упомянуть Петровский зал, созданный в 1833 г. по проекту О. Монферрана и воссозданный после пожара опять же В. П. Стасовым. Интересно, что причиной пожара по иронии судьбы стали упущения самого Монферрана, сделанные в проекте дымохода, в ходе работ по реконструкции в Фельдмаршальском и Петровском залах в 1833 г.

Таким образом, новодел представляет собой сложное, противоречивое, культурологическое явление, и данная тема, при всей ее изначальной простоте, предстает многоаспектной и довольно глубокой. Соответственно, ее дальнейшая разработка в рамках культурологического знания, способного на высокий уровень генерализации изучаемого материала, с привлечением достижений широкого спектра гуманитарных наук, достаточно востребована и перспективна. К примеру, помимо рассмотренных граней проблемного поля новодела, перед исследователями открывается еще один аспект изучаемой сферы – **нематериальный новодел**, анализ которого заслуживает отдельного исследования.

Список литературы

1. Леонов И. В., Прокуденкова О. В. «Новодел» в практике сохранения культурного наследия: границы применения // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 81–84.

2. Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры: обобщение опыта шк. ленингр. реставраторов. Москва: Изобразит. искусство, 1999. 184 с.

3. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия) // Вестн. реставрации музейн. ценностей. 1998. № 1. С. 55–58.

4. Бергер Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Е. Шраги. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2012. 184 с.

5. Morelli G. (Ivan Lermolieff). Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig: Verl. von E. A. Seemann, 1880. XII, 500 S.

6. Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны: материалы для истории искусства в России в XVIII в. по главнейшим архитектурным памятникам. Санкт-Петербург: Изд. т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1910. [22], 262, [4], XLVI, 59 с.

References

1. Leonov I. V., Prokudenkova O. V. «Modern replica» in practice of conservation of cultural heritage: limits of use. *Bull. of Saint Petersburg State Univ. of Culture and Arts*. 2017. 4 (33), 81–84 (in Russ.).

2. Kedrinskii A. A. Fundamentals of restoration of monuments: a generalization of the Leningrad school of restorers. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1999. 184 (in Russ.).

3. International Charter for conservation and restoration of monuments and places of interest (Venice Charter). *Bull. of museum value restoration*. 1998. 1, 55–58 (in Russ.).

4. Berger G.; Shraga E. (transl.). Art of seeing. Saint Petersburg: Klaudberri, 2012. 184 (in Russ.).

5. Morelli G. (Ivan Lermolieff). Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig: Verl. von E. A. Seemann, 1880. XII, 500.

6. Benua A. Tsarskoye Selo during reign of Empress Elizabeth of Russia: materials for history of art in Russia in 18th century by most important architectural monuments. Saint Petersburg: Partnership R. Golike and A. Vil'borg publ., 1910. [22], 262, [4], XLVI, 59 (in Russ.).