



Анастасія СІМФЕРОВСЬКА

РЕСТАВРАЦІЯ ТА ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ТВОРІ МИСТЕЦТВА

Стаття окреслює естетичні мотиви та критерії реставраційного впливу на твір мистецтва як історично мінливі; наділені смислами своєї сучасності. Також твір мистецтва аналізується як комплекс автентичностей, вся сумарність яких підлягає незворотним часовим змінам. І предметом реставраційно-консерваційного втручання є не лише безпосередньо матерія твору, але його історичні, естетичні та художні якості. Яких змін зазнає структура твору за умови втручання і невтручання у неї реставрації та чи можливо чітко розмежувати переваги і недоліки цих дій — проблема, порушена багатьма теоретиками та практиками у сфері відновлення та збереження мистецької спадщини.

Ключові слова: реставрація, естетичне, твір мистецтва, інтерпретація, форма, автентичність.

© А. СІМФЕРОВСЬКА, 2012

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 3 (105), 2012

Кожен період в мистецтві перебував та перебуває у власному історико-культурному та соціальному середовищі, він відповідає своїй епосі та часу, його уявленням, смакам та ідеологічним завданням. Кожен твір мистецтва (архітектурний, живописний, музичний, поетичний тощо) відтворював естетику своєї доби, був у цьому естетичному зрізі, відповідаючи поставленим естетичним завданням як своїми внутрішніми, так і зовнішніми формами, він був продуктом власної епохи, продуктом своєї сучасності. Але реставрація, котра через століття втручається у його буття, постає перед твором не просто як технічне відновлення. Через реставратора в естетичну замкнутість та відповідну своїй сучасності естетичну структуру твору в неї втручається сучасність самого реставратора, з його психологічними, цільовими та естетичними особливостями. Реставрація, як і будь-який інший прояв творчої діяльності людини, є залежною від естетики свого часу, як, до слова, і від наукового та технічного прогресу і багатьох інших чинників. Історія реставрації дає змогу розкрити велику кількість відображених у ній мотивів та смаків епох, і задля того, аби прослідкувати їх в сьогоденні, варто озирнутись на минуле. Достатньо хоча б того факту, що реставрація, підпорядковуючись моді свого часу, «коригувала» роботи художників минулих століть. Так у XVIII ст. реставратори висвітлювали картини, в XIX — затемнювали їх [10]. Також реставраторам минулого було притаманно, так би мовити, актуалізувати картину, записавши «не відповідні моді» мотиви і деталі, натомість домалювавши щось нове: елементи інтер'єру, пейзаж тощо. Таким чином реставрацією привносила у твір естетизацію, яка нерідко руйнувала естетичну автентичність самого твору. Звичайно, сьогодні ми готові висміювати подібні вподобання, проте дослідження змін кожного окремого твору можуть дати науковцям та мистецтвознавцям унікальну можливість вивчення процесу естетичних метаморфоз в поглядах людини на мистецтво.

Твір, який потрапляє до рук реставратора — це книга, яку потрібно вміти не лише відкрити, але і правильно прочитати. Кожна з попередніх його реставрацій — це не просто проведені операції, а своєрідне нашарування естетичних інтерпретацій твору, кожна з яких більшою чи меншою мірою видозмінювала його структурні рівні. І, досліджуючи та аналізуючи методи, особливості, переваги і недоліки цих реставрацій, ми можемо вивчати як історію твору,

так і історію реставрації, а через неї — історію інтерпретації цього твору.

