

А. С. Мухин

## Феномен репликации в терминологии наук о культуре

Статья является откликом на серию публикаций И. В. Леонова и О. В. Прокуденковой, посвященных так называемому «новоделу». Автор анализирует степень корректности этого понятия в качестве научного термина, приводит существующие терминологические аналоги, закрепленные в исследовательской практике. В данной работе уделено большое внимание процессу репликации, воспроизведению классических мотивов, базовых образцов в художественной культуре. Заимствование, копирование, творческое цитирование, реконструкция и повторения показаны как сложная последовательность действий, лишенная бинарной логики, а потому не вписывающаяся в смысловые границы одного единственного термина. В статье приводятся многочисленные примеры, не укладывающиеся в понятийные контуры «новодела». Описываются события из истории архитектуры, скульптуры, живописи, ставится вопрос о том, насколько актуализирован феномен репликации в научно-технической культуре. В качестве проверки жизнеспособности предлагаемого И. В. Леоновым и О. В. Прокуденковой термина автор, гипотетически расширяя сферу его применения, акцентирует внимание на потенциально возможных кейсах из истории конструирования и технического творчества.

Ключевые слова: репликация, копия, реконструкция, макетирование, художественная культура, архитектура, скульптура, живопись, научно-техническое творчество

Andrei S. Mukhin

## Phenomenon of replication in the terminology of science of culture

The article is a response to a series of publications by I. V. Leonov and O. V. Prokudenkova, and is devoted to the so-called «novodel». The author analyzes how this word appropriates as a scientific term. The existing terminological analogues, long established in the research practice are cited. In this work, much attention is paid to the process of replication, reproduction of classical motifs, basic patterns in art culture. Borrowing, copying, creative citation, reconstruction and repetition are shown as a complex sequence of actions, devoid of binary logic, and therefore does not fit into the semantic boundaries of a single term. The article provides numerous examples that do not fit into the logic of «novodel». Events from the history of architecture, sculpture, painting are described, the question of how the phenomenon of replication in scientific and technical culture is actualized is raised. As a test for the viability of the term, which was proposed by I. V. Leonov and O. V. Prokudenkova, the author, hypothetically expanding the scope of its application, focuses on potential cases from the history of design and technical creativity.

Keywords: replication, copy, reconstruction, modeling, art culture, architecture, sculpture, painting, scientific and technical creativity

DOI 10.30725/2619-0303-2019-3-79-86

В 2017–2018 гг. в журнале «Вестник СПбГИК» вышла серия статей [1–3] доктора культурологии, доцента Ивана Владимировича Леонова и кандидата культурологии, доцента Ольги Викторовны Прокуденковой. Работы объединены общей темой, терминологией и посвящены проблемам репликации в художественной культуре. Поскольку данные исследования вызвали дискуссию в научных кругах, мы позволим себе сделать несколько замечаний в адрес самой концепции «новодела», а, кроме того, и по поводу применяемых дефиниций. Резонанс, вызванный статьями, их проблематика, тем более интересны, что в стенах СПбГИК тема обращения к «исходным» моделям и сюжетам не раз обсуждалась на конференциях и в трудах института. Вспомним сборники статей «Цитата, реплика, заимствование...» [4] и «Образ святого Георгия Победоносца в культуре России» [5]. Помимо этого, проблеме копирования, фальсификации,

воспроизведения посвящено множество фундаментальных трудов, например, работы М. Фридендера [6] и В. М. Тетерятникова [7].

Идеи И. В. Леонова и О. В. Прокуденковой могут быть рассмотрены ввиду двух позиций. Во-первых, в контексте изучения аккультурации, точнее, процессов заимствования, подражаний и стилизаций. Во-вторых, на фоне выявления закономерностей воспроизведения изначальных (базовых) образцов и наделения этого явления специальным термином. Исследователи предлагают слово «новодел», обосновывая свою точку зрения среди прочего тем, что копии и имитации «вновь сделаны» [2, с. 146], поэтому термин отражает новь объекта (произведения искусства), его хронологическую вторичность по отношению к образцу и новый материальный состав последнего.

Рассмотрим, насколько удачным является выбор термина, степень его соответствия ситуациям, связанным с многочисленными повторениями

предшествующего художественно-исторического материала. Прежде всего, напомним, что как таковой «новодел» не является академическим термином. Он встречается в узком значении в филателии, а также в нумизматике (причем во множественном числе), где был заимствован из немецкого языка при переводе на русский язык в словаре нумизмата [8, с. 212]. Исходные понятия переводятся вполне определенно: Neuabschlag – «новое вбрасывание» (монет), Neuprägung – «новая чеканка» (монет). Несмотря на присутствие корня neu – «новый», корня «дел» (от слова «делать») – tun, machen, geschehen, herstellen – там нет. Нет этого понятия ни в словаре архитектурных терминов [9], ни в «Малой архитектурной энциклопедии» [10], ни в словаре В. Г. Власова [11], ни в «Словаре античности» [12]. В качестве универсалии «новодел» по отношению к копиям применяют на уровне сленга, жаргона реставраторы, антиквары, коллекционеры, художники и другие представители богемы. Как жаргонизм это слово имеет ироничный, пренебрежительный характер по отношению к копиям или реставрационным работам низкого качества, к «стилизациям» в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, иконописи и т. п. Отсюда неочевидный смысл «новодела», не всегда понятно, о чем идет речь – о повторении оригинала или всегда вторичных по художественному качеству характеристиках копии.

