

Санкт-Петербургский государственный университет  
Институт философии  
Кафедра музейного дела и охраны памятников

Дружинина Анна Александровна

КОПИЯ И ОРИГИНАЛ: РОЛЬ И МЕСТО В МУЗЕЕ ПРОШЛОГО, НАСТОЯЩЕГО И  
БУДУЩЕГО

Диссертация на соискание степени – магистр

Направление 072300 «Музеология и охрана объектов культурного и природного  
наследия»

Магистерская программа «Визуальные технологии в музее»

\_\_\_\_\_

подпись магистранта

Научный руководитель: Дриккер Александр Самойлович  
Профессор, доктор культурологи

\_\_\_\_\_

подпись

Дата: \_\_\_\_\_

Руководитель программы: Никонова Антонина Александровна  
Доцент, кандидат философских наук

\_\_\_\_\_

подпись

Дата: \_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2016

## Оглавление

Оглавление .....	2
Введение .....	3
Глава 1. Копия в культурном наследии .....	7
1.1. Проблема копии и оригинала в искусствоведении и музеологии .....	7
1.2. Роль копирования и копии в искусстве и культуре .....	15
Глава 2. Психологические аспекты восприятия копии и оригинала .....	30
2.1. Психологические теории восприятия .....	30
2.2. Особенности восприятия применительно к копии и оригиналу .....	33
Глава 3. Оригинал и копия в музее .....	39
3.1. Оригинал и копия в классическом музее .....	39
3.2. Копия и оригинал в современном музее .....	46
3.3 Музей будущего: копия и оригинал в виртуальности .....	58
Заключение .....	62
Список литературы .....	65
Интернет - источники .....	69
Аннотация .....	72

## Введение

Культурная революция XX - XXI веков, послевоенный музейный бум, бурное развитие культурного туризма, появление «новой музеологии» -- свидетельство невиданного роста популярности музея на планете, население которой превысило семь миллиардов. В музейной практике и теории проблема использования копии и оригинала всегда была весьма насущной. Проблема эта хорошо известна с античных времен, она возникла задолго до формирования первых музейных коллекций, вытекая из природы и особенностей психологии человека, имея онтологическую культурную базу, но четко оформилась в уже музейные времена, библиография ее крайне обширна. Вопрос о копировании, подобию, подражании волновал уже античных философов не случайно. Поскольку копирование, воспроизведение, повторение, не связанные с наследственными программами, лежат в основе культуры.

Проблема оригинал – копия актуальна для всех музеев: технических, мемориальных, исторических, этнографических..., но наиболее значима она для художественного музея. Здесь она стоит наиболее остро, а дискуссии о сравнительной ценности копии и оригинала не только не утрачивают остроты, но с годами, с ходом научно-технического прогресса лишь набирают силу. Именно поэтому в работе внимание уделяется первостепенно музею художественному.

Вопрос о возможности, правомерности использования копии, замены в экспозиции оригинала копией (воспроизведением) волновала специалистов музейного дела как в XIX, так и в начале XXI века. Эта проблема имеет глубокие корни разного характера – гносеологического, эстетического, этического, и аксиологического. Важна она в первую очередь для специалистов (как теоретиков, так и практиков) в музейной отрасли.

В современных условиях, когда увеличивается видовое многообразие музеев, а возможности использования технологических достижений для высококачественного и широкодоступного копирования неизмеримо

возрастают, проблема соотношения оригинала и копии в музее приобретает новое звучание и оттенки.

Актуальность темы подтверждается напряженностью дискуссий и активностью музейного сообщества в обсуждении различных сторон избранной мною темы. Не остается равнодушной к проблеме «оригинал и копия в музее» и широкая массовая аудитория, внимание которой за последнее столетие музей привлекает все сильнее.

Проблема «оригинал и копия в музее» рассматривается исследователями в разных областях знания: в искусствоведении, музеологии, психологии, культурологии, философии. Обобщающие работы по теме диссертации отсутствуют. Методологическое значение имеют работы Федрова Н.Ф., В. Беньямина, Ж. Бодрийяра, у. Эко, В. Выготского, Р. Солсо, Р. Арнхейма, Кагана М.С., Г.Я. Меньшиковой, Т.П. Полякова, А.С. Дриккера, В.М. Розина. При анализе проблем музейного экспонирования, музеологии особо полезными оказались труды Шмита Ф.И., Калугиной Т.П., Майстровской М.Т., Дукельского В.Ю. Крайне важными при написании диссертационной работы оказались исследования реставраторов, музейных проектировщиков, технических специалистов. В исследовании использовались материалы монографий и периодических изданий, а также Интернет-источники. Историографии проблемы посвящен раздел первой главы. **Цель исследования:** Сравнительная оценка копии и оригинала, их роли и места в музее прошлого, настоящего и будущего.

**Достижение поставленной цели требует решения следующих задач:**

- выявить актуальные на сегодня, дискуссионные проблемы по теме «Копия и оригинал в музее»; проанализировать и обобщить материалы дискуссии;
- проанализировать многообразие ролей копии в культуре;
- рассмотреть влияние технологического прогресса на феномен копирования;

- рассмотреть распространение практики бытования копии и оригинала в классическом музее прошлого и современного;
- проанализировать психологические аспекты восприятия в подходах когнитивной, гештальт-психологии, социально-психологического взгляда Выготского, феномен зрительских иллюзий применительно к восприятию копии и оригинала;
- выделить базисные причины, определяющие влияние и зрительскую оценку оригинального произведения и копии;
- рассмотреть процесс внедрения копий в сегодняшний музей;
- оценить настоящую и будущую роль копии в классическом музее;
- проанализировать место, значение копии, в том числе электронной, в современном музее демократического общества;
- представить прогноз музея будущего.

**Объект исследования:** проблема «оригинал – копия» в культуре, искусстве, в музее.

**Предмет исследования:** сравнительная ценность копии и оригинала в музее, прошлая и будущая роль копии в экспозиции.

Работа состоит из введения, 3-х глав, заключения и списка использованной литературы.

В первой главе **Копия в культурном наследии** рассматриваются теоретические аспекты соотношения копии и оригинала, феномен копии в культурном наследии.

Вторая глава **Психологические аспекты восприятия копии и оригинала** посвящена теоретическим вопросам психологии восприятия и особенностей восприятия копии и оригинала художественного произведения.

В третьей главе **Оригинал и копия в музее** говорится о месте копии и оригинала в классическом музее и музее современном, высказываются предположения о том, что явит собой музей будущего, что представят собой оригинал и копия в виртуальном пространстве.

Заключение содержит ряд выводов по теме.

**Научная новизна исследования:** представлена попытка связать оценку копии и оригинала с психологией восприятия и выявить причины, определяющие вариативную оценку;

высказано предположение, что оценка копии в сравнении с оригиналом неоднозначна, субъективна, не может иметь завершения;

сделан прогноз относительно роли и места копии в музеях разного «жанра».

**Методологическая основа исследования:** в работе использованы сравнительный, описательный, аналитический, междисциплинарный, исторический методы.

**Положения выносимые на защиту.**

- Дискуссия по проблеме оригинала и копии в музее многозначна в культуре, среди специалистов встречаются полярные воззрения;

- Современные психологические подходы позволяют заключить, что различие оригинала и копии сводится лишь к варьированию силы впечатления;

- Воздействие художественного произведения определяется качеством копий и личности, условиями восприятия (внешними «объективными» и внутренними, субъективными);

- Роль и место копии в музее не может быть определено однозначно никогда. В ретроспективе и перспективе она существенно меняется. В музее классическом копия никогда не заменит оригинал (эстетический эталон). В современном музее, в эпоху тиражного производства, копия – равноценный элемент, а, иногда и основа экспозиции;

- Проблема «оригинал-копия» - вечная. В музее будущего она в современной постановке снимается. Дискуссия переносится в другую плоскость.

## Глава 1. Копия в культурном наследии

### 1.1. Проблема копии и оригинала в искусствоведении и музеологии

**Историография проблемы.** Что сегодня волнует специалистов в области музейного дела, теоретиков искусства, кураторов, любителей искусства, когда речь идет о копии и оригинале? Попытаемся в этом разобраться. Сразу оговорю, что я выношу за рамки темы «оригинал и копия» проблематику, объединяемую понятиями «подделка» и «фальсификация». Эти понятия используются экспертами и криминалистами в «специфической» сфере оборота культурных ценностей и не являются предметом научной дискуссии.

Выделим в актуальной дискуссии три основные направления: «взаимоотношения» копии и оригинала, копия как феномен культуры, место и роль копии в музее в целом, и в музейной экспозиции в частности. В рамках этих направлений исследователи концентрируются на теоретических основах проблемы «копия – оригинал», на опыте использования оригинала и копии в музейной экспозиции, на копировании как школе мастерства или как способе сохранения и распространения искусства, на возрастающем влиянии на означенную проблему современного научно-технологического прогресса.

Рассмотрим актуальные подходы к решению проблемы «копия и оригинал». Не перечисляя все известные публикации по теме моего исследования, я остановлюсь на тех из них, которые отличаются полнотой и глубиной раскрытия темы или являют характерные примеры и выражают общие подход и позицию целой группы исследователей, включившихся в научную дискуссию. Публикации на уровне реплики по теме, прозвучавшие в СМИ, публицистике, на различных научных и научно-практических конференциях принимались, мною по ходу исследования во внимание, но в данном тексте не выделяются.

В первую очередь, попытаемся выяснить, с каких позиций авторы подходят к решению проблемы «оригинал и/или копия», каковы позиции и подходы участников дискуссии. Проблема копии и оригинала рассматривается

в современной теории искусств, в музееведческих и культурологических трудах с онтологических, аксиологических и практических позиций. В области экспертизы памятников культуры проблема копия и оригинал является одной из ключевых.

Понятие «копия» это довольно общее понятие. На бытовом уровне – оригинал - то, что создано впервые, копия – это повтор. Но копии могут быть многообразны: по происхождению, авторству, технике и т.д. На практике встречаются случаи, когда провести грань между копией и предметом сложно. В связи с этим возникает необходимость анализа понятия «копия». Опыт подобного анализа, приобретенный практической экспертизой художественных произведений, представлен в статье И. Е. Ломизе<sup>1</sup>. Автор и предлагает классификацию копий, в основе которой наряду с критерием «время создания копии» (копии, выполненные художниками-современниками, и копии, выполненные значительное время спустя после создания оригинала), лежит принцип близости создателя копии к автору оригинала (авторские повторения, копии, выполненные в соавторстве с создателем оригинала, копии, написанные учениками в его мастерской).

Оригинальную трактовку и расширение понятий «оригинал» и «копия» дают в своих работах М. Либман и Г. Островский<sup>2</sup>. По их мнению, оригинал – это произведение художника, легшее в основу возможных повторений и копий, копия в свою очередь, передает композицию во всех частностях, реплика – это чаще более или менее измененное повторение оригинала. Дополнительный критерий – авторство, реплика или копия делается, чаще всего, или как правило, не творцом оригинала, а другим художником. Задавая вопрос, «применимо ли к копии или реплике определение «подделка»», авторы отвечают - нет, ибо при их создании нет преступного намерения обмануть заказчика или покупателя.

---

<sup>1</sup> Ломизе И.Е. Опыт систематизации результатов технологических исследований при решении проблемы оригинал – вторичное произведение // Оригинал и повторение в живописи. Экспертиза художественных произведений. Сборник научных трудов. М., 1988. С.9-15.

<sup>2</sup> Либман М., Островский Г. Подлинные шедевры. Москва. Советский художник. 1996.



К анализу многозначности понятия «копия» обращается Е. В. Ровенко<sup>3</sup>. Автор предлагает использовать в наполнении содержания понятия копии такие критерии как эстетические установки и цели художника, философский, эстетический и общекультурный контекст эпохи.

Проблема «копия и оригинал» в условиях новых технических возможностей стала предметом известного исследования Вальтера Беньямина<sup>4</sup>, который внес значительный вклад в разработку проблемы на методологическом уровне. К характеристике его позиции я еще вернусь в следующем параграфе.

Очень расширенно, на мой взгляд, трактует понятие «копия» Н. М. Зоркая<sup>5</sup>. Коротко ее позиция может быть сформулирована так - копия это один из вариантов тиража, копия и тираж являются синонимами.

