УДК 75.011.2
DOI: 10.62625/2782-1889.2026.78.78.001
EDN: AYYRVI

Ю. Г. Бобров

Кризис понятия «культ памятника» и проблемы подлинности в реставрации произведений искусства

В статье рассмотрены различные аспекты критерия подлинности в свете проблем сохранения художественного наследия. Автор анализирует исторические причины трансформации отношения к идее неприкосновенности произведений прошлого. Современные толкования понятия памятника отражают критическое отношение к неизменности наследия прошлого, что приводит к ревизии концепции «культа памятника» (Denkmalkultus) Алоиза Ригля и фундаментальных положений Венецианской хартии. Многозначность теоретических толкований ценностей «историко-культурного наследия» оказывает заметное влияние на практику реставрации произведений искусства, прежде всего архитектурного наследия, где новодел в стиле оригинала часто наделяется статусом подлинника. Объективная потребность послевоенного восстановления разрушенных памятников отодвинула ценностное значение аутентичности на второй план. Шаг за шагом идея возвращения произведения искусства к «первоначальному виду» посредством реставрации «на оптимальную дату» привела к методологии «гламурной» реставрации. Стремление к «улучшению» исторического облика через устранение «искажений» стало причиной снижения порога неприкосновенности и размывания критериев подлинности реставрируемого объекта. Методология консервации-реставрации согласно концепции «культа памятника» в отечественной практике последовательно применяется только в отношении музейных древностей – предметов археологии и древнерусского наследия.

Прогресс современных технологий породил новый тип подлинности – NFT-цифровую идентичность виртуальной копии произведения искусства. Эта новая сущность сократила дистанцию между виртуальным и материальным. С другой стороны, новые технические возможности, кажется, могут защитить оригинал от любых попыток вернуть его состояние в прошлое – к первоначальному виду.

Реальность приводит нас к заключению, что в деятельности по сохранению и реставрации художественного наследия реставратор сталкивается с несколькими типами подлинности одного и того же произведения (объекта): остаточная подлинность оригинала, измененного временем, дополненная подлинность как результат исторического развития и подлинность современного состояния памятника после реставрации, которая воплощает комплекс актуальных значений. Четвертый тип, появившийся в последнее время, представляет собой виртуальную цифровую подлинность. Она может сохраняться неизменной, пока существует ее электронный носитель, но в то же время несет угрозу неповторимости материальной подлинности оригинала тем, что в обыденном сознании воспринимается как его равнозначная замена. Все эти типы подлинности являются своего рода

© Бобров Ю. Г., 2026: текст (для указания авторства).
Статья распространяется на условиях лицензии CC BY 4.0

надстройкой над исходной материей оригинала, которую можно сохранить только минимализацией реставрационного вмешательства. Историческая миссия состоит в установлении баланса между ними, что не позволит актуальному поглотить историческое. Необходимо осознание приоритета исторической подлинности, которую невозможно восстановить или воссоздать, но можно сохранить.
Ключевые слова: историческая подлинность; культ памятника; давность; художественная воля (Kunstwollen); стилизация; реставрация; дополненная виртуальная подлинность; актуальные ценности; общественное потребление; минимальное вмешательство

Бобров Юрий Григорьевич
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Проректор по научной работе,
заведующий кафедрой реставрации живописи.
Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: bobrov@artspb.net
ORCID: 0009-0000-8608-0133; SPIN-код: 5146-7164;
AuthorID: 159794

Yuri Bobrov

Crisis of the Concept of the “Cult of Monument” and Issues of Authenticity in the Conservation of Works of Art

The article examines various aspects of the authenticity criterion in the light of the problems of preserving artistic heritage. The author analyzes the historical reasons for the transformation of the idea of the inviolability of works from the past. Contemporary interpretations of the concept of monument reflect a critical attitude towards the immutability of the heritage of the past, which has led to a revision of Alois Riegl’s concept of the “cult of monument” (Denkmalkultus) and the fundamental provisions of the Venice Charter. The ambiguity of theoretical interpretations of the values of “historical and cultural heritage” has a noticeable impact on the conservation practice of works of art, primarily architectural heritage, where a new construction in the style of the original is often given the status of an authentic piece. The objective need for the post-war restoration of destroyed monuments relegated the value of authenticity to the background. Step by step, the idea of returning a work of art to its “original appearance” through restoration “to an optimal date” led to the methodology of “glamour” restoration. The desire to “improve” the historical appearance by eliminating “distortions” has led to a lowering of the threshold of inviolability and a blurring of the criteria for the authenticity of the restored object. In Russian practice, the methodology of conservation and restoration based on the principles of the “cult of monument” concept is consistently applied only to museum antiquities – objects of archaeology and Old Russian heritage.
The progress of modern technology has given rise to a new type of authenticity – the NFT digital identity of a virtual copy of a work of art. This new entity has destroyed

the distance (boundary) between the virtual and the material. On the other hand, new technical capabilities seem to be able to protect the original from any attempts to return its state to the Past – to its original appearance.

Reality leads us to the conclusion that in the field of Artistic Heritage Conservation-Restoration, the restorer encounters several types of authenticity of one and the same object: remains (rest of the Past) of the original form, altered by time, or supplemented; the authenticity resulting from historical development; and the authenticity of the monument's contemporary state after conservation-restoration invasion, which embodies a set of current values. A fourth type, which has emerged recently, is virtual digital authenticity. It can remain unchanged as long as its electronic carrier exists, but at the same time it poses a threat to the uniqueness of the material authenticity of the original by being perceived in everyday consciousness as its equivalent substitute. All these types of authenticity are, in a sense, a superstructure over the matter of the original, which can be preserved only by minimizing restoration intervention. The historical mission is to establish a balance between them, which will not allow the present to absorb the historical. It is necessary to recognize the priority of historical authenticity, which cannot be restored or recreated, but can be preserved.

Keywords: historical authenticity; cult of monument; age value; will to art (Kunstwollen); stylization; conservation; augmented virtual reality; current values; public consumption; minimal intervention

Bobrov, Yury
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Vice Rector (Head of Research),
Head of the Painting Conservation Department.
Doctor in Art History, Professor,
Academician of the Russian Academy of Arts.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: bobrov@artspb.net
ORCID: 0009-0000-8608-0133;
SPIN-code: 5146-7164; AuthorID: 159794

Сохранность художественного наследия заботит всех – от государственных институций до каждого из нас. Мы верим, что в результате реставрации памятник искусства прошлого предстает перед нами в своем подлинном, достоверном виде. Однако оказывается, что понятие о подлинности произведения искусства имеет множество толкований. Теоретическая неопределенность оказывает прямое воздействие на характер консервации и реставрации, результаты которой практически формируют реальное состояние объекта, которое общество считает подлинным. В итоге конкретная судьба произведения искусства находится в руках реставратора. Он, подобно герою философско-сюрреалистического фильма-притчи Виктора Шёстрёма «Возница» (1920), направляет движение своей «повозки»

к призрачной цели, преодолевая многие искушения и сталкиваясь с непредвиденными событиями на своем пути[1]. Всегда ли реставратор может удержать «призрачную повозку» и сохранить груз – произведение искусства – в неприкосновенности? Реставратор, как возница, удерживающий лошадей на дороге вожжами, пытается достичь цели, которая не всегда ясна. Она складывается из суммы суждений, взглядов, вкусов и даже технологических предпочтений не только личных, но всего социума – часто весьма противоречивых.