Примеры, которые приводят исследователи для раскрытия «новодела», зачастую далеки от ассортимента небогатых антикварных лавок. В первой статье упоминаются шедевры мирового масштаба – Фрауэнкирхе в Дрездене, дворцово-парковые ансамбли Санкт-Петербурга. Однако восстановление этих объектов относится к разным практикам. Дрезденская церковь была достоверно воссоздана в 2005 г. с включением в кладку хорошо заметных немногочисленных сохранившихся фрагментов. Это реконструкция. В случае если работы не подразумевают точности, используются современные технологии, влияющие на внешний вид объекта, мы имеем дело с макетом в натуральную величину, как в Эпидавре при воссоздании храма Асклепия.

Наши авторы резонно указывают на упрощенчество, когда снижаются требования к строительному материалу, игнорируется аутентичный состав строительных смесей и т. п. Однако это происходит далеко не всегда. Высокие требования к реставрации во многих европейских странах часто отпугивают покупателей исторической недвижимости: высока стоимость реставрационных работ. Трепетное следование традициям, например, при укладке мостовых в Риме, диктует определенный материал для бу-

лыги, ручную рубку камня, необходимость для работников иметь несколько поколений предков-каменщиков. С другой стороны, реставрация никогда не предполагала «атомарного» воссоздания подлинности оригинала в духе идей воскрешения Н. Ф. Федорова. Энтропия безвозвратно изменяет оригинал – его поздние состояния становятся разрушающимися «копиями» его самого. Зрителю не столько важен состав раствора или содержание радиоактивного изотопа  $^{14}\text{C}$  в древесине, сколько дух подлинности, гений места (и времени). Визуально не каждый посетитель музея сможет отличить настоящий материал от имитации, поэтому допускается его замена, особенно в конструкциях, недоступных зрению (массив забутовки, фундаменты и пр.).

Возвращаясь к упомянутым в первой статье дворцово-парковым ансамблям Санкт-Петербурга отметим, что, несмотря на сильные разрушения, они были именно реставрированы с привлечением высококвалифицированных специалистов, с опорой на научную базу, с использованием аутентичного материала, например, сохранившегося запаса обоев XIX в. для Петергофа. Такой уровень работ принципиально отличается от простой подмены старого новым, от «новодела». Слово автоматически снижает аксиологический статус объектов, возникает ощущение, что вторичное по времени равноценно вторичности по качеству, как если бы все, что было сделано «после», обязательно уступает всему, что было сделано «до». Новое обретает неполноценность, каковая невольно проецируется на любые другие новые по времени явления и процессы, как если бы новизна была родовым проклятием любого «дела». Из-за неудачного, на наш взгляд, термина теряется суть научной концепции исследователей, которая, нужно отметить, имеет основания. Фактура и природа изучаемого материала богаче, чем простой переход от образцов к слепкам на этапе подражания в процессе реконструкции/реставрации/копирования, что видно по содержанию статей. Слово «новодел» не выражает смысл всех описанных в них явлений, для которых уже существуют обозначения:

- авторская копия,
- авторское повторение,
- воссоздание,
- имитация,
- макет,
- макет в натуральную величину,
- мистификация,
- клон,
- копия,
- пародия,
- пастиш,
- подделка,

- поновление,
- реконструкция,
- ремонт,
- реплика,
- репродукция,
- реставрация,
- рецепция,
- стилизация,
- фальсификация,
- фальшивка.

Перейдем от термина к самому явлению (или даже их совокупности), которое изучают И. В. Леонов и О. В. Прокуденкова. Авторы справедливо делают акцент на интересном феномене: на возвращении к исходным образцам в культуре, при этом далеко не всегда на уровне базовых черт, на уровне архетипа, а, зачастую, в формате конкретных памятников архитектуры, живописи, музыки или литературы. В этом смысле особый интерес представляет третья статья, в которой, за некоторым исключением, объективно заостряется внимание на постмодернистских репликах в кино и других видах творчества [3]. Показано воспроизведение деталей, стилизация специфических мотивов, «индивидуальных» черт произведения, точно воссозданного или созданного заново, но под видом давно существующего. Это явление обозначено авторами выше упомянутым термином. Однако феномен воспроизведения с приемом стилизации не является монолитным, а распадается на множественные случаи, отличающиеся в зависимости от принадлежности к тому или иному виду искусства. То, что в одних ситуациях является копией, в других – реконструкцией, репликой или даже мистификацией (как это показано авторами на примере Т.-Дж. Альбиниони и В. Ф. Вавилова). Одним общим термином, в котором так явственно звучит мотив новшества, вряд ли можно описать все эти происшествия. Авторы словно подчеркивают, что движущей силой изменений (от оригинала к копии) является время, которое неизбежно делит произведения культуры на старые и новые. Это продемонстрировано в третьей статье [3, с. 36–37] анализом творческих «дополнений» романов и повестей (Дж. Р. Р. Толкиен, Н. Перумов, А. М. Волков, С. С. Сухинов), а также кинокартин с «серийным» характером. Здесь временная последовательность событий (старое – новое, оригинал – и его интерпретация) подчиняется бинарной логике, именно она позволяет авторам ввести термин «новодел» и обосновать его наличие крайними позициями: прошлое – настоящее. Таким образом, история культуры на фоне концепции «новодела» рискует превратиться в кумулятивную очередность образцов и копий, где как в матрешке можно долго открывать все новые уровни первичной модели, подобной перводвигателю Аристотеля и спрятан-