С разных, но близких позиций подходят к проблеме «копия и оригинал» У. Эко<sup>6</sup> и Т. П. Поляков<sup>7</sup>. Рассматривая взгляд итальянского ученого, философа, специалиста по семиотике на проблему копии и оригинала, А. В. Костина подчеркивает, что проблема дихотомии оригинала и копии стала одним из лейтмотивов творчества У. Эко. По ее мнению У. Эко отрицает возможность рассмотрения данной парадигмы в онтологической плоскости. Для У. Эко проблема оригинала и копии существует как исключительно прагматическая. Говоря о подходе У. Эко к проблеме оригинала и копии, А. В. Костина считает, что «за любым феноменом первичной реальности У. Эко склонен видеть, в первую очередь, феномен культуры, за любой аналогией – код». Таким образом, он переводит дискуссию о проблеме оригинала и копии из аксиологической области в область семиотики.

---

<sup>3</sup> Ровенко Е.В. К проблеме стилового «перевода» живописного произведения: от копии до реконструкции // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2013. Вып. 1.

<sup>4</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здравового – М.: Медиум, 1996.

<sup>5</sup> Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981

<sup>6</sup> Костина А.В. Символическая вторичность искусства массовой культуры: концепция У. Эко // Экономика и производство. Журнал депонированных рукописей. 2003. № 10. URL : <http://www.mte.ru/tom>

<sup>7</sup> Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования или «Как делать музей?» - 2. – М., 2003. – 456 с.

Т. П. Поляков рассматривает проблему «копия и оригинал» в контексте построения музейной экспозиции. Копия в его трактовке это «информационный посыл». Он описывает свою позицию так: «Любое воспроизведение (копия) интересно лишь вне или около музея. Это может быть информация научного или научно-популярного характера — искусствоведческая, этнографическая, историческая и т.д., — даже музееведческая или музеографическая — но не музейная!». Альтернативу утраченному оригиналу и копии как варианту сохранения и тиражирования памятника он рисует следующим образом: «В контексте музейного проектирования реализация «художественного анамнесиса» выражается в создании материальных памятников... ушедшим памятникам посредством художественной инсталляции или экспозиционной интерпретации музейных предметов, имеющих мемориальные связи с погибшим объектом». Как видим, здесь позиции У. Эко и Т. П. Полякова удивительно близки.

Острота проблемы «оригинал и копия» вытекает из самой природы человека. В поиске своих корней он обращается к истокам, началу своего существования. Вот как объясняет это Ж. Бодрийяр: «Стремление найти в произведении след творчества – будь то реальный отпечаток руки автора или же хотя бы его подпись, - это тоже поиски своих родовых корней и трансцендентной фигуры отца. Подлинность всегда исходит от Отца – именно в нем источник ценности. И старинная вещь являет нашему воображению одновременно и благородные родовые корни, и инволюцию в материнское лоно»<sup>8</sup>.

**Оригинал и копия в музейной экспозиции.** В центр внимания здесь поставлен опыт построения экспозиции, помещения в нее оригинальных предметов (музейных предметов) и их копий. В этой связи представляет

---

<sup>8</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 86.

интерес публикация Т.П.Калугиной<sup>9</sup>. Автор утверждает, что для понимания принципов структурирования культурной формы «музей» важны в сегодняшней ситуации две популярные концепции: идея Андре Мальро о «воображаемом музее» и анализ бытия новых форм искусства, проведенный Вальтером Беньямином в его знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Мальро писал, что теперь присутствие самого произведения искусства отнюдь не обязательно для трансляции его образа и смысла. Беньямин, в свою очередь, отмечает, что копии уничтожают «квазимагическую ауру уникального произведения, поскольку замещают оригинал множеством его копий».

Публикации М. И. Каневой<sup>10</sup> и И.К. Ботт<sup>11</sup> посвящены сложившейся в музейном проектировании практике. Позицию М. И. Каневой можно сформулировать следующим образом: копия органично вписывается в музейную экспозицию. Автор рассказывает о концепции создания музея при Центральном училище технического рисования (далее - ЦУТР) и принципах организации выстраиваемой в нем экспозиции.

Музей ЦУТР создавался как среда формирования специалиста с развитым художественным чутьем, тонким вкусом, обработанными навыками исполнительского мастерства. Принцип организации экспозиции определялся новой музейной концепцией. В её основе – признание истины, что предметы декоративно-прикладного искусства (далее ДПИ) принадлежат своему времени и отражают систему связей всех сторон жизни общества. Перемещенные во времени и пространстве, включенные в нейтрально-условную музейную среду,

---

<sup>9</sup> Калугина Т.П. Художественный музей в современной культуре // Радищевский музей: история, настоящее, будущее: Материалы 8-х Боголюбовских чтений (2-5 апреля 2002; Саратов) / Саратов.гос.худож.музей им. А.М. Радищева.- Саратов, 2003.-С. 119-121.

<sup>10</sup> Канева М. И. Музей как школа мастерства // Искусство и предметно-пространственная среда (посвящается 150-летию со дня рождения М.Е. Месмахера): материалы науч.-практ.конф.преподавателей и аспирантов 14-16 апреля 1992 г./ Санкт-петербургское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. – СПб., 1992.-С. 28-31.

<sup>11</sup> Ботт И.К. Из истории мебельной коллекции музея училища Штигица // Искусство и предметно-пространственная среда (посвящается 150-летию со дня рождения М.Е. Месмахера): материалы науч.-практ. конф.преподавателей и аспирантов 14-16 апреля 1992 г./Санкт-Петербургское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. – СПб., 1992 С.32-35.

они перестают быть понятными и полезными предметами. Чтоб оживить и раскрыть (пространственно-временные связи), требовалось поместить их в соответствующий интерьер.

Экспозиция подчинялась научной систематизации. Интерьеры здания музея задуманы как собирательные образы определенных эпох. Для показа произведений искусства разных периодов были воссозданы четырёхмерные зоны-пространства, в которых как четвертое измерение присутствовало историческое время. В экспозицию, кроме подлинных памятников, включались хорошо выполненные копии наиболее характерных для эпохи вещей. Оригиналы и копии выдающихся памятников ДПИ, выполненные в материале и технике подлинников, рассматривались как эталоны исполнительского мастерства.

Опыт построения экспозиции в музее училища Штиглица описывает И.К. Ботт<sup>12</sup>. Стремясь сформировать коллекцию, в которой экспонаты, подобно документам эпохи, отражали бы уровень развития культуры и эволюции художественных стилей, устроители музея сознательно включали в экспозицию копии известных предметов из других музеев и частных коллекций. Копии изготавливались в лучших мастерских Лондона, Парижа и Праги, специализировавшихся на подобных заказах. Так, в 1885 году в мастерской бронзовщика и мебельного мастера А. Дассона был заказан комод по «луврскому образцу» Ризенера; известные мастера братья Бердели, с успехом демонстрировавшие на выставках свои оригинальные произведения, изготовили для музея бюро Людовика. XV, а в 1900 году от Андре из Парижа была прислана копия знаменитого «Bureau le Roi». Копии изготавливали и ученики школы. Обязательная практика копирования мебели позволяла освоить особенности технологического процесса и одновременно пополнить хронологический ряд музейных экспонатов.

---

<sup>12</sup> Ботт И.К Там же С.32-35.

Анализу проблемы сравнительной ценности оригинала и копии посвящена публикация А. С. Дриккера<sup>13</sup>. Автор рассматривает проблему противопоставления копии оригиналу в контексте современных возможностей копирования: идеальная копия и возможность создания таковой на современном этапе с помощью технических средств и как к этому относится.

А. С. Дриккер утверждает, что проблема копии и оригинала в музейной экспозиции состоит не в том, копия или оригинал выставлена в экспозиции, а в том, как построена экспозиция и приводит в пример цветаевский музей (ГМИИ им. Пушкина). Вывод – нужно создавать музейные экспозиции с помощью тех средств, которые предоставляет современный уровень развития технологического мастерства. Понимая опасность увлечения технологиями воспроизводства памятников культуры, автор говорит, что акцент должно делать не на технических средствах, используемых при создании экспозиции, а на оригинальности самой экспозиции. Для того, чтобы раскрыть подход А. С. Дриккера к проблеме «раритет и копия», позволим себе несколько цитат из названной выше публикации: «Музей – институт памяти, культурного наследия, предъявляемого в материальной форме. Аутентичность, достоверность, «аура» эпохи или событий ассоциируются прежде всего с подлинником. И, несмотря на теоретические установки и лозунги, рейтинг музея определяется, в первую очередь, суммарным показателем уникальности (ценности: художественной, исторической...) музея и коллекции». Но «...раритетов никогда не хватало, тем более – сегодня, на шесть миллиардов потенциальных зрителей. Спрос же всегда рождает предложение, которое реализуется путем производства повторов, подделок, копий (авторских, цеховых, профессиональных и ремесленных, ручных и технологических)». «...Электронные копии снимают множество ограничений, но меняют ли они что-либо принципиально? Миллионы посетителей Лувра отмечают у картины номер один – «Джоконды». Однако выносят чего-либо для себя единицы.

---

<sup>13</sup> Дриккер А.С. Идеальная экспозиция в демократической культуре // В поисках музейного образа: материалы научной конференции (12-13 апреля 2007, С.-Петербург).- СПб,2007.- С. 177-185.

Центральная проблема не в физической, а в психологической недоступности искусства, которая и представляет тот главный барьер, что разделяет посетителя и искусство в музее»<sup>14</sup>.

А. С. Дриккер, обращая внимание на то, что процесс производства копий не менее древен, чем само искусство, говорит, что прогресс цифровых технологий открыл новую базу производства копий - копий достаточно высокого качества. Прогресс производства копий актуализировал, заострил проблему сравнительной ценности, соотношения оригинала и копий. Современные технологии предлагают поразительные средства, инструментарий для претворения в жизнь самых смелых композиционных, экспозиционных идей, для достижения ярких художественных эффектов. В то же время, очевидно, что сами по себе технологические чудеса – не панацея, а всего лишь инструмент, что-то вроде дирижерской палочки.

Новая жизнь музея демократической эпохи, виртуальная или материальная, определится, в первую очередь, не количеством и не рейтингом произведений, но качеством музейного пространства, атмосферой, которая – неважно за счёт традиционных или сверхсовременные приемов и средств – откроет путь к эмоциональному подъему и обогащающему расширению чувств. Автор говорит, что в формировании модели музея будущего на первое место выходит не проблема «оригинал и/или копия», а проблема разработки концепции и построения экспозиции музея.

В тоже время давление современного технического прогресса усиливает и охранительные тенденции. И. А Антонова формулирует их следующим образом: «чем сильнее будет давление массовой культуры, чем выше и технологичней станет индустрия повторений, воспроизведений и копий, тем все более будет возрастать ценность подлинника как эталона»<sup>15</sup>. В обществе суррогатных ценностей роль подлинника как уникального образца при оценке

---

<sup>14</sup> Дриккер А.С. Там же С. 177-185.

<sup>15</sup> Антонова И. А. Музейный сотрудник-существо эзотерическое // Культура. 2001, N.48 С.8.

художественных достижений, состояния искусства для элиты, сохраняющей академическую ориентацию лишь утверждается.

Неожиданное направление дискуссии по теме копия и оригинал задает публикация А. С. Дриккера<sup>16</sup>, в которой автор говорит, что принципиальные вопросы восприятия цифровых имиджей, презентации электронного искусства пока не осмыслены и даже не поставлены специалистами. Проблема же соотношения копии и оригинала глубже, чем кажется на первый взгляд. Он предлагает перенести рассмотрение проблемы из области технологической в область психологии и физиологии, поскольку «нынешние темпы прогресса делают вполне реальной перспективу создания идеальной копии, когда никакой эксперт не сможет отличить электронную «Мону Лизу» от оригинала за пуленепробиваемым стеклом»<sup>17</sup>.

Он утверждает, что информатика работает с информацией об искусстве, оставляя в стороне главный – психологический, эстетический – аспект искусства и творчества. Важнейшие факторы: соотношение материального произведения искусства и его электронных репродукций, задача художественной презентации изобразительного искусства на дисплее, специфика психологического, эмоционального контакта зрителя-пользователя с произведением в электронном формате, – еще не вошли в круг прямых интересов ни профессионалов-экспозиционеров или психологов, ни специалистов по информационным наукам.