Проблема подлинности рассматривается авторами обычно в философско-культурологическом плане как некая ценностная категория, превращающаяся в своего рода идеологическую надстройку над материальной структурой исторического объекта. Впервые представление о ценности исторической подлинности памятников прошлого возникает в эпоху Возрождения. Убеждение в возможности восстановить памятник в его первоначальном виде можно назвать «первой великой идеей реставрации». Она была высказана в переписке папы Льва X с Рафаэлем Санти, назначенным в 1516 г. на должность хранителя всех древностей при папском дворе [11, с. 158–159]. И сегодня эта цель многим кажется главным смыслом реставрационной деятельности и единственной альтернативой разрушению.

В дальнейшем художественный опыт эпохи неоклассицизма, активно использовавший подражание антикам, эстетика антикварианизма[2] и последующий романтизм с его идеей «вчувствования» в прошлое привели к сложению методологии воссоздания подлинности. С наибольшей ясностью идея воссоздания первоначальной авторской подлинности была не только сформулирована, но и воплощена на практике французским архитектором-реставратором Эженом Виолле-ле-Дюком (Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879). Он считал, что «реставрировать здание не значит его поддерживать, чинить или восстанавливать его прочность, это значит восстанавливать его в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал» [30, p. 14].

Во второй половине XIX в. по мере развития научного подхода к историческим фактам постепенно складывается вторая

«великая идея реставрации» – так называемая концепция культа памятника, о которой много пишут теоретики, но редко следуют на практике. Новое понимание исторической подлинности, впоследствии названное «археологическим», воплотилось в словах Джона Рёскина (John Ruskin, 1819–1900): «Реставрация означает самое полное разрушение, которое только способно испытать здание, разрушение без остатка, разрушение, сопровождаемое фальшивым описанием разрушенной вещи» [28, с. 184]. Исторический парадокс состоит в том, что положение о неприкосновенности подлинного было сформулировано в отношении именно памятников архитектуры, тогда как сегодня в реставрации архитектурного наследия более всего сильны тенденции к стилизованному воссозданию.

В числе сторонников новых взглядов, отрицавших метод «стилизованной реставрации» (в более широком смысле – реконструкции и реновации) исторических памятников был итальянский архитектор и теоретик Камилло Бойто (Camillo Boito, 1836–1914) – инициатор принятия первой итальянской Хартии реставраторов (1883). Он рассматривал стилизацию как фальсификацию, считая исторические дополнения «великолепной грязью времени». Все дополнения, по его мнению, должны отличаться от оригинала [19]. Бойто попытался примирить крайне пуританскую позицию Джона Рёскина в отношении исторических памятников с французской школой «стилистов» – последователей Виолле-ле-Дюка. Мысль о неприкосновенности исторической подлинности изначально содержала некоторую избирательность.

Развивая идеи Бойто, венский историк искусства, хранитель древностей Австрийской империи Алоиз Ригль (Alois Riegl, 1858–1905) в 1903 г. опубликовал своего рода манифест защитников неприкосновенности исторической подлинности памятников под названием «Современный культ памятников: его сущность и возникновение» [16]. Основной постулат его теории заключался в том, что любое произведение искусства без исключений представляет собой памятник, обладающий исторической и художественной ценностью. Историческая ценность всеобъемлюща

и объективна – «историческое – это то, что было и чего больше нет» [26, p. 70], тогда как художественная ценность возникает, по мысли Ригля, при совпадении качеств предмета с требованиями современной «художественной воли» (Kunstwollen), которые не формулируются однозначно и всегда относительны. Художественным предмет становится (или не становится) в момент восприятия. На этом основании художественная ценность, как и другие современные значения, по Риглю, должны быть исключены из ценностей «памятника». Историческая подлинность проявляется как «ценность давности» (Alterswert), заметная с первого взгляда в ветхости и неполноте формы. Исходя из критерия «давности» следует «любой ценой», считал он, избегать вмешательства (кроме консервации и укрепления. – *Ю. Б.*) в состояние памятника. Все симптомы разрушения, снижающие историческую ценность оригинала, могут быть удалены, но только мысленно (виртуально) или в копии. Ригль отдает приоритет только сохранению (консервации), так как любая реставрация склонна к ошибкам.

Однако в процессе эксплуатации, чем по сути является любой вид использования, возникает конфликт между состоянием «давности» и «современными ценностями». Ригль, видя это противоречие, разделил наследие на используемое («живое») и неиспользуемое («мертвое»). Он считал принцип неприкосновенности, то есть полного сохранения исторической подлинности, важнейшим в сохранении наследия, исключающим стремление к стилистической целостности, то есть восстановлению первоначального. Собственно, в этой мысли и содержится суть его теории культа памятника. Ее постулаты в разной мере повлияли на методологию консервации-реставрации различных типов памятников.

Идеи Ригля были поддержаны в России Николаем Рерихом, Петром Покрышкиным [14], Игорем Грабарем и его сподвижниками. Николай Рерих был первым в России, кто уподобил «подмостки реставраторов гильотинам искусства» [15, с. 156]. Его призыв «снимите пыль и грязь, но беда коснуться духа вещи, повредить ее эпидерму», созвучный тезисам Джона Рёскина, не утратил своей актуальности [15, с. 157]. Отечественные нормативы 1920-х гг.

«Инструкция по расчистке древних икон и стенописей» К. К. Романова (1919) и «Научные принципы реставрации памятников живописи» А. И. Анисимова и И. Э. Грабаря (1926) также несли явные признаки влияния постулатов концепции культа памятника. Грабарь первоначально отрицал всякое восстановление утраченного вполне в духе этой концепции [6]. Однако вскоре подход меняется: тот же Игорь Грабарь в лекциях по реставрации в Московском университете (1927) допускает восстановление утраченного в живописи, замечая при этом, что «восстановление не всегда должно иметь место» [8, с. 298–300]. В этом изменении позиции он был солидарен с положениями, которые будут зафиксированы в Афинской хартии реставраторов 1931 г. В документе была предпринята попытка преодоления чисто археологического подхода к реставрации.