ной в глубинах веков. Такая последовательность линейна и регрессивна. Регресс идет от исходных форм к копиям, ценностный аспект которых остается под вопросом. Однако развитие культуры протекает в развернутом виде на плане имманенции, ризоматически перечеркнутом неожиданными поворотами истории, не знающей бинарной логики.

В условиях ветвящейся системы множественных пересечений традиций и новаторских приемов сложно выявить биполярную структуру влияний и заимствований и указать на приоритет первичного образца в формировании ценностных или иных смыслов. Приведем несколько примеров. Орднерная система как базовый прототип для архитектуры Возрождения и Нового времени сложилась в античности. Европейские зодчие постулировали неукоснительную точность в следовании древним. В трактатах приводились пропорции колонн, объяснялись их различия, соблюдалось количество, что нашло отражение в названиях книг: «Правило пяти ордеров архитектуры» (Дж. Виньола), «Пять колонн...» (Г. Блюм). Ренессансные мастера, занимавшиеся обмерами руин, были уверены в своем правильном восприятии античной архитектуры. Утверждая «храмовость» древнего зодчества, они принципиально ушли от понимания пространства античными строителями и создали множество вариантов, в которых римляне и греки (коль была бы возможность) не узнали бы собственного искусства как пример для подражания.

Колоннада античного храма – это важнейшая часть всей объемно-пространственной структуры здания. Внутреннее пространство (целла), принадлежавшее божеству и подносимым дарам, закрытое для публичных действий, композиционно имело второстепенный характер. Характеристики целлы зачастую случайны, они зависели от колоннады без оглядки на технические возможности эпохи. Гигантский храм Аполлона в Дидимах так и не удалось перекрыть: целла превратилась в огромный внутренний двор, в то время как колоннада сохранила содержание в качестве главенствующего элемента архитектурной композиции.

Средневековые реалии были другими – замкнутый характер пространства являлся обязательной чертой практически всех сооружений, и, наоборот, церковные клуатры и внутренние дворы итальянских палаццо имели вспомогательные функции. На обособленный объем позднесредневекового здания была наброшена «античная» колоннада, зачастую в плоскостной форме пилястр, игнорирующих концепцию пространственной глубины древних колоннад. В климатических условиях позднего средневековья даже в Италии портики имели практическое применение только летом и зачастую были декоративной прихотью, знаком почитания античности. Их бесполезность

в ряде случаев влекла за собой и непродуманность интерьера, который в постройках-символах почитания древней культуры становился приложением к портику как бы античного образца. Вилла Ротонда А. Палладио, по сути, являет собой большую беседку в загородной резиденции, настолько условно-схематичным оказалось внутреннее пространство, непрактичное [13, с. 534–535], зато символически отражающее ряд гуманистических концептов. Превосходно зная древнюю архитектуру, Палладио создает с применением классических архитектурных форм принципиально неантичное здание. Там, где глаз ищет сходство с древнеримскими моделями, он находит лишь отдаленные аналогии, в то время как символическая программа здания, утаенная от наблюдателя, дает даже больше общего, чем формальные характеристики постройки. Симметрия, круговой обход, циркульный зал намекают на небесную, солярную символику, поскольку ее видел в римских памятниках сам Палладио [14, с. 37].

Таким образом, мы попадем в ловушку, выискивая внешнее сходство, объявляя его формой репликации, в то время как символика в большей степени позволяет говорить о подражании, но, не подозревая о ней, мы выводим виллу Ротонда из ряда по-настоящему возможных параллелей. В дальнейшем палладианцы только усилили ризоматический рельеф плана имманенции. Ордер оказался рядом с настолько сложными конструктивными, композиционными и декоративными формами архитектуры, что, по сути, потерял свою изначальную античную ясность и простоту. К. Рен и К. Перро соединили несоединимое. Первый закрыл колоннадами фасад храма, композиционно впитавшего средневековую схему английских соборов. Второй возвел, по сути, рыночную стую (классицистическую и торжественную, какой не могла быть ни одна античная стая) на востоке Лувра, ограничив Квадратный двор с уже существующими фасадами в стиле, близком барокко.