В контексті висвітлення цього питання є багато цікавих прикладів. Так Ольга Постернак у своїй статті «Проблеми відновлення — за і проти» (журнал «Творчість», М., 1992) розповідає про картину «Дворянський побут» з Орловського краєзнавчого музею. Ця картина багаторазово поновлювалась, і кожен наступний перепис вносив зміни в костюми, інтер'єр, предмети побуту відповідно до змін моди та смаків тих епох. В результаті рівномірні шари усіх цих записів переплелися павутиною часу, доповнюючи одне одного, і тепер жоден з них не можна було видалити повністю, не позбавивши при цьому картину її «обличчя». А тому реставраторам довелося, окрім фізико-хімічних, проводити мистецтвознавчі дослідження зміни стилів меблів та одягу різних епох [8]. Проте значно яскравішим прикладом картини з загадковою історією переписів можна назвати картину «Портрет дами в овалі» авторства невідомого художника XVIII ст., яка знаходиться у фондах Львівської галереї мистецтв. В процесі останньої реставрації, яка проводилась однією з випускниць ЛНАМ, під керівництвом реставратора Разінкової Л.Б., відкрилась дивна метаморфоза цієї картини. На портреті була зображена жінка середнього віку, в сукні з оголеною шиєю та з високою зачіскою. Картина була значно забруднена, а тому реставратори в процесі роботи над твором велику увагу приділили розчисткам, а також зняттям пізніх записів, які вони виявили при попередніх дослідженнях. Ці записи в подальшому стали найцікавішою деталлю цієї історії. Поступово знімаючи результати «корекції» невідомого автора, який колись вирішив внести в картину свої зміни, реставратори виявили під оголеною шиєю намисто з перлин, зачіска ж виявилась прикрашеною маленьким капелюшком! Здавалося, що цікавий факт, пов'язаний із картиною, було повністю вичерпано. Проте яким було здивування реставраторів, коли капелюшок та намисто з перлин, які відкрились у процесі цих розчисток, виявились такими самими записами, як і попередні! Отже, знятий реставраторами перепис був не першим і справжнє «обличчя» картини залишалося невідомим. Було вирішено розпочати зняття і цих записів, після чого нашим поглядам відкрилась ще одна версія портрета — окрім намиста шию огор-

тав легкий шалик, а зачіску акуратно закрив білий чепчик. Проте це були не всі деталі, які зазнавали змін. Найбільш дивними були зміни, які відбувалися з обличчям портретованої з кожним наступним етапом переписування картини. Кожна нова розчистка збільшувала кількість зморшок на зображуваному обличчі та збільшувала вік портретованої. Тобто у своєму первинному вигляді це було обличчя жінки досить зрілих, поважних літ, а з кожним переписом невідомий художник прибирав сліди старіння, акуратно записуючи зморшки та «омолоджуючи» обличчя дами з портрета. Для чого він це робив, залишається загадкою і досі. Бо ж якщо зміни в одязі можна пояснити бажанням власника (чи власниці) портрета відповідати останній моді, то історія з обличчям радше нагадує містифікацію портрета Доріана Грея, який так панічно боявся старості.

Хто і з чиєї волі підправляв портрет? Чи робив це сам автор, а чи його невідомі наступники? Була це воля зображеної на ньому дами, яка, старіючи з роками, хотіла не лише відповідати моді, але і завжди залишатись юною, а чи змінити портрет вирішили його наступні власники? Усі ці запитання залишаються таємницею портрета, даруючи нам лише унікальну можливість споглядати феноменально єдиний симбіоз його різночасових «облич», кожне з яких буде однаковою мірою істинним.

Реставраційна рада галереї вирішила призупинити подальші розчистки у зв'язку з тим, що при дослідженні в рентген-променях виявилось, що, розкриваючи первісний вигляд картини, довелося б змити не лише теперішнє обличчя портретованої, але і багато деталей, у тому числі і вазу з прекрасним трояндовим букетом, яка теж виявилась лише пізнім записом. І от перед реставратором постає складна проблема: чи відновлювати вигляд твору? І якщо так, то який з них: первинний чи останній? Безумовно, лише змивши з поверхні картини усі нашарування чужих втручань, реставратор зможе відкрити справжній, найперший вигляд твору. Але, розчищуючи картину, він шар за шаром змиватиме її історію, позбуваючись можливості проілюструвати іншим усі метаморфози, які відбувались з твором протягом усього часу його існування. Взагалі ця проблема не має однозначної відповіді на користь одного чи іншого рішення. Адже навіть розчистивши картину, досягнувши шару авторського живопису, реставратор не

може гарантувати ефекту від цього відкриття. Що найперше, він не знає напевне, у якому стані виявиться справжній авторський живопис. Проте найважливішим залишається той факт, що жоден відновлений твір не зможе повернутись до свого первозданного вигляду, оскільки хімічні процеси, які відбуваються з пігментами і лаками, є незворотними, а тому роз'єднати матеріал з його віковими змінами неможливо, і нам залишається лише припустити, як виглядав твір за життя його автора.

