

Развитие профессии реставратора

Публикация предлагает русский перевод главы «Future» (Будущее) из книги одного из основателей реставрационной науки в Канаде Филиппа Варда «The Nature of Conservation: Race against Time» (Природа Консервации: Гонка со временем», 1986), которая посвящена проблеме прогнозирования будущего профессии реставратора. Вард был одним из тех, кто на 50 лет вперед предвидел изменения в профессии. Комментарии к переводу обращают внимание не только на изменения, которые научно-технический прогресс неизбежно вносит в профессию, но и на то, как меняется само отношение к роли культурного наследия, искусству и его материалам.

Ключевые слова: реставрация-консервация; Ф. Вард «Будущее»; развитие профессии реставратора

Philip Bobrov

The Development of the Profession of Restorer

The publication presents a Russian translation of the chapter “Future” from the book by one of the founders of restoration science in Canada, Philip Ward, “The Nature of Conservation: Race against Time” (1986), which is devoted to the problem of predicting the future of the profession of restorer. Ward was one of those who foresaw future changes in the profession 50 years ago. Comments on the translation draw attention to the transformations that technical and scientific progress inevitably bring not only to the profession, but also change the attitude to the role of cultural heritage, art and its materials.

Keywords: conservation-restoration; Ph. Ward’s article “The Future”; development of the profession of restorer

Профессия реставратора возникла, очевидно, вместе с пониманием ценности произведений искусства, созданных предшественниками.

С тех пор представление об этой профессии не раз менялось: реставратора считают то художником, то археологом, то исследователем-аналитиком или технологом. На самом деле реставратору приходится отчасти выступать во всех этих качествах. Эпоха постмодернизма изменила и форму, и материалы, и суть того объекта, который принято называть «произведением искусства».

Известный канадский реставратор Филипп Вард (Philip Ward, 1926–2019) много размышлял над будущим профессии реставратора. Настоящая статья является продолжением опыта ознакомления отечественных читателей – учащихся, еще только осваивающих профессию, и специалистов, с переводами трудов ведущих реставраторов, исследователей и музееведов.

Вард был одним из создателей Канадского института реставрации (Canadian Conservation Institute), директором его Информационного центра, реставратором-теоретиком и практиком, известным писателем и публицистом. Одному из разделов своего хорошо известного среди специалистов труда «Природа консервации. Гонка со временем» (1986) он дал интригующее название «Будущее» (The Future) [7]. Другие фрагменты из этой книги, посвященные вопросам современной организации процессов консервации-реставрации в ведущих профильных компаниях и организациях, были представлены нами ранее [1].

В разделе «Будущее» Вард рассматривает перспективы дальнейшего развития профессии реставратора и профессиональные навыки, которые потребуются специалисту по мере такого развития. Напомним, что Вард видит будущее реставрации, с которым мы знакомимся в настоящей работе, из своего времени – 1980-х гг. Он дал собственный, авторский прогноз, который сегодня, спустя почти сорок лет, прошел определенную проверку временем. Тем интереснее видеть, как обозначенные Вардом особенности и тенденции консервационной-реставрационной деятельности реализовались (и продолжают развиваться) в соответствии с указанным канадским ученым направлением.

Перевод с английского сделан по изданию: [7, р. 61–65]. Примечания к статье Ф. Ю. Боброва.

Будущее

Не будучи наукой, реставрация тем не менее относится к научному знанию как к одному из своих родителей, с судьбой которого ее собственная судьба неизбежно связана. Бурное развитие технологий в области реставрации является результатом такой взаимосвязи, и оно будет продолжаться, пока существует стимул к научному исследованию как таковому.

В некотором отношении одно явление не только влечет за собой другое, но и указывает дальнейшее направление движения. К примеру, вызовы, создаваемые полимерными материалами, встречающимися в наших исторических коллекциях, определенно будут в обозримом будущем существенной областью для работы и реставратора-практика, и для ученого-реставратора (conservation scientist). Промышленно изготовленные пластмассы используются в [западной] технологии производства с XIX в., и первые из таких материалов имели относительно простой состав.

Однако начиная с середины XX в. сложносоставные полимерные материалы получили широчайшее распространение и применялись во множестве областей, в том числе нашли свой путь и в собраниях музейных коллекций. Технология производства таких материалов часто и без огласки менялась. Не менее важно, что такие материалы имели заведомо predetermined ограниченный срок существования. Таким образом, мы столкнемся с разрушением материалов не только под воздействием факторов окружающей среды, но и с так называемым запланированным разрушением, встроенным производителем в созданный им материал. Очевидно, что данное обстоятельство создает огромный вызов и для реставратора-практика, и для реставратора-ученого, от которого потребуются изучить материалы памятника и найти пути для сдерживания их разрушения.