## **1.2. Роль копирования и копии в искусстве и культуре**

В работе, посвященной визуальному восприятию В.М. Розин, рассматривая происхождение и роль практики копирования, обращается к античной древности. «После трудных размышлений античные мыслители

---

<sup>16</sup> Дриккер А.С. Уникальность и тиражирование в цифровую эпоху.//Сборник докладов Всероссийской конференции «Использование современных мультимедийных технологий в целях сохранения и реставрации объектов культурного наследия». СПб.: СПбГУ, 2013, факультет искусств, Институт искусств, с. 16-24

<sup>17</sup> Дриккер А.С. Там же с. 16-24

приходят к идее «подражания»: произведения искусств – это подражание бытию вещей, копирование их идей (Платон) или особые знания о них (Аристотель»)<sup>18</sup>.

Платон так пишет о природе копий: «И не говорим ли мы обыкновенно, что художник той и другой утвари делает ее, глядя на идею, тот – скамей, этот – столов.... Ведь самой идеи-то не производит не один художник... искусство подражания далеко от истины; оно, как видно, все делает для того, чтобы в отдельном предмете схватить что-нибудь малое и этот образ.... Не троякая ли бывает скамья: одна присутствующая в природе, которую можно сказать сотворил бог.... Другая, которую построил плотник... И, наконец, одна, которую нарисовал живописец»<sup>19</sup>.

По мнению Аристотеля: «Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе.... Как кажется, поэтическое искусство породили вообще две и притом естественные причины: во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем самым отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие...»<sup>20</sup>. Это удовольствие и его плоды не утратили значения и по прошествии тысячелетий.

**Копирования как ремесло и особый вид творчества.** В привычном представлении копирование считается ремеслом. Это, конечно, так, но в то же время в копировании художественных произведений нетрудно усмотреть и особый вид искусства. Н. А. Дмитриева в монографии о великом голландском художнике, крупнейшем представителе постимпрессионизма Винсенте Ван Гоге<sup>21</sup> характеризует различные стороны личности мастера, их проявление в творчестве. Отдельную главу своей работы она посвящает копиям Ван Гога с

---

<sup>18</sup> Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и воспринимает мир. М.; 2016.С. 123.

<sup>19</sup> Розин В.М. Там же С. 123.

<sup>20</sup> Розин В.М. Там же С. 123.

<sup>21</sup> Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник / М., 1980.



полотен других мастеров живописи. По ее мнению, художник, создающий копию, не «опускается до уровня копииста», но проникает в принцип подражания, и копия – результат вышеупомянутой практики.

О. В. Микац<sup>22</sup> описывает известную практику копирования полотен в Эрмитаже. Художникам открыли доступ в Эрмитаж и разрешили копировать картины уже в царствование Екатерины II. «Копии делались в разных техниках. Картины Эрмитажа в XIX веке воспроизводились в гравюре, литографии, наконец, в фотографии, но наиболее полное представление о картине давала копия, пусть даже не совершенная.» Далее Микац обращается к характеристике особенностей учебного копирования, к судьбе копий с эрмитажных картин: «Копии с эрмитажных картин, исполненные менее одаренными живописцами, служили учебными пособиями в провинциальных школах. Копии приобретали любители живописи, и те, кто просто желал украсить свое жилище».

Говоря о копировании в Эрмитаже и Академии Художеств, автор утверждает, что художник-копиист так же, как и автор шедевра, испытывает эмоциональные переживания, и сделанная им копия зачастую становится самостоятельным произведением искусства. В результате получается не копия-воспроизведение, а копия-список.

Отдельный интерес специалистов вызывает практика копирования с целью сохранения и тиражирования шедевра. Ее описывает в своей публикации Н. Лаврова на примере картины «Мученичество св. Апостола Петра» из собрания Государственного Эрмитажа<sup>23</sup>. Копию с картины Караваджо «Мученичество святого апостола Петра», автор приписывает кисти Рубенса. По ее мнению важно кто делает копию, так как в ряде случаев, копия превосходит оригинал. Источник этого превосходства – мастерство копииста. Копиист создает свое собственное произведение, быть может, даже превосходя оригинал в своем мастерстве. Например, Рубенс создавал копии такого уровня, что их

---

<sup>22</sup> Микац О.В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII-XIX вв. СПб. 1996.

<sup>23</sup> Лаврова Н. Автор копии – Рубенс // Мир музея. – 2004. – N 2. С. 32-37.

принимала за подлинники искушенная придворная публика. Мантуанский резидент отмечал, они были красивее оригиналов.

Общеизвестный факт - многие художники прежних времен имели еще при жизни постоянных великолепных копиистов, снимавших каждое их произведение по несколько раз. Такими копиистами были Герарди у Джулио Романо; Буонвичино у Тициана. Де-Кастель - у Гвидо-Рени. Сыновья Басано ряд лет копировали только картины своего отца. Копиисты Мурильо считались десятками, Альберт Кломп подделывал Поля Поттерса, Поль де Фос подделывал Снайдерса, фон-дер-Бред подделывал Вувермана, Давид Теньер подделывал Тициана<sup>24</sup>.

Каковы были копии таких мастеров, свидетельствует история портрета папы Льва X. Лицо папы написано Рафаэлем, все прочее – Джулио Романо. Андэ-дель Сарто снял с портрета копию и, когда Джулио увидел её, то счел за подлинник, и только Вазари смог убедить, наконец, художника в его ошибке. Упомянутая работа «Мученичество Святого Апостола Петра» была приобретена для Эрмитажа как подлинник Караваджо в 1808 году через французского посредника барона Д. Видана Денона. В каталоге западноевропейской живописи Эрмитажа 1958 года автором стал значиться Лионелло Спада. Некоторые композиционные «странности» и погрешности в рисунке, отмеченные М. И. Щербачевой и С. Н. Всеволожской, позволяют предположить, что «основная часть композиции выполнена одним мастером, а фигуры справа дописаны или переделаны позже другим. Однако исследования живописи в ультрафиолетовых лучах и рентгеновские снимки показывают, что вся картина написана одновременно и одной и той же рукой»<sup>25</sup>.

Рубенс был прислан в Рим Винченцо I Гонзага, герцогом мантуанским, у которого находился на службе, с поручением скопировать и исполнить несколько картин. Копии произведений Рафаэля, выполненные Факетти, профессиональным копиистом при дворе Гонзага, почти сгнили при перевозке

---

<sup>24</sup> Минцлов С. Р. Несколько слов о подделках старины. Трапезонд, 1917. С. . 13-14.

<sup>25</sup> Лаврова Н. Автор копии – Рубенс // Мир музея. – 2004. – N 2. С. 32.

из Италии в Испанию и погибли бы безвозвратно, если бы их сопровождал не Рубенс. Рубенсу блестяще удалось их поправить. По-видимому, Рубенс стал выполнять копии для особо важных персон, например, для Рудольфа II Габсбурга, императора Священной Римской империи и страстного коллекционера.

Гонзага в письме своему резиденту в Праге требует, чтобы при подношении копий императору было сказано, что их выполнил Рубенс («фламандец, который служит у нас»). Король Филипп IV испанский приобрел на посмертной распродаже коллекции живописи Рубенса все его копии картин Тициана, сделанные Рубенсом во дворце Алькасар. При этом, за копии уплачено столько, сколько за подлинники Тициана. Итак, П. Рубенс – караваджист и копиист, а эрмитажное полотно - копия, выполненная по очень важному заказу.

**Копирование как школа мастерства.** В предыдущем параграфе уже упоминалась публикация М. И. Каневой<sup>26</sup>, где автор обращает внимание на роль копий в профессиональном становлении художника, инженера, архитектора, дизайнера. Тема копирования с целью повышения мастерства нашла отражение в публикациях целого ряда исследователей. Они расширили понимание проблемы, раскрыли историю копирования, показали многогранность феномена копии.

Как утверждают М. Либман и Г. Островский, множество художников копировали знаменитые произведения искусства, желая лишь проникнуть в секреты мастерства. Ведь в определенные эпохи в мастерских и учебных заведениях копирование образцов было возведено в основу профессионального обучения. Рядовые художники, хотели они того или нет, находясь под влиянием больших мастеров, создавали картины или скульптуры, подражающие прекрасным образцам. Требования моды нередко были столь

---

<sup>26</sup> Канева М. И. Музей как школа мастерства // Искусство и предметно-пространственная среда (посвящается 150-летию со дня рождения М.Е. Месмахера): материалы научно-практической конференции преподавателей и аспирантов 14-16 апреля 1992 г./ Санкт-Петербургское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. – СПб., 1992.-С. 28-31.

сильны, что заставляли живописцев писать «в духе», скажем, Воувермана или Греза, то есть, подражая манере этих художников<sup>27</sup>.

О копиях, исполненных в Эрмитаже Ф. Я. Алексеевым, В. Л. Боровиковским, А. И. Ивановым, В. А. Тропининым, В. Г. Петровым упоминается в монографиях А. Федорова-Давыдова, Алексеевой, Коровкевич, Амшинской. В монографиях З. И. Фомичевой и А. Н. Савинова, в статьях Алексеевой о творчестве А. Г. Венецианова исследуется описанное самим художником в автобиографической записке многолетнее копирование (копии с картин Б.-Э. Мурильо и Л. Джордано)<sup>28</sup>.

Картины Эрмитажа в XIX в. воспроизводились в гравюре, литографии, в фотографии, но наиболее полное представление о картине давала копия, пусть даже несовершенная. Копии с эрмитажных картин, исполненные менее одаренными живописцами, служили учебными пособиями в провинциальных школах. Копии приобретали любители живописи, и те, кто просто желал украсить свое жилище.

Роли копирования в профессиональном становлении русских художников XVIII - XIX века посвящено исследование О. В. Микац<sup>29</sup>. Автор приводит обширный материал о практике копирования эрмитажных полотен. А вот как А. Н. Оленин, археолог, историк, палеограф, художник, президент Академии художеств в 1817-1843 годах, рассматривал удачные копии - картины «быв хорошо скопированы, могут остаться в Академии **оригиналами** (выделено мной – А. Д.) для начинающих»<sup>30</sup>.

Часто копировали портреты Д. Доу из «Галереи 1812 г». Это делали и профессиональные художники, и крепостные живописцы, и любители. Копии нужны были родственникам и друзьям изображенных, иногда их заказывали и

---

<sup>27</sup> Либман М., Островский Г. Подлинные шедевры. Москва. Советский художник. 1996. С. 6-14

<sup>28</sup> Микац О. В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII-XIX вв. СПб. 1996

<sup>29</sup> Микац О. В. Там же

<sup>30</sup> Микац О. Там же С. 13.

учреждения. С 1830-х гг. началось изготовление во множестве копий с портретов Николая I. Эрмитажные коллекции в XVIII-XIX вв. активно осваивались русскими художниками, при этом на протяжении всего периода наибольшее число копий исполнено с картин Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка и Мурильо.

Работы учеников часто приобретали члены императорской семьи. Эти картины (интерьеры царского дворца) находились потом в Зимнем и загородных дворцах, их могли подарить иностранным монархам и даже поместить в Эрмитаж, как например изображение библиотеки Вольтера кисти Тыранова. (Тыранов «Вид большой церкви Зимнего дворца», Мокрицкий «Перспектива Эрмитажа»). Копия Ф.А. Бруни с «Мадонны Альба» была исполнена в 1836 г. для императрицы Александры Федоровны по заказу Николая I. Копировать Рафаэля для Бруни - истинное наслаждение. «Хочется Рафаэля хорошенько кончить, это дело в художничьем быту – эпоха»<sup>31</sup>, - писал он друзьям.

