Калугина Т.П.

К ВОПРОСУ О ДУАЛИЗМЕ МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА: ПОДЛИННОСТЬ ИЛИ АУТЕНТИЧНОСТЬ?

Калугина, Татьяна Павловна — доктор философских наук, заведующая отделом переводов для изданий и выставочных проектов, Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, tkalugina@hotmail.com.

В статье рассматривается один из аспектов сложной и комплексной проблемы дуалистической природы музейного предмета — диалектика подлинности и аутентичности экспоната в музее. Автор демонстрирует эту диалектику, анализируя связанные с ней вопросы, с которыми часто сталкиваются музейщики-практики. В частности, вопрос о так называемых аналогах. С ним особенно часто сталкиваются мемориальные музеи, которые по определению хранят и показывают именно уникаты, те самые вещи, которые жили вместе с меморизируемым лицом. В случае, если уникаты не сохранились, их заменяют на аналоги, тем не менее, это не уменьшает эмоциональный отклик посетителя. Встает вопрос, что же запускает этот отклик, если не подлинный мемориальный предмет? Автор анализирует термины «подлинный» и «аутентичный», затрагивает вопрос о копиях в экспозиции художественных музеев, о реальном происхождении эстетического впечатления у посетителя. Рассматривается и вопрос реставрации, связанный с диалектикой подлинности и аутентичности, которая особенно остро стоит в контексте музеефикации современного искусства. Статья не предлагает однозначного решения проблемы подлинности и аутентичности, но автор отмечает, что возможные решения всегда будут однозначно детерминированы тем или иным культурным контекстом.

Ключевые слова: музейный предмет, экспонат, мемориальный музей, художественный музей, подлинность, аутентичность, копия, аналог, принципы реставрации.

ON THE PROBLEM OF DUALISM OF MUSEM OBJECT: AUTHENTICITY OR VERISIMILITUDE?

Kalugina, Tatyana Pavlovna — Doctor of Philosophy, the Head of the Department of Translations for Publications and Exhibition Projects, the State Russian Museum, Russian Federation, Saint-Petersburg, tkalugina@hotmail.com.

The article examines an aspect of the complex, many-layered issue of the dualistic nature of museum objects: the dialectic between authenticity and verisimilitude of exhibits in a museum. The author demonstrates this dialectic by analysing issues relating to it that museum workers often encounter in practice. Particular focus is given to the matter of so-called analogues, which memorial museums often face, as such museums by definition preserve and exhibit originals, the actual items that surrounded the memorialised person in life. In cases where originals have not survived they're replaced with analogues, which however does not diminish the emotional response felt by visitors. So the question arises: What generates this response if the memorial object is not authentic? The author analyses the terms "authentic" and "verisimilar" and touches on the matters of copies among art museum exhibits and the true source of museumgoers' aesthetic impressions. Also examined is the question of restoration in relation

to the authenticity-verisimilitude dialectic, which is especially relevant in the context of museumification of contemporary art objects. The article offers no unambiguous solution to the problem of authenticity and verisimilitude, with the author noting that potential solutions will always be determined by one or another cultural context.

Key words: museum object, exhibit, memorial museum, art museum, authenticity, verisimilitude, copy, analogue, principles of restoration.

Этот текст[1] я выбрала для рубрики, посвященной памяти А.С. Дриккера, потому что в нем отражен фрагмент нашей с Александром Самойловичем долгой, длившейся почти четверть века дискуссии об оригинале и копии, предмете и образе, «материи» и «идее» применительно к изобразительному искусству и музею. Александр Самойлович, стихийный платоник, полагал, что произведение изобразительного искусства или музейный предмет могут быть без потерь воплощены в другой материи, «переложены» для копии или виртуальности. Я же была убеждена, что материя изобразительного искусства или музейной вещи самоценна и уникальна, поскольку и то, и другое — это сам «текст», в то время как произведения других искусств — лишь «запись текста»[2]. Из противоречия этих аксиом вытекали многие другие предметы наших нескончаемых споров. Первые их отражения были опубликованы в 1999 г. на конференции «Итоги столетия» в Эрмитаже[3], последним станет, к сожалению, вот этот текст. Теперь наш спор уже не закончить. Но зато теперь с горькой очевидностью становится ясной его бессмысленность:

«Нет, никоторое из двух:
Кость слишком — кость, дух слишком — дух» (М. Цветаева).