Установка на «простое раскрытие» памятника и его «неприкосновенность» тем самым была поколеблена. Радикальное раскрытие оригинала от поздних включений способствовало возрастанию объема восполнений утрат в «авторском» стиле. Еще в 1920-х гг. итальянский архитектор, теоретик и практик реставрации Густаво Джованнони (Gustavo Giovannoni, 1873–1947) разделил «городское наследие» на «живые» объекты, которые могут продолжать использоваться для нужд современного общества, и «мертвые» – руины, которые должны сохраняться исключительно как памятники культуры [21].

Принцип неприкосновенности применительно к архитектурному наследию был распространен главным образом на археологические руины. Более того, Ле Корбюзье, опираясь на идеи Камилло Бойто, обосновал радикально модернистский подход к реконструкции «устарелых» зданий и городов, который не признавал никаких стилизаций, и решительно отделил прошлое от настоящего: «…раболепно копировать прошлое – значит обречь себя на ложь» [10, с. 174]. Его взгляды косвенным образом воплотились в методике так называемых «нейтральных» (условных) тонировок при реставрации живописи, что отчасти спасало сохранившиеся фрагменты подлинного от реставрационного вмешательства.

Современная эстетика постмодернизма рассматривает «старое» искусство как «мертвый» источник – повод для критического повторного потребления, как некий «пастиш» (фр. pastiche ‘смесь’, ‘паштет’). Именно в концепциях теоретиков постмодернистской культуры сложилось убеждение, что «неизменное прошлое – это не то, что нам действительно нужно, или, во всяком случае, не все, что нам нужно» [24, p. 410]. Толкование прошлого на основе современных интересов вызывает среди прочих вопрос: чье наследие нужно сохранять?» [29, p. 171–180]. В самом вопросе, который задает канадский теоретик Джон Танбридж (John Tunbridge), уже содержится допущение, что не все надо сохранять. Ответ, предлагаемый другим теоретиком, Алкивиадисом Преписом (Alkiviadis Prepis), отражает позицию «молодого поколения»: «…культурное наследие не должно восприниматься как „умерший пережиток“ прошлого, который надо искусственно сохранять» [27, p. 18]. В реальности потребитель (заказчик, пользователь) в лице общества, его части (социума) или группы лиц устанавливает характер и объем реставрационного воздействия, что приводит в результате к устойчивому снижению приоритета подлинного в произведении искусства [17; 18].

В дискуссии вокруг проблемы исторической аутентичности проявляется очевидная фундаментальная двойственность восприятия и понимания памятника (в том числе произведения искусства прошлого), при которой подлинность утратила свою объективную ценность, разделившись на два уровня: материальный – низший («не все, что нам нужно») и идеальный – высший («то, что нам нужно»).

В современном общественном сознании утвердилось два основных подхода к сохранению и реставрации художественного наследия, которые условно можно разделить на «музейный» и «внемузейный», которые распространяются (отчасти и не всегда) в одном случае на предметы музейного хранения, в другом – на широкий круг объектов архитектурного наследия с их интерьерами. Теория и практика консервации-реставрации недвижимых памятников оказывает заметное влияние на методологию консер-

вации-реставрации движимых объектов, в том числе произведений живописи. Двоякая цель – сохранение памятника и его реставрация – всегда противоречива и поэтому заставляет «возничего-реставратора» выбирать разные дороги [7].

В отечественной «внемузейной» реставрационной практике все более заметной становится тенденция к восстановлению памятника (арт-объекта) якобы в первоначальном, авторском виде. Эта задача доминирует при реставрации архитектуры, но становится заманчивой и при реставрации движимых музейных произведений искусства. Пресловутое «улучшение» состояния сохранности, желание обновить являются прямым следствием веры в возможность вернуться к прошлому – к чему так стремился незадачливый персонаж кинопритчи Шёстрёма.

Причин здесь несколько: ментальные, идеологические, теоретические, художественно-эстетические, методологические и прагматические. Ментальная причина видится в увлеченности современной элиты общества парадигмой успеха (гламура), порожденной культурой массового потребления, в орбиту которого включается художественное наследие. В идеологическом плане обоснование восстановления в «первоначальном виде» видится в двух противоположных по своей природе и направленности стремлениях актуализировать памятник. С одной стороны, они воплощают ретроспективную идеализацию прошлого, что, как правило, является оборотной стороной скрытой неудовлетворенности существующим и недостатком новых идей, с другой – отражают низкую оценку значимости произведения искусства прошлого адептами постмодернистского концептуального искусства, которые с пренебрежением и чувством превосходства относятся ко всему «устарелому».

Парадокс отечественной ситуации в отношении художественного наследия заключается в том, что чем активнее порицается искажение памятника в процессе бытования, тем более распространяется практика воссоздания утраченного. В глазах общества, а часто и юридически новодел воспринимается как адекватная замена подлинника.

Множественность толкований привела к тому, что в теории культуры никак не удается сформулировать приемлемое определение понятия «подлинность», которое могло бы оградить произведение искусства от излишней интервенции. Т. А. Пархоменко справедливо отметила существующее состояние дел как «проблематизацию наследия» [13, с. 32]. Без ясного представления о подлинности невозможно определить понятие памятника, в том числе памятника искусства.

И действительно, в международном законодательстве нет однозначного толкования понятия «памятник». В Италии, например, принято описательное определение: «предметы, представляющие художественный и творческий интерес» [13, с. 66]. Субъективное признание-непризнание ценности здесь становится определяющим критерием выбора. В принятом в 1994 г. на Международной конференции ЮНЕСКО в Японии «Нарском документе о подлинности» [2] так и не были устранены «трудности, связанные с оценкой подлинности объекта культурного наследия» [9, с. 87–88]. Неясность в определении понятия «подлинность» (аутентичность) заставляет обратиться к фундаментальным, но подзабытым постулатам, которые еще недавно казались незыблемыми.

Методологически современная внемузейная реставрация, особенно в отношении памятников архитектуры, практически предала забвению принцип, сформулированный еще в начале 1920-х гг. Игорем Грабарем, который гласил, что «любое восстановление есть абсурд» [8, с. 31]. Обычно оправдание «улучшения» архитектурно-художественного наследия (декор интерьеров, росписи храмов) видится в необходимости практического приспособления объекта к задачам общественного потребления (использования). Собственно говоря, это и есть подход с позиции «наследие – это не все, что нам нужно». Опасность такой тенденции в современной реставрации состоит в том, что кризис критериев распространяется из сферы недвижимых объектов в область движимых – невоспроизводимых и неповторяемых творений художника.