Що більшим є вік картини, що старшою вона є, то значнішими були втручання у неї в минулому, то більше зусиль докладали для її спасіння попередні власники. Професіоналам-реставраторам добре відомо, що жоден витвір художнього генія не дійшов і не міг би дійти до нашого часу без спеціального втручання. І навіть ті твори образотворчого мистецтва, що, на перший погляд, виглядають цілком пристойно, під час реставрації виявляють втрати фарбового шару, потертя, переписи, а під записами і тонованим лаком нерідко знаходяться старі мастиковки та зміни рисунка [8]. А тому дивлячись на картину, чие життя датується не одним століттям, ми повинні пам'ятати, що на момент свого створення вона мала зовсім інший вигляд, вигляд, що назавжди змінений часом і людьми, а ми можемо лише припускати, яким його бачили сучасники автора.

Однак залежність розуміння твору як коду від конкретних історичних умов його інтерпретації ніяким чином не перетворює його в виключно психологічний і суб'єктивний процес. Множинність його смислів розкривається не одразу, тому що вони можуть бути прихованими та існувати потенційно, і розкриватися лише в сприятливих смислових культурних контекстах наступних епох. А в процесі історичного розвитку зміст твору трансформується, оскільки кожна епоха, особливо у великих творах, відкриває щось своє, нове, переоцінюючи смисли минулого.

Приклад портрета з Львівської галереї мистецтв лише привідкриває завісу історичної мінливості естетичних смаків, естетичних завдань та усіх інших вимірів естетичного, які людина ставила перед собою, а, як наслідок, і перед своїм мистецтвом. Зміни у внутрішньо-естетичних процесах суспільної свідомості несли за собою потребу змінювати зміст творів, зміст того, що ці твори мали донести до глядача. А тому, цілком закономірно, що такі самі зміни мали

відбуватися й у зовнішній формі творів, у формі висловлення нових естетичних потреб. Така постійна метаморфоза є характерною ознакою внутрішнього руху суспільної думки (чи, радше, почуття, адже мова іде про естетику). Знову пригадуються слова В. Кандинського: «Як постійність, так і мінливість мистецтва є його законом. Мінливими є його зовнішні прояви, тоді як незмінним залишається його внутрішній зміст» [5]. Таким чином, мистецтво перетворюється на безконечний пошук єдиної істини, на безконечну трансформацію форми, що орієнтується на єдину, монолітну вісь внутрішнього.

Проте, якщо виходити лише з позицій історії, то твір мистецтва потрібно було б розглядати як замкнений у собі об'єкт — документ минулого. А це означало б, що перед нами не твір мистецтва, а щось інше, відведене лише для зберігання та вивчення нащадками. Тому застосування терміна «документ» до твору мистецтва повинне враховувати специфіку природи цього «документа». Специфіка ж полягає у тому, що, на відміну від історичних документів, у творі мистецтва образ та його матеріальне втілення злиті воедино і діють нероздільно одне від одного. А тому твір пластичного мистецтва не може повною мірою функціонувати у вигляді яких небудь комунікативних замін, що, наприклад, є цілком реальним для історичних документів [1]. У стосунку до реставрації, цей аспект повинен бути поштовхом до віднайдення такої реставраційної методології, яка б передбачала повну недоторканність мистецького документа за межами необхідних для нього консерваційних мір.

Необхідно відзначити ще одну, не менш важливу, особливість структури твору мистецтва. Вона також полягає в історичній мінливості не лише матерії, але і смислів, закладених у ній. З часом відбуваються зміни «зовнішності» мистецтва, що відображається на його прихованих смислах. Проте і самі ці смисли змінюються залежно від нових культурних контекстів та змушують нас по-іншому сприймати матерію, тобто проявлену форму твору [2]. Традиції епохи, її культура відображаються як в духовних, так і в матеріальних структурах твору: від способу обробки дошки чи плетіння полотна, хімічного складу фарб та вибору палітри, до особливостей стилю та ідейного задуму [1].