Е. Репин с первого года обучения копировал в Эрмитаже. Он говорил Н. П. Сычеву о картинах Рембрандта и Веласкеса в Эрмитаже: «это целый мир правды... сделайте копию – целую академию пройдете»<sup>32</sup>. В.А.Серов делал рисунки с эрмитажных картин еще до поступления в академию, но первую живописную копию – с «портрета Иннокентия X» Веласкеса – исполнил через несколько лет после окончания Академии. Она запомнилась многим видевшим ее художникам. А. Я. Головин писал: «Шаг за шагом преодолевал он технику Веласкеса, скоблил ее, тер, переделывал, снова скоблил, снова писал и сделал изумительную копию, которую прямо невозможно было отличить от оригинала»<sup>33</sup>. Н. П. Ульянов, (1875—1949) — русский и советский живописец, член-корреспондент АХ СССР (1949), запомнил ответ Серова на вопрос, полезно ли копирование: «Полезно ли, не знаю. Мне было просто приятно

---

<sup>31</sup> Микац О. В. Там же С. 54.

<sup>32</sup> Микац О. В. Там же С. 55.

<sup>33</sup> Микац О. В. Там же С. 55.

остаться наедине с работой Веласкеса, как бы с ним самим. Приятно было всматриваться в нее, размышлять»<sup>34</sup>.

По мнению О. В. Микац копирование – важная составляющая часть процесса обучения и становления молодого художника. «Если воспроизвести оригинал с точностью, то результат можно определить как имитацию. **Художественный мир автора закрыт для копирующего.** Прочитанная таким образом (то есть копированием) картина приоткрывает художнику процесс создания. Чем талантливей копирующий, тем большее эстетическое наслаждение он получает, преодолевая трудности. Такой художник копирует немного, потому что умеет выбирать, и его **копия зачастую становится самостоятельным произведением искусства** (выделено мной – А. Д.)<sup>35</sup>».

Иначе определяет результат копирования Е. В. Ровенко.<sup>36</sup> Автор использует в своем профессиональном лексиконе понятие «учебная копия». По его мнению, учебная копия создается прежде всего для усвоения композиционного аспекта оригинала, т. е. для воссоздания стиля (присущего плану выражения) или каких-либо черт стиля. Иначе говоря, в этом случае **мастер ставит перед собой цель приобщиться к определенному художественному видению мира** (выделено мной – А. Д.), проявляющемуся через композиционный аспект произведения. Здесь речь уже не идет о создании простого двойника копируемого произведения<sup>37</sup>.

В ситуациях, когда копия создается как двойник, максимально близкий к оригиналу, и когда художник делает ученическую копию, подчеркивая определенные аспекты композиции и постигая тем самым чужой стиль и чужое восприятие мира, копия не теряет своего первоначального смысла как воспроизведение оригинала. Чтобы копия перестала быть «ремесленным» подражанием, нужен решительный шаг, а точнее, качественный скачок в мышлении. Необходимо, чтобы живописец, копирующий картину, обладал

---

<sup>34</sup> Микац О.В Там же С. 56.

<sup>35</sup> Микац О. В. Там же С. 4.

<sup>36</sup> Ровенко Е. В.. К проблеме стилового «перевода» живописного произведения: от копии до деконструкции // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2013. Вып. 1

<sup>37</sup> Ровенко Е. В. Там же С.126.

если не собственным стилем, то, во всяком случае, собственным, откристаллизовавшимся художественным видением мира, отличным от видения мастера, чья работа копируется.

Разница может быть вызвана комплексом причин: временной (исторической) дистанцией между двумя живописцами; различной экзистенциальной позицией художников, различным пониманием онтологических основ мира, а также основ искусства живописи и искусства вообще. Это разные типы и разные стили мышления (Если понимать под стилем особенности мировосприятия и контакта с реальностью, выраженные художественными средствами) при наложении мировидений художник-копиист дает нам образец блестящего истолкования оригинала. Копия выходит за рамки воспроизведения духа, онтологического, предметного и формального смысла оригинала и превращается в герменевтический инструмент.

Если предметный смысл оригинала играет роль точки отсчета, то копия становится переводом на свой живописный язык предметного (а через него и духовного) смысла оригинала. Тогда возникает контакт двух систем выразительных средств, двух языков живописи при сохранении исходного содержания, принятого априори и не подвергающегося ни переводу, ни переосмыслению.

**Копирование как один из способов обеспечения сохранности оригинала.** Что можно сделать для сохранения творений мастеров прошлого? По мнению Е. В. Ровенко, самым логичным выходом из сложившейся ситуации является постепенная замена наиболее ценных экстерьерных памятников на копии с переносом оригиналов в закрытые музейные помещения.

Скульптура на улицах и площадях в целях сохранения заменяется копиями в размер оригинала, но изготовленными из других материалов, тонированных под подлинник. По такому пути уже давно пошли в Италии, Греции и других странах Европы. Среди наиболее известных примеров можно упомянуть копирование еще в 1873 г. шедевра Микеланджело скульптуры

«Давид» во Флоренции, а также скульптурной группы «Танец» (работа Жана-Батисты Карпо) с главного фасада здания «Гранд-опера» в 1964 г. в Париже<sup>38</sup>.

Богатый опыт создания копий каменных скульптур имеется и в России, в том числе в Санкт-Петербурге. В последнее время он был дополнен грандиозными по своим масштабам работами по копированию мраморной скульптуры Летнего сада.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что идея замены памятников на копии всегда вызывала и вызывает в обществе неоднозначное отношение, а порой и жаркие споры. Связано это с тем, что здесь затрагиваются проблемы этического, эстетического, а также культурологического и искусствоведческого характера.

Сегодня, когда музейные хранители, искусствоведы и реставраторы приходят к консенсусу о необходимости копирования (с последующей музеефикацией оригиналов) памятников, на повестку дня встает другая, не менее острая проблема: какие технологии можно (и допустимо) использовать при создании копий каменной скульптуры?

**Копирование и технологический прогресс.** По сравнению с традиционными, древними отличительной особенностью современных копий является использование при их создании методов «технического репродуцирования» (термин, введенный В. Беньямином)<sup>39</sup>.

Важны взгляды В. Беньямина на проблему создания копий, так как он предложил рассматривать копирование как отдельный вид художественной деятельности, неразрывно связанный с уровнем развития техники. Обсуждая различные аспекты технического репродуцирования, он отмечал проблему невозможности сохранения при копировании подлинности оригинала и ввел понятие «ауры» как совокупности подлинности и исторической ценности произведения искусства. По мнению Беньямина «в эпоху технической

---

<sup>38</sup> Парфенов В. А. Копирование каменной скульптуры в контексте сохранения материального культурного наследия // Вопросы музеологии 2 (6). С. 5. 2012 – 141-147 С.

<sup>39</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.; 1996



воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры»<sup>40</sup>. Кроме того, «репродукционная техника ... выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет»<sup>41</sup>.

В разное время существовали различные технологии изготовления копий памятников. Исторически они изготавливались вручную из материала оригинала, но в XX веке появились технологии, основанные на изготовлении гипсовой модели с последующей отливкой копии из цемента с мраморной крошкой или из камнезаменителя.

В настоящее время в России именно последняя технология чаще всего используется при создании копий. Главное ее достоинство - возможность точного воспроизведения микрорельефа поверхности копируемого памятника, включая следы эрозии. Вместе с тем, данная технология имеет ряд существенных недостатков. В процессе работы оригинальная скульптура подвергается химическому, а также физико-механическому воздействию.

Сегодня существуют современные, «бестравматичные» методы копирования. Технология бесконтактного копирования, которая основана на использовании трехмерного (3-D) лазерного сканирования и камнеобрабатывающих фрезерных станков с числовым программным управлением (ЧПУ). Достоинства технологии<sup>42</sup>:

1. Копия изготавливается из исторического авторского материала, то есть из того же самого материала, что и оригинал памятника. В совокупности с точным соответствием формы и отдельных деталей поверхности копии и оригинала это позволяет обеспечить высокую степень аутентичности обоих объектов.

---

<sup>40</sup> Беньямин В. Там же С. 22.

<sup>41</sup> Беньямин В. Там же С. 22

<sup>42</sup> Парфенов В. А. Копирование каменной скульптуры в контексте сохранения материального культурного наследия // Вопросы музеологии 2 (6). 2012.

2. В процессе изготовления копии полностью исключается контакт с поверхностью оригинала памятника (в данном случае создание физической модели заменяется созданием электронной модели при помощи лазерного луча).

Указанная технология в настоящее время довольно широко применяется на Западе. Лазерный Арт-Центр при Ливерпульском Национальном музее в Великобритании уже более десяти лет занимается бесконтактным копированием каменных памятников. Что касается России, то пока имеется лишь единичный опыт работ такого рода. Речь идет о создании в 2009 году в Санкт-Петербурге копии мраморного бюста «Примавера» из коллекции Государственного музея-заповедника «Царское село» (неизвестный скульптор, начало XVIII века, Италия)<sup>43</sup>.

Оппоненты бесконтактного метода утверждают, что полученная таким образом скульптура это вовсе не копия, а «реплика», «бездушный механический клон» оригинала. Во главу угла при изготовлении копий они ставят максимально-высокую точность воспроизведения отдельных деталей поверхности скульптуры, что само по себе правильно. Но в итоге это приводит к очень серьезному противоречию, связанному с необходимостью обеспечения аутентичности оригинала и копии.

В документах ЮНЕСКО определение аутентичности объектов материального культурного наследия сформулировано следующим образом: «объекты могут быть признанными удовлетворяющими условию аутентичности, если их культурная ценность ... правдиво и достоверно выражена через разнообразие признаков: форму и дизайн, материалы и вещества»<sup>44</sup>. Большое значение имеет материал, используемый при создании копии.

---

<sup>43</sup> Парфенов В. А. Там же

<sup>44</sup> Парфенов В. А. Там же

Следовательно, при изготовлении копий из камнезаменителя одно из двух требований аутентичности нарушается. И наоборот, использование оригинального (исторического) материала в сочетании с высокой точностью воспроизведения формы поверхности во многом снимает вопрос об аутентичности при бесконтактном копировании.

Стремление к достижению абсолютного соответствия формы поверхности оригинала и копии можно и нужно приветствовать. Но нельзя забывать и о том ощущении, которое может дать только «живой» камень. На протяжении веков копии каменных памятников изготавливались скульпторами вручную с использованием простейших измерительных инструментов. И хотя при ручном копировании в принципе невозможно воспроизвести в точности все шероховатости, неровности и утраты оригинальной авторской поверхности, копии старых мастеров (пример - копия знаменитого микеланджеловского «Давида») из-за этого они не перестают быть копиями высочайшего класса.

Осмысление феномена аутентичности в истории искусства началось довольно поздно, хотя сам термин «аутентичность» издавна фигурировал в практике копирования и относился, прежде всего, к используемым в деятельности художника материалам. В западной теории искусства понятие копии означает ручную имитацию данного конкретного произведения искусства, которая была создана не ее автором, а третьим лицом, но только не в целях обмана или наживы (в последнем случае это не копия, а подделка). Именно в этом заключается отличие копии от реплики (версии, повторения), представляющей собой копию оригинала, сделанную самим художником (или под его руководством)<sup>45</sup>.

Сравнение контактного и бесконтактного копирования один из примеров, который показывает всю сложность вопроса о степени аутентичности получаемых копий и влиянии технологического прогресса.

В основе любого метода копирования должно быть заложено использование технологий, которые исключают любое негативное воздействие

---

<sup>45</sup> Парфенов В. А. Там же С. 5.

на памятник. Технологический прогресс, с одной стороны, открывает возможности для «идеального» копирования, но с другой, порождает опасность механистического тиражирования «мертвых» копий: «репродукционная техника ... выводит воспроизводимый объект из сферы традиции»<sup>46</sup>.

Итак, вопрос о сравнительной ценности, о соотношении копии и оригинала, о значении копии не утрачивает актуальности в течение многих веков (или тысячелетий). Усиливающаяся напряженность теоретической полемики, ее нарастающая острота на музейном фронте, в теории искусств, культурологии, множественность и разноплановость авторитетных мнений и заключений, во-первых, говорит об актуальности проблемы и не спадающем интересе к ней в глобальной современной культуре.

Во-вторых, свидетельствует о том, что значение, потребность в копировании, лежащая в самых основах культуры, не только не ослабевает на высоких цивилизационных стадиях, но непрерывно нарастает и реализуется в многообразных практиках. В тонкой сфере художественной культуры копирование – важнейший способ распространения искусства, его влияния, наиболее действенный, незаменимый путь развития пластических способностей художника, становления таланта. Вне копирования сохранение культурного наследия становится недостижимым. Технологический прогресс, конечно, таит опасности («утрата ауры»), но в то же время обеспечивает широкое распространение копий, которое является основой развития вкуса, приобщения к искусству широких слоев населения.