На практике жесткие ограничения «художественного» вмешательства распространялись в первую очередь на движимые

памятники древности; в отечественной реставрации – в основном на древнерусские иконы, а также стенопись и памятники материальной культуры. В отличие от памятников древности и археологии отношение к восстановлению более поздних произведений живописного искусства всегда было менее однозначным. Здесь важно отметить, что живопись Средневековья, включая византийскую и древнерусскую, в теории искусства вслед за Эрвином Панофски нередко относят к периоду «не-искусства» и начинают историю искусства с итальянского Ренессанса середины XV в. [25; 4]. Такой, условно говоря, археологический, или церковно-археологический, взгляд на икону способствовал более строгому применению к памятникам иконописи методологии археологической реставрации. Однако в наши дни археологический подход вновь подвергается критике под воздействием «церковного» понимания вневременного характера иконописного образа, который якобы не может нести в себе знаки старения и деградации материи. Мы все чаще сталкиваемся с неумелыми попытками профессиональных реставраторов дописывать древние иконы.

Если дописывание памятников иконописи пока еще редкость, то по отношению к произведениям «искусства живописи», то есть светского искусства, всегда считалось нормой более радикальное, стилизованное восстановление утраченного. Практику максимально близкого к оригиналу восстановления, фактически дописывания утраченных частей картины принято оправдывать исходя из приоритета художественных ценностей. Реставраторам и кураторам кажется невозможным нарушить иллюзию трехмерности, нарратив сюжета и т. п. Желание улучшить состояние сохранности часто приводит к его ухудшению и возникновению побочных визуальных эффектов.

Комбинация элементов различных методологий при консервации-реставрации произведений изобразительного искусства зависит от трех главных факторов: состояния сохранности произведения, характера использования (потребления) и «авторского» подхода реставратора.

Естественно, что характер будущего использования при консервации-реставрации памятников архитектуры имеет определяющее значение, является формообразующим фактором. Чем теснее связь между изображением и архитектурным окружением (интерьером), тем больше взаимосвязаны подходы к их реставрации. В отношении декора интерьеров – стенописи, лепнины, резьбы, скульптуры, мебели и т. п., которые являются неотъемлемой частью архитектуры, эта зависимость наиболее очевидна.

Если во времена Ригля ветшавшая Европа считала своим долгом сохранять культурное наследие, не предвидя будущих потрясений, то тотальные разрушения, принесенные Второй мировой войной, окончательно поколебали устои «культа памятника». Памятники национального культурного наследия, лежавшие в руинах, не могли быть просто законсервированы как «мертвые» или заменены чем-то новым по Ле Корбюзье.

Восстановление «первоначального» («как было») стало насущной задачей отечественной реставрации. Концепция Алоиза Ригля и его принципы «археологической» реставрации подверглись новому толкованию. Художественная воля (Kunstwollen) стала движущей силой реставрации руинированного (или фрагментированного) памятника, а критерий подлинности (Alterswert) трансформировался в критерий достоверности, определяемой степенью приближения к подлинному (некогда бывшему). Во многих странах послевоенной Европы проблема соотношения подлинного и достоверно восстановленного стала темой теоретических дискуссий [20; 22; 23]. В реальной практике остается неразрешимым противоречие между сохранением «авторского» состояния формы и восстановлением того, «что было» (Де Оссато), то есть исторически сложившейся формы, существовавшей до разрушения (повреждения). Эта дилемма закрепилась в реставрации «на оптимальную дату», приведшей к немалым потерям исторической подлинности архитектурных памятников в прошлом и настоящем [12]. В этой конфликтной парадигме существует вся реставрационная деятельность, не исключая консервацию-реставрацию живописи.

Наглядным примером вынужденного возвращения к первой «великой идее реставрации» практически в том же смысле, в каком ее понимал Виолле-ле-Дюк, служат материалы недавно опубликованных протоколов совещания о восстановлении разрушенных ленинградских дворцов Петергофа, Пушкина, Павловска и Гатчины, имевшего место 21 марта 1944 [3, с. 109–151]. В совещании принимали участие ведущие ленинградские архитекторы и музейные работники А. П. Удаленков (1887–1975)[3], В. К. Макаров (1885–1970)[4], Г. Г. Гримм[5], М. В. Фармаковский (1873–1946)[6], В. М. Глинка[7], М. А. Тихомирова (Петергоф)[8], С. Н. Балаева (Гатчина)[9], Л. М. Тверской[10], С. М. Земцов[11], В. И. Пилявский[12], Е. Л. Турова (Пушкин)[13], А. И. Зеленова (Павловск)[14] и другие. Все присутствовавшие высказывались за восстановление дворцов. Но понимание, как и что восстанавливать, было разным. Основная идея воплотилась в реплике профессора Удаленкова: «…выставлены ли где-нибудь произведения мирового значения, например, без носа? Нет, таких мы не видели – носы у всех имеются. Реставрация античной статуи и ее лица – дело ответственное и тонкое. И все-таки мы это делаем. При каких условиях? При условии сопоставления, аналогии» [3, с. 142]. Так была сформулирована парадигма и методология послевоенной ленинградской школы архитектурной реставрации – восстановление по аналогии на оптимальную дату, что таило риск субъективных решений. Удаленков, например, считал Павловский дворец восстановимым «с точки зрения архитектуры, но никоим образом не бытовой» и допускал, что левое и правое крылья дворца могут быть предоставлены под дом отдыха архитекторов, художников [3, с. 114]. Участники конференции предложили просто разобрать Зубовский флигель Екатерининского дворца в Пушкине как художественно неценный: «…он, в сущности говоря, искажал дворец… Разобрать до арки, ведущей на лицей и церковный зал. От этого дворец выиграет» [3, с. 116]. Турова считала, что известная на весь мир анфилада Екатерининского дворца не растреллиевская и восстанавливать ее надо по рисункам и чертежам [3, с. 135], то есть на пресловутую «оптимальную дату». Фактически она предложила не точное восстановление того,

что пострадало, но некую романтическую реконструкцию вполне в духе Виолле-ле-Дюка. Искусствовед и главный хранитель Русского музея М. В. Фармаковский вполне в духе времени вопрошал: «А имеет ли право суждения и тот ценитель, для которого делаются все эти дворцы? Это – широкая масса, это народ. Может быть, ему нужен дом отдыха?» [3, с. 121]. Соответственно, упрощенно оценивалось сохранение подлинности: «Вопрос о подлинности имеет значение для антикварных магазинов, а при создании историко-бытового музея (что мыслилось в восстанавливаемых дворцах. – *Ю. Б.*) этого не должно быть» [3, с. 126]. Весь ход дискуссии показал, что вопросу аутентичности не придавали значения. Как сказал эксперт Бронштейн, «не будет большого горя, если в памятниках рококо завиток будет сделан направо, а не налево» [3, с. 139]. Так в реальных исторических обстоятельствах «устарелые» постулаты культа памятника уступили первенство новому пониманию задач реставрации. Другое решение вряд ли было возможно в условиях послевоенных разрушений.

