

И. В. Леонов, Л. Е. Филиппова-Стоян

**Историко-культурные структуры артефактов:
методы изучения, критерии идентификации
и практики сохранения**

В статье осмыслена проблема артефактов, имеющих сложную или «многослойную» историко-культурную структуру. Отдельно рассматриваются некоторые теоретико-методологические подходы, определяющие стратегии выявления и работы с данными артефактами, среди которых «статический», «организмический», «культурогенетический» и «архитектонический». Анализируются эвристические возможности и слабые стороны приводимых подходов. Осуществляется обзор основных форм сохранения и практик экспонирования многослойных артефактов, начиная с двухслойности и заканчивая более сложными структурными комплексами. В качестве примеров приводятся архитектурные памятники, дворцово-парковые ансамбли и дворцовые интерьеры Санкт-Петербурга, Москвы и других городов России. Также учитывается зарубежный опыт сохранения и экспонирования артефактов, имеющих неоднородную историко-культурную структуру. Отдельно затрагивается фактор пробных и контрольных участков раскрытия, оставляемых во время реставрационных работ и позволяющих фиксировать различные состояния артефактов на основании «малых маркеров».

Ключевые слова: артефакт, структура артефакта, «многослойный» артефакт, культурное наследие, гештальт, архитектоника, генезис, культурный организм, историко-культурный процесс, экспонирование.

I. V. Leonov, L. E. Filippova-Stoyan. Historical-cultural structures of artifacts: methods of study, identification criteria and conservation practices.

The article deals with the problem of artifacts that have complicated or «multi-layered» historical-cultural structure. Separately, some theoretical and methodological approaches that determine the strategies of identifying

and working with these artifacts, among which: «static», «organismic», «culturological» and «architectonic», are considered. The heuristic possibilities and the weak points of these approaches are analyzed. A review of the main forms of conservation and practices of exposing multilayered artifacts, starting with a double layer and ending with more complex structural complexes, is being carried out. Examples include architectural monuments, palace and park ensembles and palace interiors of St. Petersburg, Moscow and other cities of Russia. It also takes into account the foreign experience of preserving and exhibiting artifacts that have a heterogeneous historical and cultural structure. The factor of trial and control areas of disclosure, left during restoration works and allowing to fix various states of artifacts on the basis of «small markers» is considered separately.

Keywords: *artifact, structure of artifact, «multilayered» artifact, cultural heritage, gestalt, architectonics, genesis, cultural organism, historical and cultural process, exposure.*

В пространстве артефактов культуры, составляющих сферу ее наследия, существует особая группа материальных объектов, отражающих на себе сложные структуры воздействий истории. Причем воздействия эти могут быть как сугубо внешними, так и смысловыми, а сами «структуры» артефактов со временем могут усложняться, видоизменяться и даже упрощаться. «Следы воздействий», составляющие структурное содержание артефактов, могут быть «загрязняющими», а могут быть ценными. Сама ценность того или иного слоя может с течением времени пересматриваться, делая определенный структурный слой артефакта то востребованным и даже сакральным, то малопривлекательным и бесполезным. Отмеченное явление, которое уместно обозначить как «многослойность», привлекает внимание культурологов, музееведов, реставраторов и искусствоведов, формируя отдельную исследовательскую область, суть которой сводится к выявлению данных артефактов; поиску теоретико-методологических оснований для их изучения; разработке, обоснованию и систематизации практик их сохранения, а также экспонирования.

В отношении артефактов, имеющих сложную структуру, существует несколько исследовательских стратегий, позволяющих не только раскрыть их природу, но и выйти на уровень решения нескольких ключевых вопросов: *может ли артефакт быть принципи-*

ально многослойным, или в нем должен проявляться один, самый значимый слой? На какие слои надо обращать внимание в первую очередь? Что делать со слоями, которые на данный момент времени считаются второстепенными и бесполезными? Какова логика структурного морфогенеза многослойного артефакта? Как сохранять и экспонировать артефакты со сложной и изменчивой структурой?

Первый подход, который условно можно обозначить как «*статический*», имеет наиболее глубокие корни в научном знании и практике работы с культурным наследием. Данный подход направлен на поиск, расчистку и сохранение некоего «эталонного слоя», содержащегося в исторической структуре сложного артефакта. Речь идет о наиболее совершенном и выраженном в историческом, эстетическом, смысловом и технологическом плане состоянии памятника, полностью и в зрелой форме реализующем свой изначальный замысел или «первофеномен». Как следствие, расчистка эталонного слоя и удаление воздействий истории и «патины времени» стало основой многих практик работы с культурным наследием, затрагивая при этом и сферу сложных в структурном плане артефактов.