Проблема оригинал - копия сложная, многогранная, однозначных ответов нет, мнения специалистов в обсуждении этого вопроса расходятся.

Роль копии на всем отрезке исторического пути, «классического» искусства, очень важна. Формирование художника в огромной степени определялось тем, что копирование было важнейшей составляющей обучения

---

<sup>46</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здороваго – М.: Медиум, 1996.С. 22.

ремеслу. Необходимо также отметить особую роль копирования в обеспечении сохранности оригинала, воссоздания утраченного. Приходится сожалеть, что вопросы принципиального осмысления копирования фактически «выпали» из поля зрения искусствоведения, музеологии, культурологии. Благодаря тому, что копирование было обязательной составляющей процесса обучения ремеслу, происходило формирование художника. Необходимо отметить особую роль копирования в обеспечении сохранности оригинала, для воссоздания утраченного.

## **Глава 2. Психологические аспекты восприятия копии и оригинала.**

### **2.1. Психологические теории восприятия**

Проблему копии и оригинала привычно и естественно рассматривают, прежде всего, в сопоставлении характеризующих их физических параметров. Хотя восприятие, в том числе и визуальное, в отличие от ощущения, есть результат сложного психического процесса.

Реакция человека на рассматриваемый внешний объект, художественное произведение, оригинальный памятник или копию всегда эмоционально окрашена. Восприятие это деятельный процесс, результат которого зависит от культурного опыта, субъекта, психического склада, уровня подготовленности. Визуальное восприятие является одним из важнейших условий успешной жизнедеятельности человека. Психологами установлено, что посредством зрения человек получает свыше 90% информации, на основе которой он строит оптимальную стратегию взаимодействия с окружающим миром.

В настоящее время наблюдается процесс стремительной визуализации культуры, зрительное восприятие становится доминирующим, именно на него ориентируется глобальная мировая информационная система. Визуальное восприятие вызывает повышенный интерес уже к середине прошлого века. С конца 1960-х годов оно начинает разрабатываться одновременно американскими, британскими, отечественными (Р. Арнхейм, Дж. Гибсон, Р. Грегори, В. П. Зинченко...) психологами. Визуализация увязывается ими с понятиями «визуальная грамотность» (или компетентность) и «визуальное мышление»<sup>47</sup>.

Когнитивная эстетическая психологическая теория Рудольфа Арнхейма основана на гештальт психологии. Арнхейм считал, что любая картина – являет собой целостный образ – гештальт, который состоит из отдельных более простых элементов, каждый из которых может быть самостоятельным целостным гештальтом или не быть им. Целостный образ картины не сводим к

---

<sup>47</sup> Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. М., 1994. С. 154.

простому суммированию входящих в его структуру элементов, а является принципиально новым качественным уровнем представления<sup>48</sup>. Эмоциональные реакции человека на произведение искусства являются ответом на анализ информации, которую несут объекты. Сторонники этой группы теорий считали, что для соответствующего восприятию живописи нужен определенный уровень знаний и культурный опыт.

Р. Арнхейм считал, что процессы, приписываемые мышлению – различение, сравнение, выделение общего – присущи уже уровню восприятия, а мышление (особенно «визуальное мышление»), как процесс более высокого психического уровня предполагает присутствие чувственной основы. Каждый акт восприятия проявляется спонтанным выражением эмоций (явным или скрытым).

Вышесказанное дает основание рассматривать визуальную грамотность как первую ступень визуального мышления. Опыт восприятия произведений изобразительного искусства имеет в этом отношении особую значимость. «Картины, — считает американский психолог Дж. Гибсон, — более подходящий объект для восприятия, чем слова. С их помощью легче разбудить воображение, вызвать воспоминания, сформировать ожидания. С помощью картин можно проникнуть в богатейшую реальность естественного окружения гораздо глубже, чем с помощью слов»<sup>49</sup>.

Предметный мир в музейной среде может быть охвачен только взглядом. Успешность процесса восприятия и познания зависит от навыка, знакомства с искусством, художественными произведениями, способности переживать, осмысливать впечатления, информацию и корректировать свои суждения, отклики в соответствии с этим. Музей дает опыт личного соприкосновения с отраженной в художественных памятниках реальностью истории, культуры и

---

<sup>48</sup> Арнхейм Р. Там же С. 45

<sup>49</sup> Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию М., 1988. С. 331

природы, который не способны обеспечить ни школа, ни телевидение, ни такие достижения цивилизации как сеть Интернет<sup>50</sup>.

Психология восприятия произведения искусства, по утверждению Л. С. Выготского, играет подчиненную роль по отношению к проблемам воображения и чувства. Именно этот уровень является основой дальнейшего развития восприятия вплоть до его высшей ступени — художественного сотворчества – и позволяет понять, что художественное произведение — ядро искусства, а художественный образ — это живое целое, который опознается и формируется в процессе активного (сотворческого) — общения с этим произведением<sup>51</sup>.

Л. С. Выготский, исследуя психологию искусства, вывел фундаментальное положение о том, что поскольку всякий «текст» (а произведение искусства является таким текстом) имеет материальную (то, что художник находит готовым) и идеальную (мир художественных образов) стороны, то и в акте восприятия соответственно формируются две установки. Восприятие материальной стороны запускает, стимулирует репродуктивно-воображающую активность зрителя, воссоздающую мир художественных образов. Тем самым, строя на материале своей психики художественный образ, зритель включается в процесс сотворчества, который зависит от обилия и разнообразия личностных подходов к искусству и его оценкам.

Важен так же вывод Л. С. Выготского о том, что сущность и функция искусства не заключаются и в самой по себе форме, ибо форма не существует самостоятельно и не является самоценной. Ее действительное значение открывается, лишь когда мы рассматриваем ее по отношению к тому материалу, который она преобразует, «развоплощает», по выражению Л. С.

---

<sup>50</sup> Столяров Б. А. Педагогические аспекты образовательной деятельности музея: учебное пособие для музейных педагогов и студентов гуманитарно-художественных вузов / М-во культуры РФ, ФГБУК «Государственный Русский музей», РЦМПиДТ, РАО. СПб.: ГРМ, 2013.

<sup>51</sup> Некрасова-Каратеева О.Л., Осорина М.В. Психологические особенности восприятия картины зрителем-ребенком в музее //Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998. С. 130—132.



Выготского, и дает ему новую жизнь в содержании художественного произведения<sup>52</sup>.

Способна ли копия сохранить единство формы и содержания присущее оригиналу? По меньшей мере, теоретически это возможно, что дает основания усомниться в несопоставимости ценности оригинала и копии. С описанных позиций ценность копии относительно оригинала будет, во-первых, определяться объективно: качеством копии, мастерством и культурой ее изготовления и предъявления. Но, во-вторых, ценность копии зависит от субъекта восприятия, от его личностных, культурных особенностей.

## **2.2. Особенности восприятия применительно к копии и оригиналу.**

**Иллюзия подлинника и копии.** Энциклопедические словари определяют понятие «иллюзия» как заблуждение, обман. В разработке проблемы «оригинал и копия в музее ...» это понятие занимает одно из ключевых мест. При создании копии главная цель копииста – создать иллюзию реальности или подлинника. Феномен зрительных иллюзий рассматривает в своей диссертации Г. Я. Меньшикова<sup>53</sup>.

Она определяет иллюзии как неадекватные феномены восприятия, которые изменяют наши представления о восприятии внешнего мира. Суть феномена зрительных иллюзий состоит в том, что, глядя на некоторые изображения, у нас возникает ошибочное восприятие его отдельных элементов.

Меньшикова Г. Я. выделяет два типа иллюзий. Для первого типа иллюзии определяются как процессы восприятия, в результате которых возникает ошибочная оценка какого-либо физического свойства объекта. Второй тип определений акцентирует внимание на феноменологии восприятия, рассматривая иллюзии как изменения обычных феноменов восприятия под воздействием необычных условий наблюдения<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968

<sup>53</sup> Меньшикова Г. Я. Зрительные иллюзии: психологические механизмы и модели // Диссертация на соискание ученой степени доктора психологических наук. М.; 2013

<sup>54</sup> Меньшикова Г. Я. Там же С. 30-31.

Два типа иллюзий существенно различаются: в первом случае восприятие делится на «истинное» (адекватно отражающее реальный мир) и «ошибочное» (возникающее при наблюдении зрительных иллюзий), тогда как для второго – неискаженное и искаженное восприятие «одинаково истинно» и различается лишь условиями наблюдения. Кроме того, для первого типа сравниваются физический объект и его перцептивный образ, тогда как для второго – два различных образа, возникающих в различных условиях наблюдения. Наконец, по-разному понимается предмет исследования: для первого типа предметом являются когнитивные и нейрофизиологические механизмы формирования иллюзии, тогда как для второго – особенности условий наблюдения. Автор определяет зрительные иллюзии как значимые, устойчивые и осознаваемые феномены восприятия, возникающие в результате особой пространственной и временной организации стимуляции.

В настоящее время большинство исследователей, занимающихся проблемами зрительного восприятия, считают, что в основе восприятия зрительных иллюзий лежат базовые неосознаваемые механизмы работы зрительной системы. Зрительные иллюзии позволяют исследовать глубинные, не подверженные влиянию сознания механизмы переработки зрительной информации<sup>55</sup>. Феномены иллюзий могут возникать в том случае, если для интерпретации сенсорной активности используются неуместные знания<sup>56</sup>. Когнитивные механизмы принципиально отличаются от физических и физиологических, так как они связаны с нестандартным, личностным знанием о свойствах объектов внешнего мира.

Таким образом, можно предположить, что образ, продуцируемый оригиналом это «истинный» образ, копия же дает лишь искаженный в большей или меньшей степени, «ложный» образ. Идеальная копия сводит искажения к минимуму. Однако восприятие и оригинала и копии можно увидеть как продуцирование иллюзий второго рода, которые в огромной степени

---

<sup>55</sup> Меньшикова Г. Я. Там же С. 38.

<sup>56</sup> Меньшикова Г. Я. Там же С. 64.

определяются условиями восприятия, контекстом, личностными установками, психическими особенностями реципиента. В таком случае, вероятно, принципиальную грань между оригиналом и копией провести вряд ли возможно.

Персональный опыт, с одной стороны, субъективен, но с другой – определяется и общими условиями восприятия или господствующими установками. Проблема «оригинал и копия в музее ...» очевидно связана с принципом историзма. В. М. Розин в монографии, посвященной проблемам визуальной культуры и восприятия, пишет об особом художественном видении, характерном для каждой культуры<sup>57</sup>.

«Смена культуры приводит и к смене художественного видения и более широко видения как такового. Художественное видение, предопределено культурной ценностью, характерным для культуры уровнем сознания, наличными и различными в культуре объектами (сущностями). В каждой культуре, формируется специфическое художественное видение, не совпадающее с другими «культуровидениями», да и само искусство имеет смысл и назначение, характерные для данной культуры»<sup>58</sup>. Автор задается вопросом, что представляет собой оригинал художественного произведения, произведения искусства, памятника культуры? Так ли уж первичен оригинал? Есть ли что-то, что предшествует оригиналу? Да, как минимум, ему предшествует «натура», прообраз и художественный замысел. Изображаемый предмет – это не обязательно натура, которую можно увидеть глазами и пощупать руками, предметом живописного выражения может быть идея, образ, замысел художника. Создание художественной реальности предполагает встречу с тем, что в творческом процессе оживает под кистью художника<sup>59</sup>. А «объективное» суждение по поводу этой встречи, в частности, ту или иную оценку копии в сравнении с оригиналом можно считать иллюзией второго типа,

---

<sup>57</sup> Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и воспринимает мир. М.; 2016. – 272 с.

<sup>58</sup> Розин В.М. Там же С. 201.

<sup>59</sup> Розин В.М. Там же С. 90.

определяемой в значительной мере господствующими культурными стереотипами.

Говоря о содержании искусства, нельзя обойти обсуждение знаковой функции и природы искусства. Хотя любое художественное произведение, художественная форма строятся в рамках существующей «техники художественной визуализации», полученная «визуальная конструкция» является художественным изображением (визуальным выражением) лишь в той мере, в которой она обозначает определенные явления (предметы).