Возникает также и этическая дилемма, испытывающая на прочность наше здравомыслие. Она хорошо знакома реставраторам, уже сталкивавшимся с «саморазрушающимся» искусством, но, коль скоро такие свойства начинают распространяться на целые категории произведений искусства,

то серьезность вызова многократно увеличивается. Говоря прямо, если (запланированное. – Ф. Б.) разрушение материала в определенный момент является авторским замыслом, то не является ли оно неотъемлемой частью произведения? Вправе ли реставратор вмешиваться в него? Если такого рода ситуация возникает, то реставратор должен привлечь для ее решения других специалистов-музееведов, с которыми должен быть в состоянии коммуницировать.

Абсолютная необходимость в обмене технической информацией заставила представителей этой молодой, технологичной профессии (музеевед) использовать научную терминологию, которая обычно не находит применения в гуманитарной области. По определению, данному Маделин Хоурс (Madeleine Hours)¹, реставратор находится в самом центре так называемой дилеммы Сноу². Она пишет: «Мы должны избегать разделения между культурой науки, слишком часто оперирующей непроверяемыми доказательствами, которые, как мы знаем, могут впоследствии быть оспорены, и культурой гуманитарной. Установление диалога предполагает уважение к иному образу мышления и в то же время требует морального усилия, а также переосмысления нашего языка и словаря»*. Пока мы не пересмотрим используемый нами язык и словарь определений, так необходимое более тесное сотрудничество с другими музейщиками продолжит оставаться недоступным для нас. Такого рода взаимодействие (основанное на взаимопонятной коммуникации. – Ф. Б.) займет в будущем значительное место в области консервации.

Информационная сеть, ныне разрабатываемая в рамках сотрудничества Института Поля Гетти (GCI), Канадского института охраны природы (CCI), Канадской сети информации о наследии (CHIN), Международного исследовательского центра по сохранению и реставрации культурных ценностей (ICCROM), Международного совета по сохранению памятников и достопримечательных мест (ICOMOS) и Смитсоновского института (Smithsonian Institute), определенно ведет к более широкой доступности основанных на компьютерной технологии информационных ресурсов.

* Hours M. Origins and Prospects // Museum, vol. 34, no. 4 (1982), p. 23.

Мы можем ожидать появления мировой сети, которая позволит всем ведущим реставрационным организациям использовать общий информационный источник, включающий литературу и материалы, применяющиеся в реставрационной практике (но не ограниченный ими).

Документирование

Информация является движущей силой реставрации. Специалист должен знать как можно больше о материалах и особенностях создания объекта, с которым он работает, а также обо всех ранее предпринятых действиях. Кураторы и искусствоведы, в свою очередь, также должны определенно представлять, как реставрация может изменять произведение. В ходе практической работы реставратору понадобятся сведения о материалах и их возможном поведении – как о тех, из которых создано произведение, так и об использующихся сейчас для его реставрации. Поэтому консерватор должен иметь доступ к максимуму публикаций, а также к результатам исследований, имеющих схожую тематику, но еще не опубликованным. Ранее такая возможность физически отсутствовала даже для работников крупных профессиональных центров, имеющих специализированную библиотеку и сложное аналитическое оборудование. Ныне компьютерная сеть помещает информацию такого рода в категорию шаговой доступности. «Реставрационная информационная сеть» (CIN), разрабатываемая Институтом Поля Гетти, ставит своей задачей сделать доступной такую многостороннюю информационную структуру, включающую пользователей и заказчиков-меценатов (contributors).

Пробелы в нашей системе профессиональной подготовки должны быть заполнены и они будут заполняться. Просто невозможно дальше не обращать внимания на потребности в реставрации, возникающие у музеев естественных наук и техники. Также все менее приемлемо существование кураторов, не имеющих представления об особенностях материальной структуры произведений в их собраниях, а также реставраторов, не понимающих приоритетов музейных кураторов. Консервация естественным образом будет облекаться в разные формы. Вероятно, две главные области деятельности – превентивная

консервация и реставрация – будут разделены в некоторых организациях. Поскольку важность превентивной консервации приобретает все большее значение в работе реставратора, возможно создание постоянных должностей для такого рода специалистов.