Тем не менее «следы» или «патина времени» могут сами представлять определенную историко-культурную ценность, даже если они деформируют артефакт или искажают его эстетический замысел. Более того, различные компоненты многослойности могут вступать в созвучия друг с другом, обретать новые смысловые, аксиологические и эстетические трактовки, контрастировать, дополнять и усиливать друг друга, рождая целостные структурные комплексы. В результате возникает противоречивая ситуация относительно работы с артефактами, имеющими следы воздействий и патины времени, которая в современной науке и практике не имеет однозначного решения.

Показательным в данном случае является мнение архитектора-реставратора Александра Александровича Кедринского, анализировавшего данную ситуацию и пытавшегося преодолеть крайности в ее решении.

Так, относительно следов воздействия времени на артефакты, А. А. Кедринский писал: «Покрытые мхом и порослью зелени камни старинных стен, их выветрившаяся потемневшая фактура, выбоины от ядер когда-то происходивших сражений, выцветшие краски тка-

ней, живописные бревна древних срубов, заросшие дорожки старинных парков — все это поэтизирует памятники, подчеркивает их органическую связь с окружающим природным ландшафтом» [4, с. 29]. Однако, отмечает А. А. Кедринский, «и у нас и за рубежом существует точка зрения, отстаивающая необходимость максимального сохранения патины времени, считающая ее неперменным признаком подлинности. Этого взгляда придерживаются многие художники, кабинетные ученые, литераторы и даже дельцы, извлекающие деньги из эмоций туристов, созерцающих живописные руины с искусственно поддерживаемой и даже специально воспроизводимой патиной» [4, с. 29]. В данном случае реставратор ссылается на то, что патина во многих случаях представляет собой следствие воздействия факторов разрушения, и что любование живописными руинами часто означает отказ от спасения гибнущего произведения искусства прошлого. С другой стороны, А. А. Кедринский фиксирует противоположное мнение, согласно которому патина представляет нечто несвойственное памятнику и, следовательно, подлежит удалению. Но при таком подходе старательное удаление патины ведет и к удалению следов истории. Более того, «отсюда уже один шаг до стилизаторских реставраций и искажения подлинного» [4, с. 29]. Выходом из такой ситуации, по мнению А. А. Кедринского, является определение баланса между удаляемой и сохраняемой патиной с целью нейтрализации вреда памятнику и ее частичного сохранения как свидетельства воздействий времени.

Тем не менее указанные крайности и некомпетентные решения в сфере работы со сложными артефактами в современной практике работы с культурным наследием встречаются довольно часто. Как следствие, многослойный артефакт может постепенно гибнуть в нетронутом состоянии либо может быть полностью расчищен с целью фиксации одного состояния и обновлен до эффекта новизны.

Другим подходом, позволяющим изучать и работать с многослойными артефактами, является *«организмический»*. Он восходит своими корнями к работам Гердера и Гете, отталкивающихся в своих трудах из положения, согласно которому развитие всего живого обусловлено естественными факторами (как внутренними, так и внешними) и строится по принципу исторических цепочек усложнений организмов, так или иначе сохраняющих изначальные состояния

и содержащих прообразы будущих форм. Причем в работах Гердера данный принцип распространяется и на неживую сферу. В частности, раскрывая динамику истории мироздания от начала до современности, Гердер пишет: «Форма органического строения восходила от камня к кристаллу, от кристалла к металлам, от металлов к растениям, от растений к животным, от животных к человеку; по мере восхождения разнообразились силы и влечения живого существа, и наконец все эти силы и влечения объединялись в облике человека, насколько он мог вместить их в себя» [2, с. 116]. И далее ученый резюмирует: «Сквозь все эти ряды живых существ проходит замеченное нами сходство основной формы, сходство соблюдаемое, насколько допускает это конкретное предназначение существа и варьируемое бесчисленное количество раз; эта основная форма по мере восхождения все более приближается к человеческому облику» [2, с. 116].