Як зміст, втілений через форму, так і форма, змодельована смисловим наповненням, володіють часо-

вими відношеннями. Взагалі фактор часу є важливим елементом твору мистецтва. Будь-яка картина, написана в будь-який час, в своєму змісті, технології матеріалів, техніці живопису, стилістиці, образності та культурних обставинах приховує історичний контекст своєї епохи. А тому час для твору мистецтва може розглядатись у багатьох смислах. Що найперше — це час як тривалість процесу творення, адже немає жодного твору, створеного миттєво. Тому не лише матеріальна структура, але і весь емоційно-смысловий потенціал твору незримо несуть в собі цю тривалість творення. Нерозуміння цієї обставини призводить до прибіднювання, смыслового спрощення твору, що ми можемо спостерігати при копіюванні, коли тривало створювана форма імітується швидким неосмыслованим повторенням. Також виділяють час як історичний проміжок між моментами завершення твору і його сприйняття, тобто актуалізації сприймаючою свідомістю. Ця величина є непостійною. Вона індивідуальна для кожного акту сприйняття. Постійно збільшуючись, цей часовий проміжок поступово починає грати особливу роль. При цьому глядач відчуває його емоційно, а спеціаліст оцінює логічно, з допомогою аналітичних методів дослідження твору. Також можна розглядати час як тривалість процесу усвідомлення. Кожен з нас, на своєму власному досвіді, може з легкістю погодитись, що сила емоційного враження та глибина розуміння змінюються залежно від тривалості сприйняття, багаторазовості та якості демонстрування твору [2].

Ці часові зрізи, що співіснують у творі, є дуже цікавими в дослідженні. В стані твору, в його збереженості матеріалізується тривалість історичного часу. Проте цей історичний час художнього твору виявляється ще й у функціональному аспекті. Адже картина як функціональна система зберігає тотожність самій собі лише до того часу, доки її форма та зміст залишаються адекватними системі культурних цінностей та потребам свого часу [1]. Інакше кажучи, твір мистецтва є незмінним в суспільному сприйнятті, в суспільній оцінці, всередині своєї культури, і лише в ній зберігає свої первинні функції.

Характер реставраційних дій відносно до сумарної автентики історично складеної форми повинен бути значно диференційованим. Він повинен залежати і від значень, котрі надаються привнесеним ма-

теріалам та образам. Вони класифікуються на основі двох основних точок зору, згідно з якими проводиться оцінка «від автора» та «від реципієнта». Для цього необхідно виокремлення з суми «автентичностей» саме базисної, першоджерельної автентики оригіналу, тобто збереженої матерії та форми твору.

У цьому випадку всі неавторські поновлення, доповнення та зміни форми можна розподілити на два типи, до першого з яких належать ті, що відносяться до оригіналу як до прототипу, вони структурно несамостійні, копіюють окремі риси оригіналу, прагнучи функціонально зберегти його. Їхня цінність залежить від міри збереженості оригіналу: що кращим виявиться стан авторської форми, прихований під пізними на шаруваннями, то швидше вони будуть видаленими. Проте тут ховається протиріччя, і ховається воно якраз у тому, що дія згідно з принципом «переваги методу консервації» позбавляє суспільство культурної спадщини у вигляді автентичних творів, а розкриття оригіналу призводить до видалення «іншої» автентики — однієї з невід'ємних складових сумарного історичного обличчя твору. А тому реставрація знову постає перед проблемою ціннісних переваг.

До іншого типу додаткової автентичності відносять доповнення, які підтримують та розвивають функції оригіналу, проте є самостійними як художня форма, тобто є окремим оригіналом з власною автентикою форми та матеріалу. Оригінал та його автентичності тісно співіснують, навіть якщо їх розділяють епохи. Так, до прикладу, ми можемо спостерігати це в соборах середньовіччя, оточених добудовами, чи в рукописах, сформованих з записів різних століть. А тому ми можемо побачити, що автентика матеріалу і цілісність історично сформованої художньої форми, знаходячись у стилістичних та конструктивних протиріччях, як якості не вичерпують всіх значень, котрі беруться до уваги в процесі реставраційного дослідження. Проте співвідношення цих двох субстанцій є важливим пунктом не лише і навіть не стільки теоретичних роздумів (суджень), але вирішальним моментом практичної реставрації.