Акт художественного обозначения, приводит к формированию в сознании человека предметов второго поколения. Они складываются в результате активности психики, которая все свойства и характеристики обозначенных в произведениях искусства предметов организует, переосмысливает и переживает таким образом, чтобы они удовлетворяли организацию визуальной (семиотической) конструкции. С этой точки зрения и оригинал и копия всего лишь знак, символ.

Ведущий специалист в области когнитивной психологии Р. Солсо пишет о двух существующих на сегодняшний день теориях восприятия мира людьми. Первая – теория конструктивного восприятия заключается в том, что «люди «конструируют» воспринимаемые образы, активно отбирая стимулы и объединяя ощущения с воспоминаниями». Вторая — теория прямого восприятия, согласно которой — «восприятие заключается в прямом приобретении информации из окружающей среды»<sup>60</sup>.

Существует несколько теоретических подходов к объяснению способности человека идентифицировать и обрабатывать зрительные паттерны. В гештальт-психологии предполагается, что восприятие зрительных паттернов организуется по принципам близости, сходства и спонтанной организации. Оpozнание паттерна может начинаться с описаний его частей, которые затем суммируются (обработка «снизу вверх»), или с выдвижения наблюдателем гипотезы, позволяющей опознать паттерн в целом, а затем — его составные

---

<sup>60</sup> Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. — СПб.: Питер, 2006

части (обработка «сверху вниз»). На восприятие объекта значительно влияют гипотезы, определяемые контекстом.

Идея сравнения с эталоном предполагает, что распознавание паттерна происходит в случае точного совпадения сенсорного стимула с соответствующей внутренней формой. Эта идея, утверждающая приоритет оригинала, имеет теоретическое и практическое значение, но не может объяснить многие сложные когнитивные процессы, такие как способность правильно опознавать малознакомые формы и фигуры.

Гипотеза формирования прототипов утверждает, что восприятие паттерна происходит в результате сравнения стимулов с абстракциями, хранящимися в памяти и служащими в качестве идеальных форм, с которыми сравниваются стимульные паттерны. А память об идеальных формах усиливает оценку копии, которая способна опереться на потенциал развитого художественного сознания.

Чтобы проиллюстрировать теоретические рассуждения, рассмотрим описанную В. А. Жуковским встречу с творением Рафаэля «Сикстинская Мадонна»<sup>61</sup>. Вот как он описывает свое знакомство с оригиналом. Приходит поэт в галерею с предубеждением: «... она вся в пятнах, не вычищена, худо поставлена, так что **сначала можешь подумать, что копии, с нее сделанные, чистые и блестящие, лучше самого оригинала.** Наконец (что не менее досадно), она, так сказать, теряется между другими картинами, которые, окружая ее, развлекают внимание: например, рядом с нею стоит портрет сатирического поэта Аретина (Тицианов)<sup>62</sup>». Это исходная иллюзия, основанная на расхожем туристическом мнении.

Однако творение Рафаэля захватывает тонкую натуру: «Это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит ....Здесь душа живописца, без всяких хитростей

---

<sup>61</sup> «Сикстинская мадонна», выдающееся произведение Рафаэля Санти Урбинского (1483--1520), создавалась им в последние годы жизни (1515--1519).

<sup>62</sup> Жуковский В.А. Из письма к великой княгине Александре Федоровне (принцессе Шарлотте), написанного 29 июня 1821 года во время его первого путешествия по Германии о посещении Дрезденской галереи Жуковский В. А. Эстетика и критика. М.; 1985. Впервые опубликовано в "Полярной звезде", изд. А. Бестужевым и К. Рылевым. Спб., 1824, с. 241--249. Печатается по изд.: Жуковский, 1849, с. 179--186.

искусства, но с удивительной простотой и легкостью, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось. Не выдав оригинала, я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп; но, увидев, не захотел и посмотреть на него: он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания...». Богатство природы, воображение, атмосфера (*«Я решился прийти в галерею как можно ранее, чтобы предупредить всех посетителей. Это удалось. Я сел на софу против картины и просидел целый час, смотря на нее»*) решительно меняют впечатление. И формируют сильнейшую иллюзию незабываемого впечатления.

Однако можно предположить, что мощный эффект от общения с шедевром, след запечатленный в памяти, способен изменить последующую реакцию на копию, формировать свежую иллюзию, которая будет усилена тем образом, что явился поэту в памятную дрезденскую встречу.

Итак, исходя из рассмотренных психологических теорий восприятия на решение проблемы оригинал-копия влияет целый ряд базисных причин: качество копии, определяемое физическими параметрами; качество опыта, багаж сознания и памяти, потенциал воображения и фантазии; условия предъявления и восприятия копии или оригинала, частный и общий контекст, в котором оценивается произведение. В зависимости от того, какой вес придать тому или иному фактору, можно, например, свести ценность копии к минимуму, или, напротив – в пределе уравнивать ее в правах с оригиналом. Это будет зависеть от того, какого типа иллюзию мы предпочтем. Художественное восприятие выражается в целенаправленном и целостном восприятии произведения искусства, которое сопровождается эстетическим переживанием. Принципиально характер восприятия оригинального произведения или его копии в сознании зрителя отличаются только по силе вызываемого ими переживания, которая варьируется в зависимости от внешних и внутренних условий.

## Глава 3. Оригинал и копия в музее

### 3.1. Оригинал и копия в классическом музее.

Первые музейные коллекции формировались из оригинальных предметов – памятников культуры. Впоследствии эти коллекции легли в основу собраний музеев, открытых для публики. Рассмотрим это на примере крупнейших музеев мира – Эрмитажа и Британского музея.

Британский музей — центральный историко-археологический музей Великобритании и один из крупнейших музеев мира. Есть ли в коллекциях и экспозициях Британского музея копии? Всего один пример: «Лампедузский крест». Крест, сделанный из обломков лодки, на которой африканские беженцы пытались достичь берегов Италии, стал одним из последних приобретений Британского музея, сообщает «The Guardian». Он был выставлен в экспозиции в 19 декабря 2015 года<sup>63</sup>.

«Лампедузский крест» из обломков затонувшей в октябре 2013 года в Средиземном море у берегов итальянского острова Лампедуза лодки беженцев сделал итальянский мастер-плотник Франческо Туччио (Francesco Tuccio).

На лодке тогда находились более 500 беженцев из Эритреи и Сомали. Переполненное судно загорелось, перевернулось и затонуло. До берега удалось добраться лишь 151 человеку. Франческо Туччио познакомился с некоторым из выживших беженцев в церкви на Лампедузе. Будучи не в состоянии ничем больше помочь этим людям, он собрал фрагменты разбившейся лодки, прибитые к берегу, и изготовил из них простой четырехконечный крест. Позднее он сделал аналогичный крест по просьбе Папы Франциска. Узнав об этих крестах, руководство Британского музея обратилось к мастеру, и Ф. Туччио изготовил третью копию Лампедузского креста.

Британский музей намеревался купить этот крест, однако Франческо Туччио пожертвовал его безвозмездно. В ответ на благодарность руководства

---

<sup>63</sup> В Британском музее выставлен «Лампедузский крест» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rublev.com/novosti/v-britanskom-muzee-vystavlen-lampeduzskii-krest> (дата обращения: 03.03.2016).

музея художник отметил в своем письме: «Это я должен благодарить вас за то, что вы привлекли внимания к тому бременю, символом которого является этой небольшой кусок дерева»<sup>64</sup>.

В официальном сообщении, которое распространила пресс-служба музея, говорится: «Катастрофа у берегов Лампедузы стала одним из первых примеров страшных трагедий, постигших беженцев, пытающихся пересечь море и попасть из Африки в Европу. <...> Крест дает музею возможность представить эти события в виде физического объекта, так что по прошествии десяти, пятидесяти, ста лет эта миграция будет отражена в коллекции, рассказывающей об истории нескольких миграций на протяжении тысячелетий»<sup>65</sup>.

В выше изложенном сюжете речь идет об авторской копии или реплике. Тем не менее, это все же копия, а, значит, Британский музей допускает в отдельных случаях ее появление в своей коллекции.

Переходя к Эрмитажу, обратимся к принципу, которым руководствовались создатели Эрмитажа при приобретении предметов – это подлинность (оригинальность) предметов.

Во всех экспозициях Эрмитажа выставляются только подлинные вещи. Никаких копий, слепков среди них нет. В настоящее время в музее хранятся более 2 млн. 800 тыс. экспонатов (их количество постоянно растет). Для показа коллекций отведено более 350 залов.

Копии в собрании Эрмитажа – расхожий миф. «В каждой группе есть туристы, которые считают, что большинство картин в Эрмитаже – это копии. Конечно, многие насмешливо хмыкнут, но все произведения на экспозиции – подлинные» - утверждает Александра Плотникова в интернет-публикации «Скрытая жизнь Эрмитажа»<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> В Британском музее выставлен «Лампедузский крест» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rublev.com/novosti/v-britanskom-muzee-vystavlen-lampeduzskii-krest> (дата обращения: 03.03.2016)

<sup>65</sup> В Британском музее выставлен «Лампедузский крест» [Электронный ресурс]. – Указ. Интернет-ресурс

<sup>66</sup> Скрытая жизнь Эрмитажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.be-in.ru/review/34328-skrytaya-zhizn-ermitazha/> (дата обращения: 10.04.2016).



То же утверждает и директор Эрмитажа М. Б. Пиотровский: «... есть громадная прослойка людей, которые не понимают, что такое музей, у них вдруг обнаруживаются совершенно дикие представления вроде того, что в Эрмитаже висят одни копии, а подлинники проданы за границу. Это все время витает в мозгах, причем как раз у людей среднего поколения, преуспевающих, — и это означает, что они никогда не были на самом деле в Эрмитаже, потому что подделать и подменить шедевр невозможно — куда он денется-то?»<sup>67</sup>. Он же в другом интервью: «Есть музеи, специально созданные для экспозиции копий. А Эрмитаж - музей подлинников. У нас действительно много древнеримских копий с древнегреческих оригиналов.

... Навет о копиях повторяется рефреном, поскольку для кого-то в нем есть смысл и интерес. Но шедевр подменить невозможно, а не шедевр - не имеет смысла, расходы больше чем прибыль. Шедевры всегда на виду, их постоянно видят тысячи глаз, у них неповторимая аура. К тому же у каждой такой вещи есть реставрационное описание, рентгеновские снимки, съемка в инфракрасных лучах. Нельзя подделать все пятнышки и трещинки в полотне "Возвращение блудного сына", подробно описанные реставратором»<sup>68</sup>.

Однако, из слов М. Б. Пиотровского следует, что копии могут попасть в коллекцию Эрмитажа, если к моменту их приобретения они признаны культурной ценностью (пример с древнеримскими копиями древнегреческих оригиналов). Постоянное изучение эрмитажных коллекций иногда позволяет делать неожиданные открытия. Одно из таких открытий было сделано Н. Лавровой<sup>69</sup>. В экспозиции Эрмитажа присутствует полотно «Мученичество Св. Апостола Петра», приобретенное для Эрмитажа в 1808 г. через французского посредника барона Д. Видана Денона как подлинник Караваджо. Более 150 лет пребывания в Эрмитаже она считалась подлинником Караваджо. Эту картину считали работой Караваджо такие ученые как Г. Вааген, Э.К. Лип грат, А. Н.

---

<sup>67</sup> Интервью с М.Б. Пиотровским [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/piotrovsky-hermitage/> (дата обращения: 10.04.2016)

<sup>68</sup> Интервью с М.Б. Пиотровским [Электронный ресурс]. – Указ. Интернет-ресурс

<sup>69</sup> Лаврова Н. Автор копии – Рубенс // Мир музея. – 2004. – N 2. С. 32-37.

Бенуа. В каталоге западноевропейской живописи Эрмитажа 1958 года автором стал значиться Лионелло Спада. Н. Лаврова предположила, что картина является копией утраченного подлинника Караваджо и аргументировано приписывает ее кисти П. Рубенса.

Копии в музеях прошлого появлялись или как копии старых мастеров, или по «ошибке», обусловленной соответствующим уровнем экспертизы.