При переносе отмеченного подхода на артефакты, имеющие сложную структуру, последние могут быть представлены как динамично развивающиеся организованные единства, сохраняющие свой «первофеномен» и обогащаемые новыми напластованиями историко-культурных воздействий. Отмеченный генезис, выраженный в трансформации как самого артефакта, так и его смыслового поля, являет собой взаимосвязанную длительность, где каждое новое состояние вступает во взаимодействие с предыдущими. При таком подходе сведение сложного артефакта к какому-либо одному состоянию обрывает морфогенетическую цепочку его преобразований, сопresentствующих в его «теле» и «воображаемой ауре» [8].

Еще одну стратегию изучения многослойных памятников обеспечивает «культурогенетический» подход, разрабатываемый В. М. Массоном, Э. С. Маркаряном, А. В. Бондаревым и другими учеными. Согласно данному подходу, «культура представляет собой противоречивое единство сохранения, воспроизводства, развития и постоянного обновления» [1, с. 7]. Наследие в этом процессе играет роль связующего материала, обеспечивающего процесс порождения и самовозобновления культуры на каждом этапе ее развития. И поскольку любая, даже самая «стабильная» культура, так или иначе пребывает в постоянных изменениях, то и наследие являет собой комбинацию устойчивых, видоизменяемых и новых компонентов. В разных пропорциях указанных компонентов и с разной скоростью их изме-

нений наследие трансформируется вместе с культурой, обеспечивая необходимый минимум «генетического материала», достаточный для полноценного воспроизводства культуры в том или ином историческом состоянии. Однако необходимо указать, что наследие не отражает изменения культуры в буквальном виде, оно скорее является собой ее консервативный элемент, который все же преобразуется, но не так быстро, как сама культура, включая ее «экстремальные» состояния. Характеризуя отмеченный аспект наследия, В. М. Массон подчеркивает, «что именно стабильность и преемственность культурного наследия обеспечивает устойчивость обществ» [6, с. 242].

Данный подход позволяет говорить о многослойных артефактах как об уникальных памятниках, впитавших в себя наследственный материал сразу нескольких исторических состояний культуры. Причем отдельные аспекты этого материала могут быть востребованы и в настоящее время, некоторые могут находиться в сфере полного забвения и ожидать своего часа актуализации. Соответственно, «биография» такого артефакта предстает как процесс, взаимосвязанный с историческими метаморфозами культуры. И, как «свидетель» и носитель культурогенетических процессов, такой артефакт не может быть «расчищен» и тем самым упрощен в угоду какому-либо одному состоянию культуры и ее наследия.

Наконец, достаточно продуктивным в вопросах изучения артефактов со сложной структурой является *«архитектонический»* подход, детально разработанный И. В. Кондаковым. Согласно мнению ученого, сфера культурного наследия представляет собой сложноорганизованную реальность, динамика изменений которой определяется более широкими архитектурными процессами, лежащими в основе культуры в целом. В сфере самого культурного наследия, по мнению И. В. Кондакова, с течением времени происходят морфогенетические смещения трех компонентов, образующих сложные сочетания и определяющих своеобразное понимание культурного наследия в контексте того или иного периода историко-культурного процесса. К таковым компонентам относятся актуальное, снятое и потенциальное наследие [5, с. 535].

Представленный подход позволяет говорить о том, что культурное наследие, будучи устойчивым и определенным в контексте каждого периода истории культуры, сохраняя некие инвариантные ос-

нования, постоянно дополняется новым материалом и утрачивает определенные компоненты, переводя их в потенциальную сферу. Иначе говоря, наследие — это постоянно преобразующаяся «длительность» наследственного материала культуры, находящаяся в прямой зависимости от историко-культурных реалий.

Отмеченный подход интересен тем, что дает возможность смотреть на сферу наследия с позиций его непостоянства и, соответственно, обращает внимание на все его компоненты как на значимые, даже если многие из них воспринимаются как устаревшие, неактуальные и бесполезные. В данном случае уместно указать, что практически каждая эпоха или период в развитии культуры позиционируют себя как некий итог исторического развития, обладающий исчерпывающим, «отфильтрованным» и ценным наследием. Но по прошествии времени даже самые «устойчивые» эпохи входят в состояния «переходности» и, пройдя через периоды бурных трансформаций, формируют наследственный материал, соответствующий обновленной культуре. В результате стратегии, направленные на «расчистку» одного из слоев многих сложных артефактов культурного наследия в угоду времени, оказываются несостоятельными, поскольку сложные структуры многих памятников обрываются и делаются невозможными. Соответственно, такие артефакты перестают полноценно репрезентовать культурное наследие и участвовать в его архитектурных сдвигах.