Задача реставрации тех лет состояла, по сути, в восстановлении здания не только как технического объекта, но и, главным образом, как материального носителя духовных ценностей народа, отражающего национальную идентичность. В этой парадигме форма и направление завитка действительно не имели принципиального значения. Талант и героический труд поколений реставраторов способствовали тому, что в общественном сознании к нашим дням окончательно закрепилась установка на воссоздание, что на практике ставит знак равенства между оригиналом (подлинным) и новоделом. Решение этой задачи во многих случаях остается основой общественно значимых реставрационных проектов, что подтверждает недавнее (в 2025 г.) открытие, к счастью, не снесенного до основания Зубовского корпуса с восстановленными личными комнатами императрицы Екатерины II.

С течением времени все заметнее начинает проявляться скрытое свойство любой реставрации (воссоздания), которое Макс Фридлендер (Max Jakob Friedländer, 1867–1958) когда-то остроумно назвал «дьявольской необходимостью» и «дьявольским ис-

кушением». Если «необходимость» очевидна, то «дьявол» таится в вынужденной, а часто неизбежной манипуляции с разновременными следами бытования и реставраторского вмешательства в прошлом: потемневшим от возраста лаковым покрытием, поздними записями и дополнениями. Все они вместе с сохранившейся материей оригинала составляют объективно существующий комплекс исторической подлинности памятника. Удаление или сохранение тех или иных элементов в процессе консервации-реставрации, по сути, является интерпретацией, которая и есть «дьявольская необходимость и искушение».

Реставраторы постоянно испытывают «искушение» и стремятся найти баланс в своих решениях. На памятниках древности, в том числе русской иконописи, удается при сохранении «археологической» подлинности выявить художественную целостность условными тонировками утрат, как, например, на иконе «Богоматерь Знамение»[15]. В то же время на произведениях светской живописи искушение более очевидно. Так, в процессе технико-технологических исследований двух парных картин Карла Людвига Христинека 1783 г. из церкви Зимнего дворца в Петербурге с изображением святых Екатерины и Александры (Государственный Эрмитаж)[16] выяснилось, что облачные небесные фоны со светлым дневным освещением на изображении святой Екатерины и вечерним темным небом на изображении святой Александры были полностью закрашены и позолочены в «византийском» стиле, вероятно, при реставрационных работах после пожара Зимнего дворца 1837 г. Удаление позднего неавторского золочения открывало подлинную живопись Карла Христинека, в то время как сохранение слоя золочения в согласии с концепцией «культа памятника» выявило бы одно из состояний исторической подлинности – вмешательство эпохи историзма XIX в. Выбор в пользу «авторского» перед «неавторским» на картинах Христинека представляется вполне оправданным.

Другие примеры показывают пределы допустимого вмешательства. При реставрации работы Александра Вахрамеева «Наводнение в Петрограде 1924 года» (1925)[17] на рентгенограмме обнаружилось, что сцена написана поверх неоконченного портрета

дамы в широкополой черной шляпе. Вероятно, художник, увидев самое начало бедствия из окна своей мастерской в Академии художеств, в спешке начал писать прямо по другой работе[18]. Очевидно, что здесь нет никакой альтернативы сохранению status quo существующего изображения, так как нижний слой представляет собой разновидность авторского pentimenti.

Наконец, третий пример – реставрация фрагментированных остатков «Портрета Станислао да Мондови» (1855)[19] показывает, что альтернативой интеграции частей, хранящих потенциальное единство целого, может быть только потеря подлинности при попытках воссоздания всей утраченной живописи портрета.

Любая из приведенных конкретных ситуаций (так называемых case studies) наглядно демонстрирует неизбежность риска интерпретации, что составляет момент «дьявольского искушения».

Однозначное понимание тезисов теории культа памятника наталкивается на противоречивость понятия «подлинность». Подлинность состоит из комплекса множества исторических подлинностей. В теоретическом дискурсе принципиально важно различать подлинность материи как объективную сущность и «дополненную» подлинность реставрированного объекта как идеальную категорию. Авторское, или первоначальное, с течением времени необратимо меняется в результате физического старения материи и последующих вмешательств (непреднамеренных или преднамеренных), каждое из которых является документальным свидетельством неких событий и действий, то есть подлинным. Выход из неразрешимого противоречия давно найден и определен. Он состоит в сохранении того, что есть, вместо имитации того, что могло бы быть.

При этом наибольшим искушением все еще является желание восстанавливать памятники искусства и культуры якобы в первоначальном виде, что само по себе является очевидной ошибкой против логики. Эта тенденция заставляет профессионалов задуматься о разумных хронологических пределах: как далеко в прошлое можно пытаться вернуться? В этом, по сути мистическом желании, мотивация бывает различной, но только не научной. Сегодня инерция установки на воссоздание получает новый импульс со стороны «гламурной

эстетики», воплотившей идеологию «успеха». Как видим, угрозу подлинности несет не только неуверенность теоретиков в определении понятия, но также методологические разночтения самих реставраторов, идеологический и эстетический ретроспективизм социального заказа. Об опасности пренебрежения «документальной» ценностью памятников культуры не раз писал академик Д. С. Лихачев. Однако его слова едва слышны в шуме современности.

В последнее время возникла новая, все возрастающая угроза сохранению исторической подлинности, которую несет замена материальной формы предмета ее цифровым клоном. Это, можно сказать, новый тип подлинности – виртуальная, то есть цифровая идентичность. Она открывает путь использованию ИИ (AI) – искусственного интеллекта – при реставрации, что стало новым трендом и начинает казаться панацеей от всех проблем.

Цифровизация изображения дает возможность создать визуально аутентичную модель материального объекта (картины или здания) в виде так называемых невзаимозаменяемых токенов (NFT). Сам токен представляет собой уникальную запись в блокчейне – высокозащищенной децентрализованной системе учета данных. Эта система гарантирует неизменность истории владения, которую невозможно подделать или аннулировать (при этом сам токен неделим, его нельзя разделить на части). С точки зрения достоверности вербальной информации токен равен оригиналу, и в этом его очевидная польза в объективном документировании памятника. В цифровой форме возможно сохранить максимум информации о подлинности, но не саму подлинность как целостность материи и образа.

Для поколений, с детства привыкших к виртуальному окружению, цифровой токен заменил материальную подлинность реального объекта. Искусство стало терять свою плоть. В сознании возник знак равенства между материальной и виртуальной ипостасями подлинности, что ярко демонстрируют продажи цифровой записи оттиска гравюры «Morons» (Дебилы, 2006) скандально известного анонимного художника Бэнкси (Banksy), материальный оригинал которого был сожжен на глазах у публики перед началом аукциона

в 2021 г. Возник рынок, на котором стоимость невзаимозаменяемой электронной копии (NFT) близка стоимости оригинала.