Шлях пізнання візуально виражених смислів пролягає через сприйняття образу, під яким ми розуміємо емоційно-смыслову значення матеріально оформлених візуальних знаків. Таким чином, автентика оригіналу, задля збереження себе самої, повинна ви-

являться і в автентичності матеріалу, і в автентичності форми, і в автентичності функцій в своїй загальній функції мистецтва. Саме вона оберігає матерію оригіналу від перетворення в об'єкт іншого роду в процесі її сприйняття.

Турбота про надання реставраційному втручання абсолютно об'єктивного характеру призводить, як це не дивно, до спотворення автентики твору. Підкреслювання знову набутої «документально-археологічної» функції твору засобами реставрації іноді призводить до того, що твір однієї епохи перетворюється на постмодерністський твір сучасності. До прикладу, руїни Фрауен-Кірхе в Берліні було свідомо відреставровано так, щоб вони нагадували про жахіття війни. Проте не можна реставрувати твір з метою перетворення його у пам'ятник власним руйнуванням. Неможливо було б прийняти тезу, що все створене в минулому віднині не може розглядатись як мистецтво, а лише як пам'ятник. Альтернативи максимальному виявленню автентики немає, але не можна не погодитись з думкою В. Ван Гога, котрий зауважив, що мистецтво старих майстрів «пребуде завжди».

Німецький історик культури Йоган Гердер сформулював універсальний закон природи, згідно з яким якості предмета, його внутрішня досконалість та краса залежать від пропорції сил, що діють у ньому, а порушена пропорція завжди прагне бути відновленою.

Ця сентенція перегукується з твердженням, що цілісний вигляд твору мистецтва можливо вгадати навіть у тому випадку, коли він неповний, зруйнований, зіпсований часом. Естетика пояснює це тим, що код збережених шарів твору дає змогу відновлювати код відсутніх частин, передбачуючи їх. В кінцевому варіанті мистецтво реставрації також полягає в тому, щоб із вцілілих частин повідомлення дедукувати недостатні. Само по собі це здається неможливим, адже відновленню не підлягають ті частини, при створенні яких художник виходив за межі традицій, навиків, технічних прийомів свого часу. Але робота реставратора і полягає у виявленні прихованого правила твору мистецтва, у виявленні його ідіолекту, того його структурного рисунка, який проступає на всіх рівнях твору.

Цей факт певною мірою можливо осмислити через поняття герменевтичного кола, суть якого, за Шлеєрмахером, полягає в тому, що ціле досягається через

частини, а частина досягається лише через ціле. Проте як досягнути цілісності, коли реципієнт в кожному мить має справу лише з окремим? В герменевтиці існує твердження, що сама природа долає це коло. Його розриває духовне відношення, яке на кожному моменті враховує цілісність інтерпретації. Це духовне відношення повинне стати наріжним каменем в роботі реставратора над відбудовою внутрішньої (сутнісної) та зовнішньої (візуальної) структури твору.

Взагалі проблема цілісності як внутрішньої, так і зовнішньої структур твору в реставрації носить не лише технологічний, науковий чи мистецтвознавчий, але і естетичний характер. І це вже не окрема естетична вісь конкретного часу, епохи і людини, але естетична комунікація та естетичне взаємопроникнення епох та індивідуальностей, минулого і теперішнього. Реставратор, який розпочинає роботу над твором, вступає у правила інші і складніші, ніж власна (індивідуальна) творчість — тут він має справу з чужою творчістю, з чужою реальністю, і його власна творча індивідуальність втрачає своє право на проявлення в чужому, інакше цілісність цього чужого буде порушена. Адже що більше хто-небудь підправляє картини на підставі їх збереження, то сильніше він їх руйнує, тому що навіть самі художники, якби вони були живими, не змогли б підправити їх бездоганно через зміну тону, викликану часом, який теж є живописцем. Згідно з науковими законами та спостереженнями, нелегко зберегти миттєвий та летючий результат уяви та гармонії цілого, яка є притаманною живописному оригіналу, тому будь-які майбутні поправки не зможуть повернути втраченого [10].

А тому реконструювання здебільшого є всього лиш майстерним створенням ілюзії комплектності пам'ятки, ушкодженої часом і людьми. Бо ж тоді як можна до певної міри відтворити загальну ідею твору? Неможливим залишається повернення автентичності втраченої матерії. Субстанцію оригіналу відтворити неможливо.