Завершая обзор, необходимо указать, что представленный перечень подходов к изучению культурного наследия не является исчерпывающим. Здесь же можно упомянуть *диалогический* подход, направленный на изучение глубокой изменчивости семиосферы и смыслового поля культурного наследия в диалоге эпох; *синергетический* подход, одним из аспектов которого является анализ хаотичных трансформаций культурного наследия в контексте переходного времени; концепцию *симулякров*, применимую к анализу роста информационной составляющей сферы культурного наследия и его перехода в сферу виртуальной реальности и т. д. Однако анализ всего перечня подходов к изучению культурного наследия не является целью настоящей статьи.

Рассмотренные выше стратегии, раскрывающие природу артефактов со сложной историко-генетической структурой, а также

предлагающие методы их изучения, формы сохранения и практики экспонирования, находят воплощение в работе современных учреждений сферы культурного наследия в России и за рубежом.

Среди примеров сохранения и экспонирования исторических структур артефактов наиболее часто встречается акцент на «двухслойность», несколько реже на «трех-, четырехслойность», наконец, достаточно редко можно встретить артефакты, сложная структура которых превышает четыре слоя и сохраняется практически полностью.

В отношении сохранения и экспонирования двухслойности примеров в отечественной и зарубежной практике достаточно много. Так, присутствие «другого» слоя обозначено: на Никольской куртине и Зотовом бастионе Петропавловской крепости в виде фрагментов аутентичной кирпичной кладки, не подвергшейся реставрации; в приоткрытых участках внутренней кирпичной кладки Благовещенского собора Московского Кремля; в открытом участке дубового пола одной из церквей Собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (храм Василия Блаженного на Красной площади); в расчищенном фундаменте церкви Троицы Живоначальной в Полях (XVI в.) и фрагментах нескольких надгробий XVI—XVII веков, расположенных в Китай-городе и контрастирующих с современной Москвой и т. д.

Согласно отмеченному принципу сохраняются многие следы разрушений периода Великой Отечественной войны. Так, фрагменты со следами от фашистских обстрелов Ленинграда и Ленинградской области сохранены на колоннах западного фасада Исаакиевского собора; на постаменте одной из скульптурных групп на Аничковом мосту; на одной из гранитных досок южного фасада храма Спаса на Крови с надписями о событиях царствования Александра II и о его реформах. Все эти фрагменты сопровождают мемориальные доски, созданные по проекту архитектора В. А. Петрова, с надписью «Это следы одного из 148 478 снарядов, выпущенных фашистами по Ленинграду в 1941—44 гг.». Кроме того, обозначенные «вехи истории» сохранены в Морском Никольском соборе в Кронштадте, в виде фрагмента на полу с сопроводительной надписью: «След от неразорвавшегося вражеского снаряда 1943 г.». Другим примером является входящая в состав Музея-заповедника «Сталинградская битва» мельница

Гергардта или мельница Грудинина — здание паровой мельницы начала XX века, разрушенное в дни Сталинградской битвы и не восстановленное как память о войне. Здесь же уместно упомянуть здание Рейхстага в Берлине, следы разрушения на котором оставлены в надзидание потомкам о губительности идей и политики фашизма, а также купол Гэмбаку, или «Атомный купол», являвшийся до Второй мировой войны Выставочным центром Торгово-промышленной палаты Хиросимы и сохраненный в память об атомной бомбардировке японских городов, осуществленной вооруженными силами США.