Проблема дуалистической природы музейного предмета сложна и многоаспектна, и один из ее аспектов связан с диалектикой подлинности и аутентичности экспоната в музее. Увидеть эту диалектику легче всего, задумавшись над некоторыми вопросами, с которыми часто сталкиваются музейщики-практики.

Первый вопрос уже очень давно поставлен мемориальными музеями, которые вынуждены почти ежедневно так или иначе отвечать на него. Это вопрос о так называемых аналогах. Чтобы подобраться к нему в нужном мне контексте, напомню разделение музейных предметов на вещи-образцы (представители некоего множества равноценных элементов) и вещи-уникаты (принципиально единичные и незаменимые вещи)[4]. Мемориальные музеи по определению хранят и показывают именно уникаты, те самые вещи, которые жили вместе с меморизируемым лицом. Что, однако, делать мемориальным музеям, если, например, «обстановка кабинета» не сохранилась? В большинстве случаев музей раздобывает аналогичный стол и стул и просто не углубляется в подробности в этикетаже. И что, это как-то уменьшает благоговейную радость посетителя от лицезрения стола, на котором имярек писал свои романы? Если посетителю сказали, что это именно тот стол, то нужная эмоция будет запущена независимо от реальной подлинности

[1] В сокращенном виде он уже был опубликован в журнале «Музей»: *Калугина Т.П.* Аутентичность как экспозиционная проблема // Музей. 2016. № 11. С. 30–33.

[2] Формулировка Б.М. Бернштейна.

[3] *Дриккер А.С.* Двоичный код и будущее музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г.. СПб., 1999. С. 22–24; *Калугина Т.П.* «Развоплощенный дух» и будущее художественного музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб., 1999. С. 122–124.

[4] См. об этом: *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С. 28.

стола. Но чем же, если не подлинностью, эта эмоция запускается? А запускается она аутентичностью увиденного, которая отнюдь не равна подлинности и находится с ней в довольно сложных отношениях.

На первый взгляд, иностранное слово «аутентичность» есть синоним «подлинности». По крайней мере, так полагают большинство современных носителей русского языка, если они, конечно, вообще знают слово «аутентичность». Однако многие заимствования, имеющие синонимичный русский эквивалент, постепенно находят себе пустующую семантическую нишу, где какие-то оттенки их значений становятся главными и уникальными, не выразимыми никаким другим русским словом. (Точно так происходит и в других языках). Как-то на открытии выставки Роберта Индианы в Государственном Русском музее в одном из официальных выступлений прозвучала фраза: «Это произведение обеспечивает аутентичность выставки». Едва ли произнесший ее высокообразованный профессионал говорил о какой-то «подлинности», которую сама выставка, в отличие от отдельных представленных на ней произведения, иметь по сути своей не может. Он, конечно же, имел в виду иное значение слова «аутентичность», которое в последнее время становится самостоятельным потому, что в русском нет одного слова для его выражения. Это значение еще не устоялось до уровня словарной статьи, но кратко его можно сформулировать так: аутентичность — это «идентичность заявленному». В этом смысле его весьма приблизительным синонимом будет «достоверность».

Такое длинное лингвистическое отступление понадобилось мне для того, чтобы объяснить, о чем пойдет речь. Об аутентичности, не равной подлинности, но гарантирующей «идентичность заявленному». В этом смысле процентов 80 экспонатуры мемориальных музеев неподлинны, но — аутентичны. Если считать такую аутентичность компромиссом и на компромиссы не идти, то придешь к абсолютно и буквально пустым залам мемориальной квартиры-музея Моцарта в Вене, где подлинным стенам и подлинному виду из окна аккомпанирует бессмертная музыка[5]. Если же ту аутентичность принять, то получишь многочисленные дома-, квартиры- и усадьбы-музеи, где подлинного почти нет, а впечатление достоверности, если экспозиция сделана профессионально, есть. Что правильнее?

Если этот первый вопрос кому-то показался несложным, то вот к нему дополнение. Представим, что в таком же мемориальном музее хранилась простреленная фуражка мемориуемого персонажа и по каким-то причинам была утрачена, можно ли в этом случае найти аналогичную ей фуражку, продырявить след от пули и выставить? Согласитесь, что-то внутри протестует против такого симулякра. А почему? Ведь соотношение подлинности и аутентичности будет тем же, что и относительно стола-аналога.