Во второй половине XIX века отношение к использованию копии в экспозиции меняется. Происходит это под влиянием ряда факторов. У европейской публики проявился интерес к музеям. Во-вторых, экспозиции и коллекции открытых для публики музеев становятся площадкой для обучения мастерству (подробнее в гл. 1). Во-третьих, отступление от академизма в живописи привело к «конфликту», дискуссии между приверженцами академизма и новых живописных течений (импрессионизм). Появляется идея создания музеев копий. Собрание слепков и копий стало типичным для музеев Европы XIX века.

Остановимся на двух проектах. Один так и не удалось реализовать - Шарля Блана (Франция), второй был воплощен в жизнь и сохранился до наших дней - проект создания учебного художественного музея профессора И. В. Цветаева (Россия).

Инициатором французского проекта был Ш. Блан<sup>70</sup>. В 1874 году Шарль Блан предложил проект универсального музея. Он подчеркивал необходимость классического идеала и предложил разместить музей в том же здании, где проходили выставки импрессионистов. Основная идея проекта Ш. Блана - *grande peinture* (от франц. большая картина) - выступление против «современной» (речь идет о 2-й пол. XIX века) тенденции упадка в искусстве.

Проект музея копий Ш. Блана остался нереализованным. По замыслу автора проект имел целью народное воспитание. Предполагалось представить искусство эпохи Возрождения (прежде всего произведения Рафаэля), которое

---

<sup>70</sup> Scherkl R. Charles Blancs Musée des copies: Kopien wie Originale?//Zeitschrift für Kunstgeschichte.- 2000.-Bd.63, № 3.-S.358-371

по воззрению Блана является вершиной Европейского искусства. Как следует из концепции, копия несет в себе идею историчности - представить искусство с помощью копии, созданной на том же уровне как и оригинал.

Рядом с копиями предполагалось разместить и оригинальные полотна. Часть экспонатов удалось получить из коллекций провинциальных музеев. Изготовление остальных копий было поручено практикующим художникам. В своей статье о состоянии изящных искусств во Франции Шарль Блан недвусмысленно выразил намерение «наставлять народ, показывая ему истинно шедевры, оригиналы которых он никогда не увидит, которые, впрочем, неизбежно обречены на гибель».

Блан вел речь «консервации» (то есть о копировании) чувствительных ко времени фресок, о консервации шедевров, для дополнения отсутствующих в Лувре произведений. Он говорил о консервации не в смысле реставрации или покупки, а только как о попытке сохранения бесценного оригинала, или напоминания о нем. По его мнению, фотография эту функцию не могла взять на себя. Блан потребовал для своего музея максимально точные репродукции. По его мнению, только копии могли повторить, воспроизвести, насколько это возможно, оригиналы.

Однако, в связи с его отставкой его проект не получил поддержку правительства. В результате, из 187 копий 134 экземпляра отправляют в Школу Изобразительных Искусств, где они служили студентам для учебных целей. О местонахождении оставшихся экспонатов ничего не известно. Подразумевалось дополнить копиями недостающие запасы Лувра.

Проекты создания учебного музея, в экспозиции которого равное с оригиналом место занимала бы копия, в Москве выдвигали в XIX веке княгиня З.А. Волконская и С.П. Шевырев (1831), профессор К.К. Герц (1858), директор Московского Публичного Румянцевского музея Н.В. Исаков (1864). Воплотить эту идею удалось Ивану Владимировичу Цветаеву, заслуженному профессору

Московского университета, доктору римской словесности. Создав Музей, он стал его первым директором (1911–1913)<sup>71</sup>.

Из 22 экспозиционных залов Музея, задуманного и созданного И.В. Цветаевым, около половины было отведено пластическому искусству античности. Список памятников для воспроизведения был подготовлен при участии знаменитого антиковеда профессора В. К. Мальмберга. Продуманный подбор слепков с крито-микенских, древнегреческих и древнеримских скульптур дополнялся гальванокопиями, выполненными в абсолютно новой на тот момент технологии, позволяющей точно воспроизводить ювелирные изделия, произведения мелкой пластики и оружейного искусства. Вместе – слепки и гальванокопии создали яркую и полную картину развития античного искусства.

Вторая часть собрания слепков и копий демонстрирует главные моменты развития западноевропейского искусства со времен Раннего Христианства до эпохи Возрождения. Особенно полно в экспозиции представлено творчество Микеланджело. Скульптуру дополняют копии архитектурных конструкций и деталей. Не только экспонаты, но и залы, в оформлении которых использовались приемы исторической реконструкции архитектурных форм, подчинялись единой образовательной задаче.

Столь же последовательно И.В. Цветаев желал представить и пластическое искусство Нового времени, закончив музейное собрание экспозицией слепков с современной скульптуры, где центральное место уделялось бы пластике О. Родена. К сожалению, последней части его замысла не суждено было воплотиться из-за нехватки средств в связи с произошедшим при строительстве пожаром.

Назначение цветаевского музея, по мнению А. С. Дриккера, «не демонстрация уникальной коллекции шедевров, а создание особой архитектурно-художественной атмосферы, среды... это не просто собрание

---

<sup>71</sup> ГМИИ им. Пушкина. История коллекций. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.arts-museum.ru/collections/history/index.php> (дата обращения 10.04.2016).

шедевров, а, в первую очередь, особое эстетическое пространство, стимулирующее зрителя к сильным художественным переживаниям. Пример И. В. Цветаева доказывает, что художественной интуиции и качественных копий вполне достаточно для сотворения великолепного музея»<sup>72</sup>.

Коллекции воспроизведений создавались, как правило, в учебных целях. Уже упоминался кроме проектов Ш. Блана и И. В. Цветаева и музей Центрального училища технического рисования. Однако в 1920-е годы отношение к копии в музеях стало меняться. Если до 1917 года провинциальные музеи в пополнении своих коллекций были ориентированы на оригиналы, то теперь в отечественном музееведении руководствовались утверждением Ф. И. Шмидта, который считал, что главной задачей местных музеев, является создание музеев копий, и что такие учреждения в провинции будут играть более существенную роль в просвещении публики, чем галереи подлинников<sup>73</sup>

Копии пришли не только в экспозиции отделов истории краеведческих музеев, но и в провинциальные художественные музеи. Так в экспозиции Каргопольского государственного историко-архитектурного и художественного музея представлены портреты императоров и императриц: Петра I, Александра I, Николая I, Елизаветы Петровны и Екатерины II<sup>74</sup>. Большинство этих портретов – копии с картин и гравюр известных художников. Портрет Николая I – это копия с портрета живописца Василия Голике. Портрет Павла I – это копия с портрета, который был написан Степаном Щукиным по решению Совета Академии художеств в 1797 году. Картина «Петр I в бурю на Ладожском озере» - копия с картины К. К. Штейбена, французского живописца. Картина «Прогулка Александра I по окрестностям Петербурга» – это копия с гравюры А. Афанасьева.

---

<sup>72</sup>Дриккер А.С. Идеальная экспозиция в демократической культуре / А.С. Дриккер // В поисках музейного образа: материалы научной конференции (12-13 апреля 2007, С.-Петербург).- СПб.: СПбГУ, 2007.- С. 181

<sup>73</sup> Шмит Ф.И. Музейная экспозиция. - М.1929. - С. 15.

<sup>74</sup> КГИАиХМЗ. Фонды [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.karmuseum.ru/index.php?pid=6&action=content&page\\_id=5041&id\\_item=12](http://www.karmuseum.ru/index.php?pid=6&action=content&page_id=5041&id_item=12) (дата обращения: 13.04.2016)

На мой взгляд, использование в экспозициях провинциальных художественных музеев копий низкого качества и художественной ценности мало оправдано. Бытование этих полотен носило декоративный характер. Использование копий в экспозиции для решения конкретной задачи, несомненно, имеет свое объяснение и оправдание. Но чрезмерное увлечение копиями и, тем более, создание музеев копий, несет определенную опасность – «в сознании общества, стирается грань между понятиями «подлинник» и «копия», становится равнозначной презентация копии и подлинника»<sup>75</sup>. Происходит девальвация оригинала и дискредитация самой идеи музея как хранилища подлинных артефактов.

### **3.2. Копия и оригинал в современном музее.**

«Начиная с 2005 года, интерес к музеям по всему миру неуклонно растет: увеличивается посещаемость музеев, активно строятся музейные здания, открываются новые экспозиции» - заявил Алексей Лебедев на прошедшем 15 декабря 2009 года в Российском институте культурологии круглом столе «Почему музейный бум обходит Россию стороной?»<sup>76</sup>.

В 2005 году посещаемость Лувра достигла рекордной отметки в 7,3 млн. человек. Если в прежние годы в странах Европы и Азии открывались один-два музея в год, то теперь счет пошел на десятки и сотни. В этом году, невзирая на финансовый кризис, множество новых музеев появилось в Испании, Израиле, Японии, Китае, Таиланде...

Неизбежно встает вопрос – что выставлено в основных и временных экспозициях вновь открываемых музеев, что поступает на хранение в их фонды, что представляют их коллекции?

Как правило, основу коллекций вновь открываемых музеев составляют оригинальные вещи. Не секрет, что к настоящему времени в различных музеях

<sup>75</sup> Файзуллина Г.Ш. Асанова С.А. К вопросу об использовании подлинников или/и копий в казахстанских музеях. <http://museumstan.com/?p=1278>

<sup>76</sup> Круглый стол: почему музейный бум обходит Россию стороной? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://amcult.ru/index.php/en/knowledge/articles/76-bum.html> (дата обращения: 13.04.2016).

нашей страны накопилось большое количество музейных предметов, относящихся к воспроизведениям – копиям, моделям, макетам подлинников. Многие из этих предметов создают весьма достоверное впечатление о мостах, двигателях, транспортных средствах, грозоотметчиках и других подлинных предметах техники и нередко выполнены с большим мастерством. В силу названных свойств эти воспроизведения можно рассматривать как памятники науки и техники.

Воспроизведения подлинников рассматриваются как предметы, не имеющие музейного значения, и включаются в состав вспомогательного фонда. Однако практика музейной работы показала, что некоторые предметы этой группы, в силу ряда обстоятельств, приобретают новое качество. «Обладая высоким информационным потенциалом, они представляют музейную ценность и поэтому их целесообразно включать в состав основного фонда музея, поскольку они являются частью национального достояния России» - считают академик Г. Г. Григорян и его коллеги<sup>77</sup>.

Дальнейшее развитие техники и неизбежное влияние технологий на искусство изменяет восприятие экспозиции зрителем. Происходит ориентация искусства на массового потребителя, на доступность искусства для каждого. Не остаются неизменными и концепции построения экспозиций. Экспозиция, ориентированная на традиционные схемы построения, на рассказ, иллюстрацию, показа коллекции трансформируется в зрелище. С новой силой зазвучала тема о правомерном соседстве оригинала и копии в экспозиции или даже о замене оригинала копией. Свою роль сыграли здесь и исследования, посвященные визуализации знания.

Сегодня увеличивается использование копийного материала, в целях создания музейного образа. В современном информационном обществе изменяется понимание роли экспоната при строительстве музейной экспозиции.

---

<sup>77</sup> Методические рекомендации по выявлению и ранжированию памятников науки и техники. Вещевые источники: копии, модели, макеты. М.; 2000. С. 1-2.

Экспозиция за счет использования современных средств (аудиовизуальных технологий, ) представляет действие, в котором самому экспонату отводится ведущая роль знака, благодаря чему выстраивается целостный «музейный» образ, образ, который специалист в области музейного дела старается донести до посетителя.

Создание образа в условиях недостаточности предметов приводит в экспозицию копию. Популярность копии и повсеместную распространенность можно объяснить недостаточностью подлинного материала. С помощью копии в экспозиции появляется дополнительная возможность создать целостный образ, составить сюжет.

Сегодня можно увидеть множество примеров организованных выставок, экспозиций, где копия и оригинал соседствуют друг с другом. Приведу несколько характерных примеров построения экспозиций из копий в России и за рубежом. В них копия и оригинал или равноправны, или копии полностью заменили собой оригиналы.

Два тезиса лейтмотивом проходят через описанные ниже выставки: 1) не подвергается сомнению тезис «искусство должно быть доступным для всех»; 2) никогда не утихнут споры о том, можно ли считать даже идеальную копию произведением искусства.