Постройки XV–XVIII вв. строго не копировали древние образцы, хотя и намекали на отдаленное сходство. Художественные языки европейской архитектуры были настолько иными, что так и не позволили появиться реконструкциям, с исторической точностью подражающим оригиналам. Это было настолько очевидно для носителей культуры, что в XIX в. на фоне позднего классицизма некоторые архитекторы осознанно освобождались от груза ренессансных, барочных и иных интерпретаций ордера ради археологически безусловного языка «подлинной» античности. Некоторые творения К.-Ф. Шинкеля и Л. фон Кленце ввиду скрупулезного следования образцам так не похожи на интерпретации античной ордерной архитектуры XVI–XVIII вв. Но ни

тот, ни другой никогда не признали бы за собой копииста, поскольку в объемно-пространственном отношении их постройки отвечают совсем иным требованиям, практически современным. В этом обращении к опыту, который сам еще рецепция другого опыта, предвещающего еще более первичную реальность, каждый новый вариант становится катализатором очередного эксперимента, от коего ветвятся множественные корневища. Находясь под впечатлением от этого, И. Жолтовский возводит дом Тарасова в Москве (1912) в духе палаццо Тьене, как бы оправдывая свою археологию образов историко-археологическим азартом К.-Ф. Шинкеля и Л. фон Кленце. Впоследствии академик И. В. Жолтовский усиливает палладианскую парадигму, лавируя между авангардом 1920-х гг. и переходным стилем 1930-х гг., сплавляя выразительность конструктивизма и зарождающегося сталинского стиля (дом на Моховой улице в Москве), упрочняя практику теорией, собственным переводом «Четырех книг об архитектуре» А. Палладио.

В контексте этих рассуждений внимания заслуживает конный монумент как жанр крупноформатной круглой скульптуры. Его возводит к памятнику Марку Аврелию в Риме, уцелевшему благодаря ошибочному отождествлению с императором Константином [15, р. 156], и рассматривают в качестве прототипа для средневековых, ренессансных и новоевропейских шедевров. В этом, безусловно, есть определенный резон, хотя остается вопрос, насколько известен был этот монумент мастерам Бамбергского всадника или Магдебургского рыцаря. С другой стороны, у конного монумента римского императора есть свой исходный образец. В эпоху грекофильского преклонения перед культурой поверженного противника был силен интерес к эллинскому искусству. Вероятно, на создателя этого монумента повлияли рельефы Парфенона, где во главе процессии скульптор мастерской Фидия изобразил всадников. Однако чистого копирования здесь нет. Рельефное изображение «трансформируется» в круглое, усиливая художественную выразительность, порождая новые пространственные эффекты и эстетические смыслы. Как видим, во всем этом нет места бинарной последовательности, каждый шаг, несмотря на его связь с предыдущим, самобытен и не позволяет мостить историю культуры одинаковыми элементами наподобие дороги из желтого кирпича.

И. В. Леонов и О. В. Прокуденкова наделяют статусом «новодела» перестройку интерьеров Зимнего дворца XIX в., руководствуясь временным зазором в несколько десятков лет между оригиналом и воссозданным оформлением внутреннего убранства. Вместе с тем наличие хронологической



лакуны при больших строительных работах – нормальное явление. За это время могут произойти изменения в художественных стилях, предпочтениях, социально-экономическом укладе, сказываясь на программе памятника, которая постепенно устаревает, что ведет к обновлению. Будет ли барочная скульптура собора Св. Стефана в Вене «новоделом» по отношению к его готическому телу? Можно ли считать «новоделом» позднеготические элементы собора в Шартре по сравнению с его же формами XII–XIII вв., поскольку их разделяют три столетия? Вероятно, нет. Не будем забывать о важном обстоятельстве. Осознание репликации культурных данностей прошедших эпох как «новодела» возможно по причине понимания различий между этими эпохами и своим собственным временем, т. е. при наличии исторического сознания. Массово оно стало складываться со второй половины XIX в., а то и позднее. Непроходимой границы между своим временем и чужим в сознании людей прошлого не было, а, следовательно, не было и существенной пропасти между уникальным оригиналом и его повторением, тем более в рамках второй половины XVIII в. – 30–40-х гг. XIX столетия. Для сравнения вспомним рассуждения Л. Гиберти об искусстве в «Комментариях» [16, с. 17]. Для него оно закончилось с приходом христианства и возвращается в Италию в творениях Чимабуэ и Джотто. Возвращается не в качестве подражаний, а как некая законная практика с возрожденными навыками и приемами, т. е. восстанавливается все тот же ход вещей, нарушенный во времена Константина. Разумеется, Гиберти не мог знать, что начинается принципиально новая эпоха в искусстве, Ренессанс, а не просто «просыпается» старая традиция.