Достаточно много примеров «двухслойного» экспонирования отдельных помещений имеется в Государственном Эрмитаже. Так, в Зимнем дворце в центре «Темного коридора» («галерея со шпалерами», зал № 303), который служил местом символического наказания для императорских «шалунов», раскрыт фрагмент кладки с сопроводительной надписью: «Кирпичи сии положены собственноручно Императором Николаем Павловичем при возобновлении Дворца после пожара Апреля 26 дня 1838 года». В Угловом (Круглом) зале (№ 248) Нового Эрмитажа расчищено несколько фрагментов первичной росписи, сделанной по проекту Лео фон Кленце. Наконец, в зале № 333, к которому ведет дубовая лестница, расположено панно «Битва Александра Великого с Дарием» (майолика), расчищенное в декабре 2004 года во время реставрационных работ от слоя серой краски, предположительно 1955 года. Панно попало к Николаю I в 1852 году среди прочих вещей, приобретенных у наследниц графини А. Г. Лаваль [7, с. 86—87]. И, возможно, пребывало в разобранном виде до 1937 года, пока не было собрано во время реконструкции зала. Примером сбалансированной «двухслойности» в экспонировании памятника является частично сохранившийся Зимний дворец Петра I (в частности, парадный двор, аркады и ряд помещений), находящийся в здании Эрмитажного театра. Кроме того, со стороны Зимней канавки отмеченная экспозиция дополняется расчищенными элементами фасада и кладки Зимнего дворца Петра I.

Кроме того, двухслойность может демонстрироваться и в рамках одного слоя, через экспонирование его различных состояний. Данная практика распространена в среде реставраторов, оставляющих отдельные участки слоев, с которыми они работают, «нерасчищенными». Например, в эрмитажных Лоджиях Рафаэля (зал № 227)

сохранены фрагменты росписей с неотреставрированными участками в качестве своеобразных маркеров начальной стадии и результатов реставрации. Наконец, в зале культуры и искусства античных городов Северного Причерноморья (№115) первичная роспись, сделанная по проектам фон Кленце, была расчищена десять лет назад во время реставрационных работ. Однако на его стенах сохранены фрагменты как неотреставрированных участков очищенного слоя («контрольных участков раскрытия»), так и два состояния поздних наслоений (серо-зеленый и винно-красный, относящиеся к советскому времени), закрывших изначальную роспись, что иллюстрирует собой трех- и даже четырехслойность экспонирования. Однако необходимо указать, что демонстрация данной многослойности не является «официальной» частью экспонирования в строгом смысле этого слова. Такая практика носит сугубо технологический характер, обоснована деятельностью реставраторов и рассчитана на узкий круг специалистов. К тому же нерасчищенные фрагменты, контрольные и пробные участки раскрытия сохраняются на периферии, т. е. в малозаметных частях артефактов, чтобы не исказить их общий вид и эстетический замысел. Тем не менее, каков бы ни был изначальный мотив сохранения различных состояний патины времени и неотреставрированных участков, они заметны и выражают многослойность, вызывая живой интерес посетителей, компенсирующих в своем воображении недостающие состояния артефактов на основании малых маркеров.

Сфера сохранения и экспонирования артефактов со сложной «многослойной» структурой также содержит ряд примеров. Однако здесь исследователи и специалисты встречаются с рядом трудностей, в первую очередь касающихся того, *как экспонировать сложную историческую структуру памятника, не нарушая его целостности?* И в большинстве случаев озвученный вопрос решается достаточно просто, в зависимости от состояния и «биографии» самого артефакта. Речь идет о том, можно ли раскрыть все слои артефакта, не нарушая его целостность; сохраняется ли «многослойность» в аутентичных формах артефакта, или она выражена преимущественно в одном слое, включающем некоторые отголоски прошлого. Данные обстоятельства определяют стратегию сохранения и экспонирования рассматриваемых артефактов, которая в своих

крайностях может быть выражена либо в приоткрытии и демонстрации всех слоев одновременно, либо в сохранении лишь одного слоя с моделированием и имитацией других исторических состояний и следов времени.