Или вот знаменитый диван Пушкина на Мойке, 12, подаренный музею как аналог подлинного, хоть и с происхождением из семьи потомков. В 2010 г. судмедэксперты заявили, что это тот самый диван на основании совпадения группы крови, и это было не очень убедительно. В 2015 г. сложная генетическая экспертиза все-таки установила принадлежность крови на диване Пушкину. Что реально изменилось? Кажется, ничего, но поток посетителей резко возрос.

Получается, что совершенно все равно, что есть экспонируемый предмет на самом деле. Единственное, что важно, что действительно работает, — это убеждение в головах

[5] Я говорю об экспозиции дома до 2006 г., когда она была все-таки дополнена отдельными вещами-аналогами, и не упоминаю большую информационную выставку, являющуюся частью экспозиции этого музея.

посетителей, что они видят то, чего ожидали. То есть важна только «идентичность заявленному», аутентичность. А она сама есть результат интерпретации человеком той или иной вещи, проекция его собственных ожиданий, намерений, предпочтений и стереотипов.

Вообще-то, вопрос о соотношении в нашем восприятии подлинной вещи, с одной стороны, и нашей убежденности в ее подлинности, т.е., по сути дела, вопрос о соотношении в человеческом восприятии реальности и веры (внушения, автовнушения) уводит в туманные сферы солипсической онтологии и здесь неуместен. Тем не менее, в музее на него приходится наталкиваться довольно часто.

Особенно в музее художественном с его культом подлинника в противоположность подделке или копии. Посмотрим же для начала, что есть «подлинник», откуда это слово взялось. А вот откуда: в Средние века на Руси признание от подсудимого нередко добывали на допросе под пыткой, избивая его специальными длинными палками — длинниками или подлинниками. Бедняга мог признаться в чем угодно, тем не менее, добытая таким образом правда называлась «подлинной» (а близкую по смыслу «подноготную» палачи узнавали, вонзая человеку под ногти иглы). Не слишком симпатичная этимология... Однако в языке мало случайных явлений, и если слово «подлинный» используется теперь как синоним «истинного» и «настоящего», значит, народная мудрость выражает этим субъективную составляющую «истинности» — кто-то что-то признал, да еще под пытками... Это к тому, что подделки Вермеера, как известно, провисели в музеях очень долго и многие и многие эксперты признали их подлинность, пока сам поддельщик не рассказал «подлинную» правду. И вообще, Чарли Чаплин занял только третье место на конкурсе своих двойников...

А сегодня, как утверждается, уже недалек тот час, когда можно будет сделать абсолютно неотличимую копию скульптуры, гравюры или картины, т.е., не в переносном смысле неотличимую, а в самом прямом. Как быть тогда? Тогда получится, что произведение изобразительного искусства станет тиражируемым, как произведение литературное или, можно даже сказать, исполняемым, как музыка[6]. А это противоречит его природе, ибо оно есть «арена драмы материи и духа» (Б. Бернштейн), т.е., прежде всего, физически наличествующая и пребывающая во времени вещь[7]. Противоречие это существовало уже давно в виде, например, тиражной графики, где отличие подлинника от копии определялось наличием или отсутствием номера, проставленного автором, который решил, что вот эта гравюра будет жить в 25 подлинниках, а эта — в 50.

Это все теоретические рассуждения, но к экспозиции они имеют самое непосредственное отношение. Можно ли выставлять в художественном музее копии? В конце XIX — начале XX в. на этот вопрос отвечали утвердительно, но только относительно так называемых учебных или просветительских коллекций. А сегодня? Когда вообще главное, чтобы посетитель, упаси боже, на экспозиции не заскучал, и поэтому его надо непрерывно развлекать доступными ему или удивительными способами и подчеркивать его право на панибратское отношение с искусством? Тут без копий, лучше всего электронных, не обойтись.

Для экспозиции вопрос о соотношении подлинности и аутентичности важен еще в одном, как бы техническом аспекте. В аспекте, например, этикетажа. Есть очень выразительная

[6] Причем, не в зедльмайровском значении «интерпретации как исполнения», а как существование произведения во множестве исполнений и только.

[7] Поэтому все вышесказанное относится в равной мере и к экспозиционной вещи в других, нехудожественных музеях.