Не исключено, что некоторые музеи предпочтут упразднить дорогостоящие реставрационные подразделения и привлекать реставраторов из частной сферы для работы под управлением штатного специалиста в области превентивной консервации, хотя такая практика вряд ли получит широкое распространение. Не является уже абсолютной редкостью, когда штатные музейные реставраторы начинают специализироваться в области превентивной консервации, поскольку их обязанности больше не предусматривают крупных собственно реставрационных проектов. Очевидно, что такая роль музейного реставратора требует тесного сотрудничества с кураторами и точного понимания основ их деятельности. Зеркальным отражением описанного является ситуация, в которой куратор имеет широкие познания в области практической реставрации. Таким представляется один из путей сближения столь разных профессий.

Вышесказанным очерчены, конечно же, лишь некоторые пути, по которым профессия реставратора может развиваться. Уже становится далеким тот день, когда всего-то пятьдесят пять лет назад мир впервые потребовал профессиональное сохранение культурного наследия. Сегодня это широко распространенная в мире профессия – полная сил, насыщенная технологиями и направленная на единую цель сохранения культуры.

Сиюминутные основания для консервации обычно носят прикладной характер: изучение или демонстрация [произведения], образовательные цели или организация зрелища – и являются лишь временными задачами. Что имеет непреходящее значение, так это то, что объект, который так или иначе задействован, должен физически выжить. Почему такое выживание объекта важно? Зачем сохранять вещи, время которых прошло? Важно ли нам, как выглядели тиранозавры? Влияют ли картины и скульптуры на нашу жизнь? Так ли важно, чтобы потомки могли слышать скрип деревянного корабля? Выживание объекта важно, потому что так проявляется память о развитии человека. Будущее неизвестно, а настоящее, короткий период действительности, постоянно

ускользает в прошлое. Наше наследие – это все, что мы знаем о себе. Все, что мы из него сохраним, останется единственным его памятником. Такой памятник является маяком во тьме времени, светом, направляющим дальнейшие шаги. Консервация является средством, которым мы сохраняем такой памятник. Как и музей как таковой, сохранение памятника направлено не в прошлое, а в будущее. «Зеркало заднего вида – это наш единственный хрустальный шар. Нет другого проводника по будущему, кроме аналогий из прошлого» (Нортроп Фрай³).

Приведенные выше рассуждения Филипа Варда сосредоточены главным образом на проблеме взаимодействия и взаимопонимания разных специалистов – мастеров-реставраторов, музейных кураторов («музеологов», по терминологии Варда), ученых и других участников профессиональной деятельности по сохранению культурного наследия. Основой такого успешного сотрудничества видится в первую очередь осознанное понимание общих задач и возможных путей их решения, для чего требуется понимание как профессиональной специфики смежного вида деятельности, так и общность профессионального словаря, основанного во многом на терминах и методах точных наук, зачастую чуждых гуманитарии.

Другим важным и точным выводом, сделанным Вардом, является все большее проникновение современных синтезированных материалов в произведения искусства. Данное явление, упомянутое исследователем как одно из важнейших в будущем, действительно обретает, как мы можем видеть сегодня, все большую значимость [4]. Вдобавок, во времена Варда, виртуальные виды искусства, саморазрушающиеся объекты Бэнкси (Banksy) типа его «Девочки с шаром», временные инсталляции и перформансы еще не были приравнены к классическому художественному наследию. Но он уже почувствовал грядущую проблему в недолговечности новых материалов. Сегодня мы видим, как так называемые современные материалы, имеющие как ярых сторонников, так и противников, проникают в современное искусство самыми разными, иногда не вполне очевидными путями.

Самый явный пример демонстрируют нам создания «актуального» современного искусства. Их авторы часто осознанно используют недолговечные материалы, либо просто не озабочены их качеством [8]. Нередко такое произведение может обладать исключительной ценностью и широчайшей известностью. На современных художественных аукционах произведения постмодернизма оцениваются выше предметов классических эпох. Все свойства материальной структуры памятника, как явные, так и латентные, обретаемые в процессе бытования, становятся его неотъемлемой частью, включая и запланированное разрушение материала, из которого создан объект. Процесс, начавшийся при Варде и впервые им отмеченный, сегодня стал одним из признаков, «ценностью» современного искусства.