Новая реальность порождает вопрос: «Может ли нематериальный клон заменить материальный оригинал?» Однозначного ответа не существует. Оценка носит исключительно личностный характер и зависит от тонкости «слуха». В обыденном сознании «подлинное» часто то, что «очень похоже». Именно на признании этого равенства основан успех современных так называемых блокбастерных выставок, где памятник искусства прошлых эпох включается в «орбиту настоящего» (Т. А. Пархоменко). Он становится одним из элементов видеоинсталляции [5, с. 79–89]. Это порождает дополнительные «эксплуатационные» угрозы сохранению исторической подлинности, поскольку картина как элемент шоу должна быть ярче, привлекательнее и прочнее, так как должна выдерживать нагрузки «передвижных» выставок, что требует избыточного реставрационного вмешательства, не ограниченного рамками минимальной интервенции.

В классической системе ценностей подлинность невозможно восстановить, ее можно только сохранить. Парадокс состоит в том, что желание восстановить все «где было и как было» нарастает прямо пропорционально нашему отдалению от прошлого, которое с течением времени становится все менее ясным, а попытки воссоздания все менее достоверными, но более активными. Очень тревожным знаком представляется модное ныне пренебрежение якобы устарелым тезисом Венецианской хартии, в котором был сформулирован компромисс между желаемым и действительным: «Любая работа по дополнению, сочтенная необходимой по эстетическим или техническим причинам, будет отличаться от архитектурной композиции и неизбежно нести признаки нашего времени» [1].

Культ памятника трактуется вообще в противоположном первоначальному смысле – не как сохранение, но как восстановление того, что было, то есть практически как апология новодела. Критический пересмотр сложившегося баланса критериев подлинности под воздействием взглядов массовой культуры чреват тем, что «культ памятника» окончательно становится иллюзией, своего рода фигурой речи. Стилизованная реставрация, всегда несущая

в себе риск произвольной интерпретации подлинности, с течением времени все очевиднее проявляет себя как «дьявольское искушение», давая жизнь все большему числу памятников и сокращая количество подлинников.

Реальность приводит нас к заключению, что в деятельности по сохранению и реставрации художественного наследия реставратор сталкивается с несколькими типами подлинности одного и того же произведения (объекта): остаточная подлинность оригинала, измененного временем, дополненная подлинность как результат исторического развития и подлинность современного состояния памятника после реставрации, которая воплощает комплекс актуальных значений. Четвертый тип, появившийся в последнее время, представляет собой виртуальную цифровую подлинность. Все эти типы подлинности являются своего рода надстройкой над исходной материей оригинала, которую можно сохранить только минимизацией реставрационного вмешательства. Историческая миссия реставратора состоит в установлении баланса между ними, что не позволит актуальному поглотить историческое.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Возница», или «Призрачная повозка» (швед. Körkarlen) – философская немая кинопритча шведского режиссера Виктора Шёстрёма, вышедшая в 1920 г., в которой душа героя управляет призрачной повозкой в поисках цели и в конце концов находит ее и обретает успокоение.

[2] Антикварианизм (англ. antiquarianism) – направление в европейской (преимущественно британской) философии, эстетике и искусстве, основанное на исследовании реальности по материальному и нематериальному культурному наследию прошлого – антикам. Общество антиквариев Лондона, учрежденное в 1707 г., играло ведущую роль в изучении древностей и эстетизации исторических памятников. Для многих художников эпохи неоклассицизма руины и памятники прошлого становились главным мотивом изображения, например, живопись Юбера Робера (Hubert Robert) и др. (см. Anderson B., Rojas F. Antiquarianism: Contact, Conflict, Comparison. Oxbow Books, 2017. 232 p. eISBN 978-1-78570-687-5).

[3] **А. П. Удаленков** (1887–1975) – архитектор-реставратор, с середины 1920-х руководитель Ленинградского отделения Центральных научно-реставрационных мастерских, с июня 1932 действительный член Академии истории материальной культуры, в 1945 возглавил архитектурную мастерскую при Управлении по

делам архитектуры при Ленгорисполкоме, с 1949 епархиальный архитектор. Под его руководством реставрировались почти все памятники эпохи неоклассицизма в Ленинграде. 1 декабря 1949 репрессирован, после освобождения проживал в Крыму.

[4] **В. К. Макаров** (1885–1970) – российский и советский историк, специалист музейного дела, чья профессиональная деятельность была связана с музеями Петергофа, Гатчины, Эрмитажем, Русским музеем. В 1944 принимал участие в комиссии, которая фиксировала ущерб, нанесенный историческим памятникам во время Великой Отечественной войны, выступал с обращениями о необходимости восстановления ленинградских пригородов.

[5] **Г. Г. Гримм** (1905–1959) – архитектор, историк архитектуры, педагог. Доктор архитектуры, профессор Академии художеств, во время блокады Ленинграда оставался в городе и возглавлял работы по сбору материалов об ансамблях Пушкина и Павловска, которые легли в основу их послевоенной реставрации. Хранитель коллекции архитектурной графики Государственного Эрмитажа, исследователь русского зодчества, сформировавший в послевоенные годы ленинградско-петербургскую школу изучения архитектуры.

[6] **М. В. Фармаковский** (1873–1946) – искусствовед, археолог, художник, доктор исторических наук, профессор; главный хранитель Государственного Русского музея, сотрудник Института археологической технологии и химической лаборатории Ленинградского отделения Института истории материальной культуры АН СССР (1919–1946).

[7] **В. М. Глинка** (1903–1983) – историк и писатель, научный сотрудник дворцов-музеев в Гатчине, Петергофе, Пушкине, шереметевском Фонтанном доме, Русском музее. С 1944 главный хранитель отдела русской культуры Эрмитажа.

[8] **М. А. Тихомирова** (1911–1992) – искусствовед, хранитель дворцов-музеев Петергофа (1935–1947), затем хранитель Летнего сада и дворца-музея Петра I.

[9] **С. Н. Балаева** (1889–1960) – в 1919–1952 научный сотрудник и гл. хранитель Гатчинского дворца-музея.

[10] **Л. М. Тверской** (1889–1972) – архитектор, выпускник ИАХ, профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР (с 1928), автор планировки пригородной зоны Ленинграда (1919–1930-е).

[11] **С. М. Земцов (1906–?)** – историк архитектуры, в 1940-х научный сотрудник Русского музея.

[12] **В. И. Пилявский** (1910–1984) – советский архитектор, доктор архитектуры, профессор кафедры истории архитектуры Ленинградского инженерно-строительного института, заслуженный архитектор РСФСР (1974). Автор многих книг и статей по истории русской архитектуры.

[13] **Е. Л. Турова** (1911–1971) – с 1935 сотрудник, хранитель музейных фондов дворцов-музеев г. Пушкина, в 1944–1955 гл. хранитель, директор дворцов-музеев г. Пушкина.