В частности, «трехслойность» структуры артефакта находит свое проявление в интерьерах дворца А. Д. Меншикова на Васильевском острове. Для наглядности один из таких примеров можно рассмотреть подробно. Так, в Ореховой, за плафоном, исполненным на холсте французским художником Филиппом Пильманом (?) в 1716—1718 годах, при поэтапной капитальной реставрации дворца в 1966 году «непосредственно на штукатурке, обнаружались неясные следы какой-то росписи, скрытой поздней побелкой, и остатки сбитых лепных обрамлений» [3, с. 83]. Как выяснилось, это были два слоя ранних росписей потолка, исполненные в темперно-масляной технике, в основном по сухой штукатурке. Первый, наиболее ранний слой, содержал изображение воина (Петра I) в образе бога Марса и четыре угловые композиции, исполненные в технике гризайль. Эта работа была выполнена в 1711—1712 годах мастерами Оружейной палаты. Копия данной фрески в настоящее время экспонируется в спальне Дарьи Михайловны — симметрично расположенном помещении дворца, что позволяет говорить о некоторой сбалансированности экспонирования двух состояний плафона. Второй, поздний слой росписи потолка, сильно пострадавший от поздних известковых побелок, относится к периоду не позже 1715—1716 годов. В данном слое новым стал только его угловой декор, центральное изображение воина не подверглось изменениям. На угловых композициях были изображены «летающие на фоне голубого неба лукавые мальчишки-амуры с крыльями и лентами за спиной, с пышной гирляндой в руках из роз, георгинов и нарциссов» [3, с. 87]. Рокайльное изображение купидонов не соответствовало прежнему барочному стилю изображения царя-воина, которое, по-видимому, должно было преобразиться. Однако работа осталась незавершенной, ее сменил новый съемный плафон, наиболее близкий оформлению помещения ореховым набором и стилистически соответствующий французскому стилю «режанс». В ходе расчистки одна из данных композиций была сохранена, спрятав под собой нерасчищенный ранний слой с гризайлью. Для экспонирования позднего слоя росписи угловая часть плафо-

на холсте в настоящее время удалена и находится в фонде отдела Государственного Эрмитажа «Дворец Меншикова». Так, через сочетание подлинности, ее фрагментарности и копии была решена проблема демонстрации трехслойного артефакта.

Примером обнажения всех слоев, или «годовых колец», артефакта являются археологические «срезы», или стратиграфия. Раскрытие таких наслоений, демонстрирующих более двух состояний памятника, можно наблюдать в Денисовой пещере на Алтае или в музее Крипты паперти Нотр-Дам на острове Сите в Париже и т. д.

Кроме того, существуют артефакты, которые с течением времени, впитав различные воздействия истории, сохраняют и проявляют их в едином ансамбле, наряду с изначальным первофеноменом и эталонным состоянием. Достаточно ярким примером в данном случае выступает Эрмитаж, проявляющий в разновременных надстройках, интерьерах и перепланировках практически все состояния своего исторического пути, включая имперский, советский, постсоветский и современный периоды. Другим примером является ансамбль Московского Кремля. Данный памятник включает в свой морфогенез множество исторических состояний и изменений, которые, наслаиваясь друг на друга и проявляясь одновременно, формируют сложный историко-культурный гештальт, содержащий постройки и артефакты нескольких эпох. И в данном случае стратегия сведения данного ансамбля к одному эталонному слою, не нарушающему его целостности, принципиально неприменима.

Особый вид памятников со сложной структурой представляют дворцово-парковые ансамбли. В данном случае особого внимания заслуживает Царскосельский ансамбль, являющий собой *сложный развивающийся историко-культурный «организм», в генезисе которого, как в капле воды, отразились многие сущностно-важные представления о мире, о природе, ее преобразованиях человеком, о прекрасном и, конечно, о самих себе и идеальном устройстве общества.* Представленный ансамбль являет собой артефакт, имеющий особую внутреннюю морфологию и тесную связь с породившей его культурой, с характерными для нее когнитивными практиками, ценностями, деятельностными основаниями и паттернами поведения. Более того, такой организм обнаруживает свою связь с основными периодами истории, которые, переплетаясь в его пространстве, образу-

ют причудливый синтез «отпечатков времени». Причем все отмеченные аспекты могут быть восприняты одновременно, в едином «оркестре» дворцово-паркового гештальта, а могут быть «увеличены» и рассмотрены отдельно, слой за слоем.

И тем не менее при сохранении целостности сложных артефактов раскрыть все их «напластования», или хотя бы часть из них, порой бывает достаточно трудно. Поэтому в дополнение к подлинным состояниям возможно прибавление неаутентичных форм. Это выражается в сопровождении памятника «иллюстрациями», раскрывающими его динамику. Такая практика является достаточно распространенной, особенно с учетом новых технологий. В данном случае применяется моделирование, 3D-проекции и другие технические приемы и средства, позволяющие в реальном времени показывать смену состояний памятника. Например, экспозиция Екатерининского дворца Царского Села содержит ряд моделей и изображений, раскрывающих динамику преобразований его внешних форм от первоначального замысла Браунштейна. И тут высвечивается целый спектр вариаций, начиная от частичной имитации различных состояний артефакта при наличии малых фрагментов или существенных блоков их подлинных проявлений и заканчивая полным замещением динамики изменения состояний артефакта на новоделы или их модели. При этом сам памятник экспонируется в каком-либо единственном облике (эталонном, промежуточном, эклектичном, частично разрушенном или руинированном).