Важливо розуміти, що предметом консерваційного та реставраційного впливу одночасно є як матерія, так і її історичні, естетичні та художні якості. Історія реставрації беззаперечно вказує на те, що один і той самий об'єкт може поєднувати в собі різноманітні інтереси, тобто виступати як певна множина предметів. Так, в одних випадках предметом рестав-

раційної активності може бути переважаюче збереження матерії, а в інших — образу. Як наслідок, різноманітні види реставраційного впливу (превентивна консервація, реставрація, розкриття, пристосування і т. д.) за умови єдності об'єкта володітимуть власним предметом. Таким чином, найбільш загальний аналіз понять «об'єкт» і «предмет» аспектів реставраційної проблематики виявляє притаманну їм суперечливість та двоякість. Важливий висновок полягає у тому, що реставратор невідворотно стикається з необхідністю оперувати об'єктом як системою предметів і, як наслідок, з необхідністю методологічно визнавати цю поліморфність [2].

Але, обираючи кожен із методів впливу на твір: консервацію, реставрацію чи будь-який інший, ми ні на мить не маємо права забувати про небезпеки та аналізувати, наскільки наша мотивація є важливою для самого твору. Так, основною метою відновлення зазвичай було прагнення додати твору свіжості та яскравості фарб, які він втратив з плином часу чи з яких-небудь інших причин. Проте в цьому криється і головна небезпека для твору, який може піддаватись тим реставраційним діям, які не є необхідними, проте ефект від них буде більш яскравим. Так, під час подібних реставрацій особливо не піклувались про збереження деталей; художня ж форма твору змінювалась залежно від естетичних поглядів тієї епохи, в яку здійснювалось це поновлення. У всіх цих випадках, як, зокрема, у кожному випадку реставрації, чи не найважливішу роль відіграла особистість самого реставратора, його художній талант та естетичне відчуття. Так іноді подібні перетворення навіть сприяли створенню самостійного твору. До прикладу, в історії реставрації відомий випадок, коли Тиціан суттєво змінив картину свого вчителя Джованні Белліні «Свято богів», при цьому ніяким чином не понизивши мистецької вартості твору. Безперечно, з причини величчя власного художнього генія [4]. Дивовижно, що ми можемо спостерігати такі мистецькі симбіози, коли різні автори, різні епохи сплітаються на полотні в нероздільну єдність. Єдність, яку реставратор, з точки зору обов'язкового прагнення «відчистити» автора від чужих втручань, мав би знищити. Тому знову перед нами виринає одна з найбільших естетичних проблем реставрації: що відновлювати? І, мабуть, єдино правильним варіантом вибору буде

той, який збереже єдність твору, прибравши лише ті недоліки, які не виявляються повною мірою.

Кожен твір мистецтва, беззаперечно, володіє особливою єдністю, яка впорядковує усі його частини. І навіть будучи фізично роздрібленим, він продовжує потенційно існувати як певне ціле, зберігаючи частину гармонії в кожному зі своїх фрагментів. В цьому криється причина художньої різноманітності, збереженої у фрагментах творів. А тому усі приклади творів, в яких дописані фрагменти, перетворювались на невід'ємні складові твору, яскраво свідчать, що кожен реставратор, перед яким постає зруйнований твір, повинен пам'ятати слова Чезаре Бранді: «Там, де матеріально твір мистецтва виявляється роздрібленим, потрібно прагнути розвивати потенційну єдність, яка перебуває у кожному з фрагментів, пропорційно до збереженості форми, яка в них ще залишається».