карикатура, призывающая музейщиков пойти навстречу посетителям и поменять местами размер произведения и этикетки к нему, чтобы посетитель мог издали, не наклоняясь к мелкому шрифту, созерцать главное, что определяет его восприятие, — имя художника (великого или неизвестного) и название работы (прославленный ли шедевр или рядовое, никому не знакомое произведение). А само произведение можно дать и в виде мелкой репродукции, не оно задает оценку и впечатление. «В каждой шутке есть доля шутки», и эта карикатура очень показательна. Именно наша пресуппозиция, наши ожидания и полученная информация об экспонате вызывают ту или иную нашу реакцию на эстетический стимул. Чтобы это было не так, надо быть или очень тренированным эстетом с выучкой визуального восприятия, или, наоборот, простодушным Кандидом, ничего не слышавшим о Леонардо и Малевиче и отличающимся потому искренностью впечатления.

Далее, для музейного экспонирования диалектика аутентичности и подлинности важна еще в одном сложнейшем и деликатнейшем вопросе. Иллюстрацией к нему может быть знаменитая история реставрации эрмитажной «Данаи». К великому счастью, утраты авторской живописи в результате действий вандала не превысили того процентного соотношения подлинного и утраченного, при котором можно говорить о гибели произведения. Кроме того, реставраторы Эрмитажа, специалисты высочайшего уровня и этически безупречные профессионалы, тонировали только отдельные поврежденные места, нарушающие общую целостность картины, восполняя утраты на слое лака, разделяющем авторскую живопись и реставрационные тонировки. А если бы «Данае» повезло меньше, и то самое процентное отношение было чуть-чуть превышено? Совсем чуть-чуть? И Эрмитаж не стал бы экспонировать картину, имеющую в качестве материального субстрата, в основном, работу реставраторов, а не Рембрандта? Но рядовому посетителю, не интересующемуся проблемой разделения авторской и реставрационной живописи, совершенно безразлично, кто, когда и как определил тот процент допустимой утраты подлинности, ему важно увидеть этот знаменитый шедевр. Да и более тонким ценителям нужна, скорее, аутентичность образа, а не подлинность красочного слоя. Об этой аутентичности образа очень поэтично сказал М.Б. Пиотровский: «Данае удалось сохранить душу. Искалеченная, она тем не менее жива, излучает свой таинственный свет»[8].

Реставраторы, кстати, раньше других были вынуждены задуматься о вышеупомянутой диалектике. Для них вопрос о природе подлинности был и есть вопрос отнюдь не теоретический, поскольку они volens nolens должны принимать решение о том, что сохранять и восстанавливать — материальный субстрат или художественный образ[9], в нашем контексте — подлинность или аутентичность.

Еще больше, во много раз больше запутывается этот вопрос относительно произведений современного искусства. Ныне оно уже давно стало объектом музеефикации, поставив перед музейщиками неразрешимые проблемы. Что именно следует музеефицировать и, соответственно, экспонировать, например, в случае с перфомансами и хэппенингами? Будет ли экспонатом-подлинником ломаная линия, нанесенная на стены музейного зала в соответствии с дистанционно переданными указаниями художника, если точно такие указания он дал галерее, устраивающей его персональную выставку? Как

[8] См. на сайте Эрмитажа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/history/historical-article/1950/Danae/?lng=ru (ссылка последний раз проверялась 19.12.2020).

[9] См. об этом, напр.: *Бобров Ю.Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004.

выставлять знаменитое произведение в виде огромной мягкой игрушки с отростками-щупальцами, если она должна лежать на полу, а ее автор не оставил схемы расположения щупалец, хотя концептуально ее структура имеет значение, и будут ли разные способы ее аранжировки одинаково подлинными?

Теоретики современного искусства легко обходят такого рода вопросы, указывая на абсолютное главенство в нем абстрактной концепции и незначительность и вариативность материального ее воплощения. Теоретикам хорошо, они созидают концепции о концепциях и не мучаются с греховной материей, совсем освободиться от которой современное искусство еще не сумело и с которой поэтому имеют дело бедные музейщики. Им на выручку приходит понятие аутентичности, которое в современном искусстве чаще применяется к оригинальной идее, общей стратегии, а не произведению как таковому[10]. Работая в «дискурсе аутентичности, а не подлинности», можно легче отнестись к проблеме раскладывания в зале щупалец вышеупомянутой вещи.