Утверждая концепцию «новодела», исследователи рискуют столкнуться с еще одной трудностью – с правом первенства, – чувствительной проблемой творческой личности в культуре, искусстве и науке. Статус реплицированного объекта, восходящего к исходной модели, передается через произведение его творцу. Обращающийся к созданию чего-либо заново, по причине хронологической вторичности лишается права на оригинальность, что, в каком-то смысле, лишает художника или ученого авторского права в принципе. Вспомним конфликт между И. Ньютоном и Г. Лейбницем, разгоревшийся по поводу дифференциального исчисления. Англичанин утверждал, что даже если кто и самостоятельно пришел к открытию, но вторым по счету, то уже только по этой причине не может считаться первооткрывателем [17, с. 187]. Поскольку концепция «новодела» подразумевает бинарную оппозицию между «оригиналом» и «копией», постольку второй (т. е. «копиист») будет либо лишен статуса настоящего творца субъекта, либо его роль в

общей истории достижений всегда будет сведена к минимуму, а его творения будут обладать низким аксиологическим содержанием. Однако известно, насколько множественны обратные примеры и насколько дискуссионным бывает вопрос о первенстве. Оригинал может оказаться «слабым», а «копия» – подлинным шедевром. По отношению к традиции групповых портретов стрелков городского ополчения «Ночной дозор» Рембрандта – всего лишь еще одно повторение в череде многочисленных заказов на заданную тему. Вместе с тем именно это произведение стало не только фокусом подобной практики, но и словно увело в тень остальные варианты жанра в творчестве видных мастеров (того же Ф. Хальса). «Крестный ход на Пасхе» (1861) В. Г. Перова по своим живописным достоинствам уступает «Крестному ходу в Курской губернии» (1883) И. Е. Репина, но именно репинская работа как бы генерирует ассоциативные связи и память о картине Перова. Как минимум равноценность произведений можно встретить и в других искусствах, в литературе, например. «Энеида» Вергилия была навеяна Гомеровским эпосом, но ее ценностный статус конгруэнтен «Илиаде» и «Одиссее»; она стоит в одном ряду с древнегреческими поэмами, не уступая им, но и не превосходя их по художественному значению. Абсолютное аксиологическое равенство между ранним и более поздним.

Имеют место и совсем запутанные ситуации, когда определить первичность/вторичность, оригинальность или «репликативность» творений с утверждением степени их ценностного и первично-исторического статуса представляется сложным делом. «Едоки картофеля» В. Ван Гога являются вольной вариацией народной темы его учителя, А. Мауве. Но если у Мауве крестьянские мотивы воспроизведены с реалистической достоверностью, то у Ван Гога попытка приблизиться к реализму голландской школы второй половины XIX в. может считаться неудавшейся и обнаруживающей принципиальную неспособность Винсента усвоить академический лоск профессионального мастерства. В эстетической системе А. Мауве «Едоки картофеля» – брак, вторичная поделка неумелого ученика, кособокая репликация, дилетантский «новодел». В системе ценностей переменчивой эволюции мирового искусства – шедевр, овеянный легендой, скрытый флером трагического нарратива судьбы художника.

Как быть с авторскими копиями и повторениями? Эта практика была и остается актуальной. Известны два варианта «Жертвоприношения Авраама» Рембрандта (С.-Петербург, Эрмитаж; Мюнхен, Старая пинакотека), четыре «Вдовушки» П. А. Федотова (две в Москве, ГТГ, одна в Ивановском художественном музее), «Грачи

прилетели» А. К. Саврасова (Москва, ГТГ) имеют шесть эскизных вариантов и повторений. Дело усложняется, когда по какой-то из причин художник (а за ним и традиция) наделяет статусом окончательного решения один из вариантов – не обязательно начальный. Первую версию «Видения отроку Варфоломею» М. В. Нестеров случайно испортил, порезав мастихином, так и не окончив ее (Уфа, БГХМ), вторая хранится в ГТГ. Первая редакция картины «Смерть комиссара» (Москва, ГТГ) не устроила К. С. Петрова-Водкина, поэтому на выставке 1928 г. экспонировалась вторая (С.-Петербург, ГРМ), ставшая наиболее известной из работ мастера. Но ведь она была по времени второй, была «копией» первой. Такая же напряженная работа становится и делом кинематографистов. Первый почти полностью отснятый материал «Сталкера» погиб, и А. Тарковскому удалось получить деньги на съемку, по существу, уже другого фильма. Как в данном случае определить первичность и вторичность, статус оригинала и репликации?

Еще большую сложность представляют ситуации, когда авторство (подлинность) не определены, являясь «дрейфующим» предметом научных дискуссий и атрибутивной игры специалистов. В Санкт-Петербурге, Мюнхене и Бостоне хранятся три картины Рогира ван дер Вейдена – «Св. Лука, рисующий Мадонну» – либо авторские повторения, либо работы мастерской, либо неустановленные копии так и не выявленного оригинала. На сегодняшний день первичный вариант определить практически невозможно. Обращение к современному (XX и XXI вв.) искусству обнаружит тенденцию самокопирования, репродуцирования, клонирования объектов при сохранении за каждым из них свойств подлинного произведения искусства, как в работах Э. Уорхолла или М. Дюшана [18]. Следовательно, понятие «новодел» элиминируется из этой практики, поскольку в силу волюнтаризма художника (права быть «демиургом», инспиратором смыслов и ценностей) мастер может наделять качеством оригинала любое свое произведение, «подлинник» или его «реплику».