Все це стосується важливості збереження естетичної структури твору, який підлягає реставрації. А це означає, що це потенційно чи конкретно стосується кожного твору мистецтва, адже перед нами фактично не залишилось творів, вік яких перевищив століття і які не зазнавали реставраційних втручань. Чомусь суспільство до цих пір не усвідомило, що картини, які ми бачимо сьогодні, не такі, якими їх створив художник, а результат ряду реставраційних втручань та природних змін [10]. Навіть той відрізок часу, який минає від створення твору до його першої реставрації, не проходить для твору непомітно. У творі, щойно завершеному автором, щонайперше розпочинається довготривалий процес зміни багатьох матеріальних компонентів, через які було втілено художній образ. А під впливом оточуючого середовища процес зміни первинного образу твору ще більше прискорюється — живопис починає зазнавати невідворотних руйнацій. Природне старіння матеріалів, різного роду поновлення та перетворення, метою яких є продовження життя твору та його пристосування до нових смаків та функцій, безжально змінюють художньо-образні якості твору. Ці спотворення в засобах кодування, таких як фактура фарбового шару, його щільність, колорит, лінійний ритм, характер рисунка тощо, неодмінно створюють зміни самої емоційної інформації, закодованої в творі. Більше того, в процесі сприйняття, у відповідь на

ці зміни, також починають виникати нові емоційні смисли, не адекватні первинним.

Матеріалізація історичного часу в зовнішньому образі твору дає привід ввести поняття історичної співвіднесеності об'єкта, якщо він виступає предметом реставраційного дослідження. Це означає, що твір є одночасно продуктом свого часу і результатом об'єктивних змін та суб'єктивних впливів. Його фізична матерія, і його «образний стрій» нероздільно знаходяться «і тут, і там», що і формує конкретну історичну співмірність.

То ж коли виникає запитання проблеми часу, «який з моментів «часу» художнього твору підлягає реставраційному втручання», можна процитувати відомого італійського теоретика реставрації Чезаре Бранді, який на запитання про те, в який з моментів історичного часу можливе реставраційне втручання, відповідав, що «єдиний закономірний момент для реставраційної дії — це момент часу глядацького усвідомлення, в якому твір знаходиться у конкретну мить. І справді, реставраційний вплив, що здійснюється в цей момент, є реалізацією теперішнього усвідомлення об'єкта в його сьогоднішній даності. Реставратору неможливо перенести себе в інший часовий відрізок, не впадаючи при цьому в абсурд. Реставрація не може належати ані тривалості творчого акту, який втілює задум у форму, ані історичному відрізку часу між завершенням твору та моментом теперішнім, ані внутрішньому часу твору. Однак реставраційні методології часто є небезпечно орієнтованими на категорії часу. Реставраційний вплив, таким чином, виявляє тенденцію до втручання в різні моменти часу, ідентифікуючи себе з одним з них. Саме тому надзвичайно важливим є теоретичне визначення можливості впливу на сферу часу твору мистецтва, коли він стає предметом реставраційної діяльності [2].

Аналізуючи сучасний стан речей, сьогодні реставраційні рішення у більшості прагнуть до компромісу, задля того, аби ті цінні історичні доповнення, які зберігаються, не порушували єдності оригіналу. Зазвичай пізні фрагменти прагнуть вписати в загальну композицію. А це ще раз свідчить, що під час реставрації, однією з складових якої є розкриття, образ твору обов'язково підлягає інтерпретації і напряму, заторкує образну сферу твору. І відбувається це не лише під час спроб відновлення первинного образу, але і

тоді, коли твір музеєфікується. Адже навіть музейне життя картин не здатне повністю вберегти їх від процесів старіння та видозмін унаслідок реставраційних втручань, і навіть мінімальна, технічна реставрація змінює твір. Будь-яка маніпуляція з привнесеними, доповненими елементами може здійснювати вплив на якості автентичної матерії. А тому як збереження втрати, так і її заповнення видозмінюють історично складений образ твору. І ця фізична єдність різночасових фрагментів невідворотно породжує й іншу єдність — візуальну, яка в процесі сприйняття об'єктивно трансформується в образ. І, звичайно, це буде вже зовсім інший образ — образ музеєфікованої речі, в якому матерія оригіналу буде лише однією зі складових. А тому ми можемо засвідчити, що теоретичне твердження про недопустимість втручання в структуру образу на практиці виявляється не більше, ніж ілюзією. І навіть найбільш обережне, найбільш скрупульозне розкриття матерії оригіналу не виключає інтерпретації закладеного у ній образу.

Реставратор, який приступає до видалення пізніх елементів, виступає відразу в двох іпостасях: як археолог, і як диригент. Як археолог він відкриває світу істинне обличчя предмета, а як диригент організовує «звучання» його різночасових елементів, притуплюючи одні звуки та посилюючи інші. А тому в реставрації суб'єктивна складова значно більша, аніж в консервації. І ризик невідворотних інтерпретацій полягає не лише в площині реставраційної ідеології, але і в площині технічної якості операцій. Висока ж якість розкриття стає фактором, який здатен суттєво знизити ризик інтерпретацій [2].