Существенное коварство кроется в технологии производства множества материалов, могущих быть использованными в качестве художественных, которые, имея вполне знакомое, привычное название, могут при этом иметь мало общего с хорошо известной старой, проверенной временем технологией производства. Приведем лишь один пример из многих возможных. Краска под названием капут мортум (*caput mortum*), оригинальная технология производства которой была известна с эпохи Ренессанса, достигла пика популярности в конце XVIII – XIX в. Ее нередко называли также «мумиевая коричневая» (*mummy brown*). Сырьем для ее производства, согласно оригинальной технологии, являлись мумии, во множестве импортировавшиеся в Европу из Египта в XIX столетии, от которых и образовалось название материала (*ил. 3*). Современная версия пигмента, продолжая носить хорошо узнаваемое историческое название, на самом деле является синтетическим материалом, который, конечно же, не имеет ничего общего с оригинальной технологией производства [3]. Другим путем проникновения новых материалов в старинные произведения искусства является реставрационная интервенция, когда при консервации или реставрации вместо материалов, идентичных использованным в оригинале, применяются новейшие разработки. Все труднее становится игнорировать очевидные преимущества современных технологий, при том что остается неуверен-

ность в их долговременной прочности и стабильности. Кроме того, что новейшие материалы не всегда аргументировано внедряются при реставрации, возникает и этический аспект проблемы.

Таким образом, текст Филиппа Варда сегодня следует воспринимать не только как его персональное видение будущего консервации-реставрации, но и как начало дискуссии о будущем консервации-реставрации, идеология и технология которой не только трансформируется со временем, но существенным образом трансформирует природу артефактов, которые должны быть сохранены в максимально неискаженном виде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Маделин Хоурс** (1913–2005) – искусствовед, реставратор, куратор, исследователь произведений искусства. 1913–2005. Основные труды изложены в автобиографии 1987 г. «Жизнь, прожитая в Лувре» (*Une vie au Louvre*)

² В ходе своей лекции 7 мая 1959 г., позднее легшей в основу произведения «Две культуры и научная революция», широко обсуждавшейся по обе стороны Атлантики, британский писатель и ученый Чарльз Перси Сноу среди множества других тезисов назвал необходимость изучения законов термодинамики не менее важной, чем чтение произведений Шекспира. [5].

³ **Герман Нортроп Фрай** (Herman Northrop Frye, 14.07.1912, Шербрук, провинция Квебек – 23.01.1991, Торонто) – канадский литературовед, историк и теоретик культуры [2].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ф.Ю.* К истории формирования современного понимания роли реставрации в сохранении культурного наследия // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 58: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2021. С. 105–114.

2. Фрай Нортроп // URL: <https://bigenc.ru/c/frai-nortrop-cff4c3> (дата обращения: 30.06.2023).

3. A Pigment from the Depths // URL: <https://harvardartmuseums.org/article/a-pigment-from-the-depths> (дата обращения: 20.06.2023).

4. *Krahn A. H.* Numbers on objects: damaging errors. Museum. 1982. XXXIV. 1. P. 58–60.

5. *Snow C. P.* The Two Cultures and the Scientific Revolution : Rede Lecture, 1959 // URL: https://www.age-of-the-sage.org/scientist/snow_two_cultures.html (дата обращения: 21.06.2023)

6. *Ward Ph.* Conservation: keeping the past alive // *Museum*. Vol. XXXIV. № 1, 1982.

7. *Ward Ph.* The Nature of Conservation. A Race Against Time. Marina del Rey, CA: Getty Conservation Institute. 1986 // URL: http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/nature_of_conservation_english (дата обращения: 20.06.2023).

8. *Wilson K.* Drawing and Painting: Materials and Techniques for contemporary artists. Thames and Hudson, 2017.



1. Том Вессельман. Натюрморт № 30. 1963.
Масло, эмаль и синтетическая полимерная краска
на композитной панели, коллаж из печатных
рекламных объявлений, пластиковые цветы,
дверь холодильника, пластиковые муляжи бутылок
напитка «7 UP», глянцевая репродукция в раме,
формованный металл. 122×167,5×10



2. Илья Кабаков. Автомат и цыплята. 1966. Дерево, папье-маше, фанера, холстина, штукатурка, гуашь. 113×102×56. ГТГ

- 14 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66: Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023. При цитировании ссылка обязательна



3. Продавец мумий. Фото 1870.

© Harvard Art Museums/Fogg Museum

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.
При цитировании ссылка обязательна



4. Выкраски оригинальной «коричневой мумии» (капут мортум).
 © Harvard Art Museums/Straus Center for Conservation and Technical
 Studies, Forbes Pigment Collection



5. Бэнкси. Девочка с шаром. 2006.
Холст, акрил, встроенный шредер.
Sotheby`s. Лондон