К целому ряду явлений в культуре и вовсе неприменима схема первично-вторичной причинно-следственной связи между «оригиналами» и «копиями», так как «копирование» подразумевалось как обязательный акт, механизм получения необходимых объектов. Это относится к религиозному искусству (при всей условности этого понятия) и языческой древности, и христианской эпохи. Сам концепт канона, свод правил, установленных границ (как в любом ритуале), лишил смысла вопрос об оригинальности исходного произведения и авторстве «первооткрывателя». Бог, демиург и был зачинателем изобразительной традиции, которой человек обязан был следовать, порождая цепочку

канонически верных «слепков» с самого божества. Воспроизведение той или иной иконографической схемы (даже с отступлениями) и являлось сутью «деланья». «Нови» как бы и не было, поскольку повторение базовой модели способствовало ее вечной актуализации, а не появлению ее новой копии. Так, образ Христа в различных иконографических вариантах «Спаса Нерукотворного» (на убресе, чрепии) не являлся каждый раз новым изображением в только что написанной иконе, но был, с точки зрения адепта, вечным пребыванием незримой сущности в зримом для человека облики. В неоплатоническом понимании незримая идея как бы обретала изображение: идея – неизменная, а изображение вариативное, изменчивое только по причине несовершенства изменчивой же человеческой природы. В эти представления встроить бинарную связку оригинала и копии нельзя, так как «оригинал» относится к классу запредельных метафизических сущностей (Бог), а «копия» к группе рукотворных человеческих изделий. Глубинное различие между ними не позволяет их рассматривать в качестве простой последовательности (подлинник – «новодел»), но только как образ и подобие. Это правило справедливо как для древней живописи, так и для современной иконописи.

Сложно будет вписать концепцию «новодела» в историю художественного образования. Как известно, в академической системе программные работы выполнялись не только на общую для учеников тему по специальному заданию, но и в соответствии с перечислением всего того, что необходимо изобразить для решения живописных и композиционных задач. В каком отношении друг к другу с позиции теории «новодела» будут дипломные работы Д. И. Поленова и И. Е. Репина («Воскрешение дочери Иаира»), написанные в один и тот же год (1871) и получившие одинаковые награды (большую золотую медаль)?

Поскольку авторы в своих статьях осмысливают «новодел» как универсалию, чьи свойства проявляются в различных видах культуры и искусства, мы попробуем предупредить ее проецирование на иные виды творчества, скажем, научно-технического, и показать, насколько спорно выводить из сходства и процессов преемственности однозначно устойчивые и прозрачные формы репликации. Мы полагаем допустимым переход в эту сферу ввиду традиционного бытования художественных и научно-технических практик в подготовке специалистов в области компьютерных технологий, дизайна, фотографии и кино в СПбГИК. Приведем следующий пример. В XVII в. французский скульптор и литейщик Л. Кассерен [19, с. 401] предложил оптическую схему телескопа с главным параболическим зеркалом на одном конце трубы и маленьким вторичным на другом. Свет наблюдаемого объекта

отражался от главного зеркала в сторону вторичного и, отраженный от него, возвращался к главному. Лучи проходили через отверстие в центре главного зеркала в окуляр, в который и вели наблюдение. В XVII в. изготовление таких приборов было исключительно трудным, поэтому к ним вернулись только в XX в. В 1930 г. Б. Шмидт расположил перед вторичным зеркалом линзу, стеклянную пластину с рельефом 4-го порядка, что позволило исправить аберрации (кому и астигматизм). В 1941 г. Д. Д. Максудов, работая над исправлением этих же оптических искажений, вместо пластины Шмидта установил в начале трубы телескопа мениск – вогнутую линзу с алюминиевым вторичным зеркалом. И та, и другая схемы катадиоптрические. И та, и другая предполагает размещение в начале тубуса телескопа особой линзы, исправляющей оптические ошибки. Шмидт сделал это раньше, но Максудов использовал иной оптический элемент. Можно ли изобретение Максудова считать «новоделом» по отношению к решению Шмидта? Можно ли изобретение и Шмидта, и Максудова считать «новоделом» по отношению к жившему двумя веками ранее Кассегрену? Очевидно, нет, поскольку Кассегрен по-настоящему так и не реализовал свой замысел, а недостатки его телескопа были исправлены только в XX в. Коррекционная пластина Шмидта и мениск Максудова хоть и являются специфическими линзами, но разные по своей геометрии и характеру преломления оптические элементы. В 1960-х гг. в США схему Шмидта доработали: вторичное зеркало расположили на самом корректоре, его производство упростили, а главное зеркало стали изготавливать не параболическим, а сферическим. Из сложного телескопа Б. Шмидта для научного фотографирования звездного неба компания «Селестрон» сделала коммерческий вариант любительского телескопа. Несмотря на существенные изменения в оптической схеме, которых не было ни у Кассегрена, ни у Шмидта, этот вариант прибора имеет официальное обозначение Шмидт-Кассегрен, в то время как телескоп с мениском – Максудов-Кассегрен. Какой пассаж этой нарративной петли в истории катадиоптрических телескопов позволяет говорить о «новоделе»? Вероятно, никакой.