Но все же необходимо констатировать, что доминирующим подходом по отношению к изучению и работе с многослойными артефактами в рассматриваемой сфере является акцент на «эталонный» слой, расчищаемый от следов и патины времени.

Так, для многих специалистов (экспертов, реставраторов и т. д.), работающих в сфере сохранения культурного наследия, проблема исторической «многослойности» памятника решается достаточно просто, а именно через постановку задачи поиска эталонного слоя и его консервации, реставрации или воссоздания. Эта установка на поиск одного «маркерного» состояния зачастую носит безальтернативный характер. Причем возможность не трогать и не изменять памятник при затруднительной ситуации с поиском его «идентичности» порой просто не рассматривается. А между несколькими значимы-

ми слоями делается нелегкий выбор, имеющий следствием уничтожение «менее ценных» наслоений, когда одно «свидетельство истории» приносится в жертву во имя другого.

Однако анализ показывает, что не везде возможны простые решения по очищению эталонных слоев. Памятники могут быть принципиально сложными и, кроме того, продолжающими преобразовываться. И чем богаче биография «памятника», тем труднее найти решение по возвращению его образцового состояния. Здесь показателен недавний пример с Летним садом, трехлетняя реконструкция которого вызвала дискуссию в общественной и научной среде, связанную с утратой его пейзажного и романтического вида, постепенно возникшего после урагана и наводнения 1777 года, и составлявшего глубокую духовную и эстетическую ценность культурного наследия Санкт-Петербурга.

Говоря о тех ситуациях, когда собираются экспертные комиссии, и специалисты решают судьбу памятника со сложной структурой, необходимо помнить, что принятые решения могут быть спорными и носить ситуативный характер. В их основе может лежать обусловленность политическими и идеологическими конъюнктурами, экономической целесообразностью, эстетическими веяниями и т. д. Особую роль здесь могут сыграть даже стереотипы, предрассудки и «бренды», бытующие в массовой культуре относительно того или иного памятника. Соответственно, решения об «очищении», реставрации и воссоздании артефактов подпадают под целый спектр субъективных и ситуативных обстоятельств, что ставит многие из них под сомнение.

Таким образом, анализ феномена многослойных артефактов культуры показывает сложность и многогранность рассмотренной темы, а ввод данного типа памятников в научный обиход и сферу практик работы с культурным наследием является востребованным. Обоснование сложной органической структуры многих артефактов позволяет сократить число дискуссионных ситуаций вокруг подобного рода памятников, обращаемых в «эталонное» состояние, а также развивать теоретико-методологический базис для их изучения, включая разработку практик сохранения и экспонирования.

Наконец, представленная проблематика раскрывает особое пространство для экспертной деятельности специалистов-культуроло-

гов, мнение которых в дополнение к мнению экспертов и специалистов в области реставрации, музееведения, искусствоведения, градостроительства и других отраслей работы с наследием, например Госинспекции по охране памятников (ГИОП), может быть учтено при принятии решений относительно судьбы артефактов со сложной историко-культурной структурой.

* * *

1. Бондарев А. В. Отечественная культурогенетика: истоки, развитие и современное состояние (вместо предисловия) // Культурогенез и культурное наследие / науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 7—28.

2. Гердер И. -Г. Идеи к философии истории человечества / пер. и примеч. А. В. Михайлова; отв. ред. А. В. Гулыга. М.: Наука, 1977. 703 с.

3. Калязина Н. В., Калязин Е. А. Дворец Меншикова в Санкт-Петербурге. История, реставрация, музей. СПб: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1996. 143 с.

4. Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов. М.: Изобразительное искусство, 1999. 184 с.

5. Кондаков И. В. Архитектоника культурного наследия // Культурогенез и культурное наследие / Науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 533—544.

6. Массон В. М. Пульсирующая динамика ритмов культурогенеза и культурное наследие // Культурогенез и культурное наследие / науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 213—255.

7. Петракова А. Е. Керамическое панно «Битва Александра Великого с Дарием» в собрании Эрмитажа: история создания и приобретения // Сообщения Государственного Эрмитажа / Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. Вып. 74. С. 86—98.

8. Суворов Н. Н. Памятник культуры как воображаемая реальность // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 76—80.