Прагнення визначити реставрацію як суму науково обґрунтованих дій лише стосовно до матерії об'єкта демонструє тенденцію означення її як технічної та раціональної дисципліни. З іншого боку, підкреслення творчого начала в реставрації призводить до уподібнення реставрації художній діяльності. Аргументація на користь тієї чи іншої позиції, заперечення протилежних концепцій становлять основний зміст теоретичних суперечок. При цьому зазвичай відбувається ототожнення «художнього» та «естетичного», і все це, як суб'єктивне, та ірраціональне, протиставляється раціональному та об'єктивному.

То що ж робити реставратору? Історія показує, що однозначних відповідей немає. Ідея повернення до «автентичності» часто є ілюзорною, адже зміни

фарб, фактур, кольорових співвідношень та нашарувань на поверхні творів незворотні. Одне залишається безсумнівним: не може бути догматичних правил, які керують рукою художника, ніякої надійної наукової системи, аби застосувати її до усієї поверхні картини, не кажучи вже про всі картини. Кожен реставратор повинен розвивати різноманітні безкоштовно гнучкі техніки, кожен повинен твердо розуміти, що це просто помічники рук та очей, які блискучо відкликаються на запити кожної конкретної роботи. В цьому сенсі, і в жодному іншому, реставратор — художник [10].

1. Бобров Ю.Г. Некоторые аспекты теории реставрации произведений изобразительного искусства / Ю.Г. Бобров // Художественное наследие. — М., 1985. — № 10. — С. 52—63.
2. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Ю.Г. Бобров. — М., 2004.
3. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. — М.: Высшая школа, 2002.
4. Гренберг Ю. Искусство, возвращаемое людям / Ю. Гренберг. — М.: Знание, 1967.
5. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. — Т. 1. — М.: Гилея, 2001.
6. Конов А. Сохранить работу времени / А. Конов. — Ленинград; Петербург, 1974—2002.
7. Лелеков Л.А. Об эстетических критериях в реставрации / Л.А. Лелеков // Художественное наследие. — М., 1990. — № 13. — С. 18—25.
8. Постернак О. Проблемы восстановления — за и против / О. Постернак // Творчество. — М., 1992.
9. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд. — М.: Азбука, 2010.
10. Уолден С. Реставрация живописи. Спасение или уничтожение? / С. Уолден. — М.: Астрель, 2007.

Anastasiya Symferovska

ON RESTORATION AND AESTHETIC TRANSFORMATIONS IN A WORK OF ART

In the article have been described some aesthetic motives and criteria of influential restorative impact upon the work of art as creative approaches changeable as for their histories and filled with senses of innate up-to-date essence. A work of art has too been analyzed as a entity of authenticities of which all had been subjected to the temporal changes. In restoration not the matter of an artwork is being restored only, but its historical, aesthetic and artistic imponderabilia. What changes are being happened in the structure of work of art during restorative processing or with no invasion and is there any way to discern advantages and lacks in every position — that's a problem, touched by numerous theorists and practitioners in the sphere of conservation and preservation of art.

Keywords: restoration, aesthetic, work of art, interpretation, form, authentic.

Анастасия Симферовская

РЕСТАВРАЦИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Предложенная статья описывает эстетические мотивы и критерии реставрационного воздействия на произведение искусства как исторически изменчивые, исполненные смыслов собственной современности. Так же произведение искусства анализируется как комплекс подлинностей, вся сумма которых подлежит необратимым изменениям времени. И предметом реставрационного воздействия есть не только, непосредственно, материя произведения, но и его исторические, эстетические и художественные качества. Какие изменения происходят в структуре произведения при условии вторжения и не вторжения в нее реставрации и возможно ли четко разделить преимущества и недостатки этих действий — проблема, которую затрагивают многие теоретики и практики в сфере сохранения и сбережения художественного наследия.

Ключевые слова: реставрация, эстетическое, произведение искусства, интерпретация, форма, подлинность.