[14] **А. И. Зеленова** (1913–1980) – советский искусствовед, литературовед, с 1936 научный сотрудник, в 1941–1979 директор Павловского дворца-музея. Заслуженный работник культуры РСФСР (1966).

[15] Икона «Богоматерь Знамение» (XVII в. Вологодский музей-заповедник). Реставрирована на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств в 2022–2023 под рук. проф. Ф. Ю. Боброва, реставратор Н. Тукаева.

[16] На кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств под рук. проф. Ю. Г. Боброва: «Св. мученица Екатерина» отреставрирована ассистентом Тун Синьюань при участии студентов магистратуры Ся Янь (КНР) и Се Ци (КНР) в 2023–2025; «Св. царица Александра» находится в процессе реставрации, реставратор – студентка магистратуры Е. Симонова, 2024–2026.

[17] Александр Вахрамеев. Наводнение в Петрограде в 1924 году (1925, Музей истории Санкт-Петербурга). Реставрирована в 2010–2011 под рук. проф. Ю. Г. Боброва при участии Лоу Вэйна (КНР).

[18] **Александр Иванович Вахрамеев** (1874–1926) окончил ИАХ (1904), в 1921–1925 профессор Вхутемаса–Вхутеина в Петрограде–Ленинграде.

[19] Реставрирована на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств К. Д. Власюк под рук. ст. преподавателя Т. Б. Серовой в 2022–2023.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Международно-правовые документы по вопросам культуры. СПб. : СПб ГУП, 1996.

2. Нарский документ о подлинности. (г. Нара, Япония, 1994 г.). Перевод Н. О. Душкиной // Реставрация и реставраторы в России сегодня : мат-лы науч.-практ. конф. 24–26 ноября 1998 г. Охрана культурного наследия в документах. М. : ГосНИИР, ЦНРПМ, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации, 1998. С. 27–29.

3. Стенографический отчет научно-технической конференции, посвященной вопросу реставрации пригородных дворцов (Петергоф, Пушкин, Павловск, Гатчина). 21 марта 1944 года / публ. подгот. Ю. Ю. Бахаревой, В. А. Семеновым // Исторические коллекции музеев. Прошлое и настоящее : мат-лы науч. конф. СПб., 2007.

4. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 752 с. ISBN 5-89826-105-2.

5. *Бендина К.* Выставки-блокбастеры: отличительные черты, история возникновения, современный российский опыт (Третьяковская галерея, Санкт-Петербургский Центральный выставочный зал Манеж, Севкабель порт) // Новое искусствознание. 2023. № 3. С. 79–89. DOI: 10.24412/2686-7443-2023-3-79-89 EDN: LRNETR

6. *Бобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л. : Художник РСФСР, 1987. 164 с., илл.

7. *Бобров Ю. Г.* Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии и реальность. М. : Художественная школа, 2017. 288 с., илл. ISBN 978-5-904352-08-0

8. *Грабарь И.* В поисках древнерусской живописи // Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М. : Наука, 1966. УКАЗАТЬ СТР. СТАТЬИ

9. *Краснова Т. Н.* Понятие подлинности в контексте сохранения культурного наследия / Татьяна Николаевна Краснова // Культурное наследие России. 2022. № 1. С. 87–88. DOI: 10.34685/HI.2022.36.1.012 EDN: KULMLU

10. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. М. : Прогресс, 1970. 303 с., илл.

11. Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т. 2 : Эпоха Возрождения / под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. М. : Искусство, 1966. С. 158–159.

12. *Михайловский Е. В.* Реставрация памятников архитектуры. Развитие теоретических концепций. М. : Стройиздат, 1971.

13. *Пархоменко Т. А.* Дискурсы об историко-культурном наследии в современном мире (XX–XXI вв.). М. : Институт Наследия. 2024. 154 с. ISBN 978-5-86443-457-4.

14. *Покрышкин П. П.* Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства // Известия Имп. Археологического общества. Вып. 57. СПб., 1915.

15. *Рерих Н. К.* Записные листки // Золотое руно. 1906. № 7/9. С. 156–157.

16. *Ригль А.* Современный культ памятников: его сущность и возникновение / пер. с нем. Г. Гимельштейна. М. : ЦЭМ, V-A-C press, 2018. 95 с. ISBN 978-5-9909519-6-9.

17. *Харрис Д.* «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология / Дженнифер Харрис // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41. EDN: OOATXT

18. *Эшворт Г. Дж.* От истории к наследию, от наследия к идентичности: в поисках понятий и мод / Грегори Джон Эшворт // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. М. : Новое литературное обозрение. 2017. № 4. С. 154–171. EDN: FOHYNP

19. *Boito C.* Prima carta del restauro // Denkmalpflege &Bauen im Bestand : Site. URI: https://denkmalpflege.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2014/11/Boito-Carta-del-restauro-1883-ital.-u.-e

20. *Czerner O.* Wartość autetizmu w zabytkah // Ohrona zabytków. № 3, 1974.

21. *Giovannoni G.* New Buildings in Old Cities / translated by S. W. Semes. Getty Publications, Getty Conservation Institute, 2024. 408 p. ISBN: 978-1-60606-875-5

22. *Jedrzejewska H.* Zagadnienia metodologiczne w dziedzinie rekonstrukcji zabytkow // Ohrona zabytków, 1979 № 4.

23. *Kubiak J.* Konserwować czy restaurować? // Ohrona zabytków. 1983. № 1–2.

24. *Lowenthal D.* The Past Is a Foreign Country / David Lowenthal. New York : Cambridge University Press, 1985. 410 p.

25. *Panowsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in The Art of the Renaissance. New York : Oxford University Press, 1939. 262 p.

26. *Riegl A.* The modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development // Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. N. S. Price, M. Kirby Talley Jr., A. V. Vaccaro. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, 1996. P. 69–83. ISBN 0-89236-398-3

27. *Prepis A.* The values of the world heritage and the younger generation / Alkiviadis Prepis // Heritage and Modern Times. 2018. Vol. 1, № 3 (3). P. 7–19. EDN: YYHAVF

28. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. London : Smith, Elder, 1849.

29. *Tunbridge J. E.* Whose Heritage to Conserve? Cross-Cultural Reflections on Political Dominance and Urban Heritage Conservation / John E. Tunbridge // Canadian Geographer. 1984. № 26. P. 171–180.

30. *Viollet-le-Duc E.* Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XIe au XVe siècle. Vol. 8. Paris : Edition Bance-Morell, 1854.

REFERENCES

1. *International-legal documents on culture. Saint-Petersburg:* SPb GUP, 1996. (In Russian).

2. Nara document of authenticity (Nara, Japan, 1994). Trans. N.O. Dushkina. In Restavracija i restavratory v Rossii segodnia. Nauchno-prakticheskaja konferencja (24-26 nojabrja 1998). Preservation of cultural heritage in documents. Moscow: GosNIIR, CNRPM, 1998. Pp. 27–29. (In Russian).