Однако и здесь всплывает некая сложность, обойти которую «дискурс аутентичности» не помогает. И опять она связана с реставрацией. Мой знакомый реставратор из гамбургской Кунстхалле столкнулся вот с такой проблемой. Произведение одного известного художника представляло собой бумажный кулек с пончиками, на котором были видны проступившие пятна жира. Эти пятна были концептуально важны, они даже присутствовали в названии произведения. И вот пришло время, когда жир пропитал всю бумагу кулька, и пятна исчезли, слившись в одно. А произведение надо было экспонировать, и экспозиционеры обратились к этому реставратору. Тот, интуитивно заняв позицию «аутентичность, а не подлинность», решил заменить кулек и пончики на новые, благо они продавались на каждом углу. Однако сначала он справился у здравствовавшего тогда автора, не возражает ли тот. Но автор возражал! Он гневно требовал сохранить его подлинное произведение, не объясняя, правда, как это сделать практически. Оказавшись перед такой неразрешимой задачей, мой знакомый так глубоко задумался над соотношением материи и сознания в современных арт-практиках, что стал вскоре главным экспертом по реставрации актуального искусства в США.

Тем не менее, для музейного сообщества задача так и осталась неразрешимой. Причем, касается она не одного только современного искусства, а и многих экспонатов других музеев самых разных профилей. Так что же все-таки, главное, чтобы в головах посетителей было знание, что экспонат представляет собой именно то, что они должны были увидеть? Или, независимо ни от чего, музей должен упорно следовать своему долгу хранить и показывать только подлинное, как бы сложно и бессмысленно это ни было? У автора нет ответа на этот вопрос. Вместо ответа — красивая история, пересказанная Дмитрием Чернышевым в книге «Как люди думают»[11]:

Во время посещения дзен-буддийского храма Золотого павильона Кинкаку-дзи Дуглас Адамс был восхищен тем, как хорошо сохранился храм с конца XIV века. Переводчик ответил, что храм несколько раз был сожжен дотла. Состоялся следующий диалог:

— Так значит, это не оригинальное здание?

— Ну что вы... Конечно, оригинальное.

— Но ведь храм был сожжен?

— Да.

[10] При этом аутентичность может быть атрибутом не только оригинала работы, но и его копий. Такой подход особенно характерен для медиа-арта, где невозможно говорить о копии и оригинале.

[11] См.: https://wm-help.net/lib/b/book/1716874166/31 (ссылка последний раз проверялась 19.12.2020).

— Дважды?

— Несколько раз.

— И его каждый раз восстанавливали с нуля?

— Разумеется. Это важнейший памятник нашей культуры.

— И здание каждый раз было построено из новых материалов?

— Конечно. Его же сжигали дотла.

— И как этот храм может быть тем же самым?

— Это всегда то самое здание.

Адамса потрясла мысль, что сама идея храма оказалась для японцев гораздо важнее, чем материалы, из которых он был построен.

Список литературы

Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М.: Эдсмит, 2004. 344 с.

Дриккер А.С. Двоичный код и будущее музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 22–24.

Калугина Т.П. «Развоплощенный дух» и будущее художественного музея // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции 1–4 декабря 1999 г. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 122–124.

Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. 244 с.

References

Bobrov, Yu.G. *Teoriya restavracii pamyatnikov iskusstva: zakonomernosti I protivorechiya* [The Theory of Art Monument Restoration: Patterns and Contradictions]. Moscow: Edsmit Press, 2004. 344 p. (In Rus.).

Drikker, A.S. Dvoichnyi kod i budushchee muzeya [Binary code and the future of the museum], in *Iskusstvo XX veka. Itogi stoletiya. Tezisy dokladov mezhdunarodnoy konferentsii 1–4 dekabrya 1999 g.* Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 1999. P. 22–24. (In Rus.).

Kalugina, T.P. «Razvoploshchennyi dukh» i budushchee khudozhestvennogo muzeya [The "disembodied spirit" and the future of the art museum], in *Iskusstvo XX veka. Itogi stoletiya. Tezisy dokladov mezhdunarodnoy konferentsii 1–4 dekabrya 1999 g.* Saint-Petersburg: State Hermitage Press, 1999. P. 122–124. (In Rus.).

Kalugina, T.P. *Khudozhestvennyi muzei kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as Cultural Phenomenon]. Saint-Petersburg: Petropolis Press, 2001. 244 p. (In Rus.).