Немаловажным обстоятельством является то, что в технике копия или клон обретают ценностное значение, зависящее от степени качества их характеристик. Вторичное может быть столь совершенно, что полностью снимает с себя родовое проклятие отсутствия первоизобретателя. В 1925 г. компания «Leitz» выпустила один из первых малоформатных фотоаппаратов – модель «Leica I A», – который стал новым типом камеры, получившим широчайшее распространение. Изобретение перевернуло мир. В 1932 г. появился прямой конкурент «Лейки» – «Contax»

производства концерна Zeiss-Ikon. Цейсс не был первым, но он сделал все, чтобы многократно усилить конкуренцию. Несмотря на вторичность по отношению к «Лейке», в «Контаксе» были впервые применены многочисленные технические новинки (дальномер, байонет, металлические шторки затвора и пр.). Оригинальность идей соперников подтверждалась многочисленными патентами [20, с. 62]. Несмотря на это в СССР в 1934 г. начинается выпуск советской копии «Leica II» – ФЭДа. Уровень копирования был буквальным. После Великой Отечественной войны заводы Zeiss-Ikon отошли к СССР, где стали производить уже советский «Contax» – «Киев», – первые серии которого были собраны из немецкого заводского задела в Дрездене (на внутренней стороне деталей стояло название «Contax») и в Киеве; часть собранных из общих деталей аппаратов шла под маркой «Contax», другая – «Киев». Опыт копирования привел к разработке собственных дальномерных камер («Зоркий», «Ленинград» и пр.). Являются ли они «новоделом», и если да, то по отношению к чему, к «Leica», или к «Contax», который сам был вторичным по отношению к детищу компании «Leitz». За последние пятьдесят лет появилось множество малоформатных камер, восходящих как к «Leica», так и к «Contax» – Nikon I, Rollei 35 RF, Hexar RF (Konica). Все это дорогие, технически совершенные, а теперь уже и коллекционные камеры. Может ли «новодел» быть столь безупречным, и если да, то сохраняется ли в этой безупречности он как чистая репликация, коль скоро техническое качество как экзистенциальное свойство становится общим (обязательным) местом и оригинала, и реплики?

Подведем итог нашим размышлениям. Употребление нового термина, как нам представляется, излишне. Его применение на фоне и так существующего большого количества специфических понятий «умножает сущности без необходимости». Дело не только в сниженной лексике слова, но и в неопределенности его смысла. Оно не годится в качестве универсалии по причине многообразия вариантов репликации и различной природы явлений, связанным с заимствованием, копированием, воспроизведением и т. д. На наш взгляд, авторы весьма произвольно трактуют результаты аккультурации в архитектуре, в музейном деле, в области материального наследия. Однако наиболее плодотворно концепция воспроизведения уже существующих моделей в новаторской практике художников, обращающихся к неким образцам, может проявить себя при изучении некоторых форм нематериального наследия, литературы, музыки и кино. Исследователи интересно анализируют мистификации, подделки и метод цитирования различных сюжетов в романах и повестях. Пожелаем И. В. Леонову и О. В. Прокуденковой не

только разработать термин, более точно отражающий феномен воспроизведения, но и дальнейших творческих успехов в деле изучения процессов репликации в художественной культуре.