3. *Stenographic report. Publication by Yu.Yu. Bahareva, V.A. Semenov*. In: Istoricheskie kollektsii muzeev. Proshloe i nastoiashchee: materialy nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg, 2007 (In Russian).

4. Belting, H. *Image and Cult. History of Image before Era of Art.* Trans. K. A. Piganovitch. Moscow: Progress-Tradicia, 2002. 752 p. ISBN 5-89826-105-2. (In Russian).

5. Bendina, K. *Exhibitions-Blockbusters: Specific features, history of origin, contemporary Russian experience (Tretyakov gallery, Saint-Petersburg exhibition hall "Manezh", Sevzapkabel port)*. In: Novoje iskusstvoznanie, 2023, № 3, p. 79-89. DOI: 10.24412/2686-7443-2023-3-79-89 EDN: LRNETR

6. Bobrov, Yu. G. *History of restoration of old Russian icon painting.* Leningrad : Khudozhnik RSFSR, 1987. 164 p.

7. Bobrov, Yu.G. *Philosophy of contemporary conservation-restoration. Illusions and reality.* Moscow : Khudozhestvennaja shkola, 2017. 288 p., ISBN 978-5-904352-08-0 (In Russian).

8. Grabar, I. *In search of old Russian painting.* In: Grabar' I. E. O drevnerusskom iskusstve. Moscow : Nauka, 1966. 388 p. (In Russian).

9. Krasnova, T.N. *Notion of authenticity in the context of cultural heritage preservance.* In: Kulturnoje nasledie Rossii. 2022. № 1, c. 87–88. DOI: 10.34685/HI.2022.36.1.012 EDN: KULMLU. (In Russian).

10. Le Corbusier. *Architecture of XX century.* Trans. K.T. Topuridze. Moscow: Progress, 1970. 303 p. (In Russian).

11. *Masters of art about art. Selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises*. Vol. 2. Epoch of Renaissance. Ed. A.A. Guber, V.N. Grashhenkov. Moscow: Iskusstvo. 1966, p. 158-159. (In Russian).

12. Mihailovskij, E. V. *Restoration of architectural monuments. Development of theoretical concepts.* Moscow : Strojizdat, 1971. 168 p. (In Russian).

13. Parhomenko, T. A. Discourses on historical-cultural heritage in contemporary world (XX-XXI-th centuries). Moscow : Heritage Institute. 2024. 154 p. ISBN 978-5-86443-457-4. (In Russian).

14. Pokryshkin, P. P. *Short advices on the questions about repair of antiquity and art monuments.* In: Izvestija Imperatorskogo Arheologicheskogo Obshhestva. Vol. 57. Saint-Petersburg, 1915. (In Russian).

15. Roerich, N. *Artist's Notes.* In: Zolotoe runo. № 7/9, 1906, p. 156-157. (In Russian).

16. Riegl, A. *Contemporary cult of monuments: its essence and origin*. Trans. G. Gimelshtein. Moscow : CEM, V-A-C press, 2018. 95 c. ISBN 978-5-9909519-6-9. (In Russian).

17. Harrys, D. *"Our sorrow, our fragile courage": museification and new museology.* In: Voprosy museologii. 2011. № 1 (3), p. 31-41. EDN: OOATXT. (In Russian).

18. Ashworth, G. *From history to heritage, from heritage to identity: in search of concepts and models.* Trans. A. Semenov. In Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 4, p. 154–171. EDN: FOHYNP. (In Russian).

19. *Boito, C. Prima carta del restauro:* https://denkmalpflege.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2014/11/Boito-Carta-del-restauro-1883-ital.-u.-e

20. Czerner, O. *Wartość autetizmu w zabytkah.* In Ohrona zabytków. № 3, 1974. (In Polish).

21. Giovannoni, G. *New Buildings in Old Cities.* Translated by S.W. Semes. Getty Publications, Getty Conservation Institute. 2024. 408 p. ISBN: 978-1-60606-875-5

22. Jedrzejewska, H. *Zagadnienia metodologiczne w dziedzinie rekonstrukcji zabytkow.* In Ohrona zabytków, 4, 1979. (In Polish).

23. Kubiak, Janusz. Konserwować czy restaurować? In: Ohrona zabytków, № 1-2, 1983. (In Polish).

24. Lowenthal, D. *The Past Is a Foreign Country.* In: David Lowenthal. New-York : Cambridge University Press, 1985. 410 p.

25. Panowsky, E. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in The Art of the Renaissance.* New-York: Oxford University Press, 1939. 262 p.

26. Riegl, A. *The modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development.* In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. N. S.

Price, M. Kirby Talley Jr., A.V. Vaccaro. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 1996. P. 69-83. ISBN 0-89236-398-3

27. Prepis, A. *The values of the world heritage and the younger generation. Heritage and Modern Times*. 2018. Vol. 1, № 3 (3), p. 7-19. EDN: YYHAVF

28. Ruskin, J. *The Seven Lamps of Architecture.* London: Smith, Elder. 1849.

29. Tunbridge, J. E. *Whose Heritage to Conserve? Cross-Cultural Reflections on Political Dominance and Urban Heritage Conservation.* In: Canadian Geographer. 1984. № 26, p. 171–180. https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1984.tb00783.x

30. Viollet-le-Duc E. *Dictionnaire raisonne de l`architecture française du XIe au XVe siècle.* Vol. 8. Paris: Edition Bance-Morell, 1854, p. 14.

Статья поступила в редакцию: 28.05.2026
Рекомендована к печати: 10.06.2026





1. Парис. Скульптура фронтона храма Афины Афайи
на о. Эгина. 500-480 до н. э.

2. Парис. Копия-реконструкция первоначального состояния скульптуры
(реставраторы Винцент Брикман и Ульрика Кох-Бринкманн. 2019.
Глиптотека, Мюнхен)



3. Икона «Богоматерь Знамение». XVII в. Вологодский музей-заповедник. Общий вид после реставрации





4. К. Л. Христинек. Св. мученица Екатерина. 1783. Государственный Эрмитаж. Общий вид в процессе удаления позднего золочения.

5. К. Л. Христинек. Св. мученица Екатерина. 1783. Государственный Эрмитаж. Общий вид после реставрации





6. Александр Вахрамеев. Наводнение в Петрограде 1924 года. 1925. Государственный музей истории религии.

7. Александр Вахрамеев. Наводнение в Петрограде 1924 года. Наложение рентгенограммы с изображением дамы в шляпе в нижнем красочном слое на видимое изображение сцены наводнения



8. Неизвестный художник. Портрет Станислао да Мондови. 1855.
Фонд Санкт-Петербургской академии художеств.
Общий вид после реставрации