### Список литературы

1. Леонов И. В., Прокуденкова О. В. «Новодел» в практике сохранения культурного наследия: границы применения // Вестн. С-Петерб. гос. ин-та культуры. 2017. № 4 (33). С. 81–84.
2. Леонов И. В., Прокуденкова О. В. Новодел как форма воспроизведения старины в современной культуре // Вестн. С-Петерб. гос. ин-та культуры. 2018. № 1 (34). С. 145–150.
3. Леонов И. В., Прокуденкова О. В. Основные формы и сферы бытования нематериального историко-культурного новодела // Вестн. С-Петерб. гос. ин-та культуры. 2018. № 2 (35). С. 35–40.
4. «Цитата, реплика, заимствование ...»: сб. ст. / под ред. Г. Н. Габриэль, А. В. Корниловой, Ю. И. Арутюнян. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2009. 244 с.
5. Образ святого Георгия Победоносца в культуре России: сб. ст. / под ред. Т. П. Жаворонковой. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2009. 228 с.
6. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореневой. Санкт-Петербург: Андрей Наследников, 2001. 205 с.
7. Тетерятников В. М. Иконы и фальшивки. Нью-Йорк; Санкт-Петербург: Фонд поддержки гуманитар. знания, 2009. 143 с.
8. Фенглер Х., Гироу Г., Унгер В. Словарь нумизмата / пер. с нем. М. Г. Арсеньева. Москва: Радио и связь, 1993. 418 с.
9. Словарь архитектурно-строительных терминов / В. Ф. Волошин, Н. А. Зельтен. Минск: Вышэйш. шк., 1990. 187 с.
10. Баторевич Н. И., Кожицева Т. Д. Малая архитектурная энциклопедия. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2005. 704 с.
11. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь: в 3 т. Санкт-Петербург: Лита, 1998. Т. 1. 672 с.
12. Ирмшер Й., Йоне Р. Словарь античности: пер. с нем. Москва: Прогресс, 1989. 704 с.
13. Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения: Италия. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 616 с.
14. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И. В. Жолтовского. Москва: Архитектура-С, 2007. Кн. 4. 134 с.
15. Sculpture. From Antiquity to the present day: in 2 vol. / ed. by G. Duby, J.-L. Daval. Köln: Taschen, 2006. Vol. 1. 544 p.
16. Гиберти Л. Комментарии / пер. с итал. А. Губера. Москва: Изогиз, 1938. 104 с.
17. Акройд П. Ньютон: биография / пер. с англ. А. Капанадзе. Москва: Альпина Паблшер, 2017. 208 с.
18. Балаш А. Н. Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуктивное // Вестн. С-Петерб. гос. ин-та культуры. 2017. (30). С. 99–102.
19. Сурдин В. Г. Большая энциклопедия астрономии. Москва: Эксмо, 2013. 480 с.
20. Шеклеин А. Гибель богов: Лейка и Контакт // Фото-магазин. 2005. № 12. С. 62–65.

### References

1. Leonov I. V., Prokudenkova O. V. «Modern replica» in practice of conservation of cultural heritage: limits of use. *Bul. of Saint-Petersburg State Univ. of Culture*. 2017. 4 (33), 81–84 (in Russ.).
2. Leonov I. V., Prokudenkova O. V. Modern replica as form of reproduction of antiquity in modern culture. *Bul. of Saint-Petersburg State Univ. of Culture*. 2018. 1 (34), 145–150 (in Russ.).
3. Leonov I. V., Prokudenkova O. V. Basic forms and spheres of existence of intangible historical-cultural modern replica. *Bul. of Saint-Petersburg State Univ. of Culture*. 2018. 2 (35), 35–40 (in Russ.).
4. Gabriel G. N. (ed.), Kornilova A. V. (ed.), Arutiunian Yu. I. (ed.) «Quote, remark, borrowing...»: articles. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Art, 2009. 244 (in Russ.).
5. Zhavoronkova T. P. (ed.) Image of St. George in Russian culture: articles. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Univ. of Culture and Art, 2009. 228 (in Russ.).
6. Friedländer M.; Koreneva M. U. (transl.) Von Kunst und Kennerschaft. Saint-Petersburg: Andrei Naslednikov, 2001. 205 (in Russ.).
7. Teteriatnikov V. M. Icons and fakes. New York; Saint-Petersburg: The Fund of support of humanitarian knowledge, 2009. 143 (in Russ.).
8. Fengler H., Gierow G., Unger W.; Arsenev M. G. (transl.) Transpress Lexikon Numismatik. Moscow: Radio and communication, 1993. 418 (in Russ.).
9. Voloshin V. F., Zelten N. A. Dictionary of architectural and construction terms. Minsk: Higher education, 1990. 187 (in Russ.).
10. Batorovich N. I., Kozhitseva T. D. Minor architectural encyclopedia. Saint-Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2005. 704 (in Russ.).
11. Vlasov V. G. Styles in art: dictionary. Saint-Petersburg: Lita, 1998. 1, 672 (in Russ.).
12. Irmscher J., Jone R. Lexikon der Antike. Moscow: Progress, 1989. 704 (in Russ.).
13. Lisovskii V. G. Architecture of the Renaissance: Italy. Saint-Petersburg: Azbyka-klassika, 2007. 616 (in Russ.).
14. Palladio A.; Zholtovskii I. V. (transl.) I Quattro Libri dell'Architettura. Moscow: Architecture-C, 2007. IV, 134 (in Russ.).
15. Duby G. (ed.), Daval J.-L. (ed.) Sculpture. From Antiquity to the Present Day: in 2 vol. Köln: Taschen, 2006. 1, 544.
16. Ghiberti L.; Guber A. (transl.) Commentarii. Moscow: Izogiz, 1938. 104 (in Russ.).
17. Ackroyd P.; Kapanadze A. (transl.) Isaac Newton. Brief lives. Moscow: Alpina Publisher, 2017. 208 (in Russ.).
18. Balash A. N. Marcel Duchamp's ready-mades and their reproduction. *Bul. of Saint-Petersburg State Univ. of Culture*. 2017. 1 (30), 99–102 (in Russ.).
19. Surdin V. G. Great encyclopedia of astronomy. Moscow: Eksmo, 2013. 480 (in Russ.).
20. Sheklein A. Death of the gods: Leica and Contax. *Fotomagazin*. 2005. 12, 62–65 (in Russ.).