Работа по изучению своих коллекций ведется в каждом музее. С результатами изучения своих фондов решил ознакомить общественность Радищевский музей. В 2003 году он подготовил выставку западноевропейской живописи и скульптуры из своего собрания под названием «Оригинал. Копия. Подделка»<sup>78</sup>. Выставка представляет результаты технико-технологических исследований 1990-х годов по проверке подлинности традиционных атрибуций западноевропейской живописи. В результате часть картин, находившихся в постоянной экспозиции, перешла в разряд копий и подделок позднего времени, а в запасниках, среди копий были обнаружены оригинальные картины старых

---

<sup>78</sup> Краснопёрова Л. П. Оригинал, копия, подделка. Комментарий к выставке// IX научная конференция "Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». - М. 2005.



мастеров. Соединяя в одной экспозиции оригиналы, копии и подделки, музей предлагает зрителям пройти путем исследователя и эксперта. Актуальность выставки и в том, что она затрагивает помимо художественных, проблемы реального бытования произведений искусства. «Младенец Христос и Иоанн Креститель с агнцем» исполнена с утраченного оригинала П. Рубенса. Она интересна не только как повторение исчезнувшего шедевра, но имеет собственное художественное значение. Картина написана живописцем, самостоятельно мыслившим, сумевшим внести в свою работу творческое отношение к оригиналу.

В Национальной галерее Лондона в 1934 году был создан специальный отдел, который занимается изучением предметов искусства с точки зрения их подлинности. И вот летом 2010 года в галерее состоялась выставка «Тщательное изучение: подделки, ошибки и открытия». Выставка состоит из поддельных работ, копий и имитаций, которые накопились в её коллекции. Концепция авторов выставки: «Художественные подделки – это тоже часть истории искусства». Посетители увидели блестящие подделки произведений известных художников принимавшихся ранее за оригинал: Эдуард Мане, Рафаэль Санти, Рембрандт, Дюрер, Веласкес ...<sup>79</sup>.

На мой взгляд, на создание обеих выставок специалистов подтолкнуло не желание выставить полотна для обозрения, а, скорее, желание продемонстрировать результат научной работы специалистов. Что нельзя сказать про следующие два примера.

В феврале 2015 года в лондонской картинной галерее Dulwich стартовала необычная выставка «Made in China. Проект Дуга Фишбона». Автор проекта, художник Дуг Фишбон считает, что выставка поднимает вопрос о том, что, составляет ценность искусства, заставляя по-новому взглянуть на музейные экспонаты. По его замыслу одно из 270 выставленных полотен, среди которых есть работы кисти Рембрандта, Рубенса, Тьеполо, Мурильо и Пуссена, —

---

<sup>79</sup> The National Gallery. Mistakes. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/close-examination/mistakes> (дата обращения: 14.04.2016).

подделка, точнее сказать, реплика. Руководству галереи концепция выставки казалась слишком смелой, поэтому с момента возникновения идеи до реализации проекта прошло несколько лет<sup>80</sup>.

Копию изготовили китайские художники в городе Сямынь (провинция Фуцзянь). Для этого китайским мастерам отправили по электронной почте фотографии оригинала. «В Китае делают отличные копии — просто не отличишь, и это прекрасно, ведь так больше людей могут наслаждаться произведениями искусства. Я не считаю такую практику противозаконной, пока не пытаются нажиться на этом», — считает Фишбон. «Если в таком уважаемом музее, как галерея Dulwich, повесить копии, то интересно, изменится ли как-то наше восприятие оригиналов?» — рассуждает он.

Где же проходит та тонкая грань между копией и подделкой, изгоняемой из музея?

Здесь важно, что проект действительно затрагивает болезненную для музеев тему. Замена оригиналов копиями — одна из популярных практик в мире искусства. В самой галерее Dulwich «гражданство» получили две официально изготовленные копии: «Пейзаж с мельницами» Джона Констебла (оригинал принадлежит Якобу Исааксу ван Рёйсдалу) и изображение юного Христа, которое прежде приписывалось Мурильо, а оказалось полотном XVIII века.

Реплики китайских мастеров подделками в строгом смысле слова назвать нельзя, так как художники обычно изменяют размер картины. Китайской культуре концепт «fake» незнаком — повторяя идеал, китайцы считают, что приближаются к нему.

Какая разница, что перед вами не оригинал, а подделка? Искусствовед Филип Хук в своей книге «Завтрак у Sotheby's» утверждает - главное, чтобы картина приносила удовольствие. Эстетическое.

---

<sup>80</sup> The Art Newspaper Russia. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1293/> (дата обращения: 14.04.2016).

В дискуссии о целесообразности экспонирования и коллекционирования копий мне ближе позиция, высказанная в предыдущем параграфе – «чрезмерное употребление копий взамен оригиналов девальвирует ценность оригинала». Именно эту опасность несет в себе проект для регионов Международного фонда «Культурное достояние» Фонд вдохновлен идеей малых Эрмитажей и малых Третьяковок.

«Мы дарим Белгороду двадцать копий шедевров европейских мастеров прошлых столетий. Планируем ежегодно пополнять коллекцию на пять–десять новых работ», – рассказывает председатель правления фонда Виктор Георгиевич Карцев, санкт-петербургский меценат, коллекционер, почётный академик Российской академии художеств, академик РАЕН. Он продемонстрировал копию «Мадонны с младенцем». Её оригинал принадлежит кисти миланского художника эпохи Возрождения Джампетрино Риццоли. Принципиальное отличие копии от оригинала – размер. «Мадонна с младенцем» на полсантиметра больше своего оригинала.

Да, перед нами не подлинники – копии. Не постеры, не репринты и уж тем более не подделки, поскольку их создают не из коммерческих соображений. И только высокопрофессиональный опытный искусствовед сможет отличить, что именно перед ним – оригинал или копия. Их пишут 150 китайских художников, получивших образование в ведущих российских художественных вузах (имени В. И. Сурикова, И. Е. Репина, А. Л. Штиглица...). Искусствоведы фонда предъявляют высочайшие требования к адекватности копии, к сохранению аутентичности оригиналу, и нужный результат демонстрируют именно живописцы Китая.

Как протекает процесс создания копии? «Культурное достояние» приобретает слайды высочайшего качества, которые позволяют рассмотреть оригинал до мельчайших нюансов. После художники начинают невероятно кропотливую и продолжительную работу по написанию картины. Они постоянно соотносятся со слайдами. Этот этап завершён – и с помощью высоких технологий наводят кракелюры – картины состаривают.

Выступая в защиту проекта, его сторонники обращают внимание на то, что посетить и увидеть подлинники своими глазами доведется не каждому. Кроме того, публике недоступны уникальные произведения, находящиеся в частных мировых коллекциях. В. Карцев заявил: ««Малый Эрмитаж» я рассматриваю как образовательный проект, который может переломить ситуацию, связанную с кризисом знаний по истории мирового искусства и в школах, и в ВУЗах».

Мнения «против» опираются на утверждение, что понятие подлинника включает духовную сущность произведения, которую утрачивает даже самая искусная копия. Искусствовед, профессор И. Доронченков считает, что «копии, сделанные руками наших современников, прошедших современную школу, пишущих современными красками, думающих как современные люди, неспособных в принципе, приблизить нас к пониманию великого гения Ренессанса, барокко и других эпох».

Видимо истина где-то посередине. Развитие и распространение копирования опирается на сложившуюся в предшествующую эпоху традицию. В действительности копия все более и более занимает самостоятельные позиции с развитием техники, технологий, и в связи изменением места и роли музея в обществе. Один из возможных компромиссов в споре о целесообразности создания музеев копий - повышение требований к качеству копий, близости их к оригиналу.

В современных условиях копия приходит к широкой аудитории не только выполненная в технике и материалах, воспроизводящих оригинал, но и в формате цифровых технологий копирования, в форме мультимедиа продукта. Крупнейшие музеи мира создают мультимедийные экскурсии по своим экспозициям. Современные технологии позволяют создать мощные визуальные эффекты, иллюзии присутствия в зале. Правда сегодня еще эффект от визуального контакта с оригиналом настолько превосходит эффект от визуального контакта с мультимедийной копией, что о конкуренции копии с оригиналом речь не идет.

Технология Street View компании Google обеспечила для интернет-пользователей во всем мире свободный доступ к более чем 4500 экспонатов Британского музея в Лондоне.<sup>81</sup> В рамках проекта виртуальных выставок Google Cultural Institute в интернет-пространстве были созданы копии музея и экспонатов его постоянных выставок. Британский музей стал крупнейшим в мире подобным учреждением, применившим технологию Street View.

«Мир сегодня изменился. Способ доступа к информации также эволюционировал благодаря цифровым технологиям. Это нововведение позволит музею и в дальнейшем соответствовать идеалу просвещения в современной реальности», — заявил Макгрегор. При фотографировании экспонатов применялась специальная технология съемки с широким разрешением. «Это невероятно, но теперь любой желающий, где бы он не находился, сможет ощутить богатство коллекции музея и изучить наследие человеческой культуры», — сказал директор Google Cultural Institute Амит Суд.

Современнейшие достижения цифровых технологий сегодня используют в рекламных и просветительских целях. Но в будущем ситуация может измениться. И нельзя сказать, что это однозначно плохо<sup>82</sup>.

Анализируя состояние музейного дела в России и за рубежом, А. В. Лебедев задается вопросом - музей сегодня это эволюция понятия или утрата специфики?<sup>83</sup> Оттолкнувшись от научного определения музея: музей – это место, где хранятся подлинные предметы, изъятые из обихода с целью их сохранения, изучения и передачи из поколения в поколение; музей это тип языка или текста, - он рассматривает современные тенденции в музейной отрасли.

Одна из функций музея – служить центром популяризации научных знаний. Для примера взять «Эксплораториум» – (от exploration - исследование)

---

<sup>81</sup> Google Street View пришел в Британский музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/news/9228> (дата обращения: 14.04.2016)

<sup>82</sup> Google Street View пришел в Британский музей [Электронный ресурс]. – Указ. интернет-ресурс

<sup>83</sup> Круглый стол «Музейное проектирование: куда мы движемся?» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://muar.ru/component/k2/item/806-kruglyj-stol-muzejnoe-proektirovanie-kuda-my-dvizhemsya> (дата обращения: 10.04.2016).

интерактивный научный музей в Сан-Франциско, США. Это интерактивный научный музей и обучающая лаборатория, где посетители могут принять участие в увлекательных экспериментах. Музей очень любят посещать дети и их родители, ведь игра и веселье являются важной частью процесса обучения и восприятия для людей всех возрастов. Это открытая площадка для обмена мнениями и познания мира. Но, ... сегодня часто образовательная функция полностью вытесняется развлекательной. Это уже не центр популяризации естественно-научных знаний, а аттракцион. На первом месте здесь стоит не артефакт, музейный предмет, а эвристическая задача.

Еще одно явление современности - парамузеи (Музей пива в Чебоксарах) и квази-музеи (Музей шоколада в Санкт-Петербурге, Музей водки в Санкт-Петербурге на Конногвардейском бульваре и т.д.). В них музейность превращается в инструмент оформления интерьера и способ создания атмосферы. Образ музея исчезает полностью. Эксплуатируется только слово «музей» в названии.

А. В. Лебедев видит в них не только отрицательные, но и положительные моменты. По его мнению парамузеи и квазимузеи возвращают нас к истокам музейного дела, изначальной аттракционно-балаганной природе музея («пречудному и преудивительному»). Да, они рассчитаны на невзыскательный вкус, имеют низкий «порог входа», но они привлекают аудиторию, готовую к облегченному восприятию культуры (т.е. осваивают сектор рынка, недоступный музею). Наконец, они, как правило, доходны и коммерчески успешны. Опасность, по мнению А. В. Лебедева, исходит от использования в их названиях слова «музей». Следствием становятся: «разруха в головах» рядовых граждан, которые перестают понимать разницу между бытовым и музейным предметом, и скоро начнут сетовать на отсутствие ценников в музеях; «разруха в головах» людей, принимающих финансовые решения в области музейного дела; разрушение самого музейного дела, утрата вкуса к подлинному.

Вот еще несколько реплик на тему «Каким будет музей будущего?» или о проблеме новых концепций, музейном storytelling, медийных технологиях и музеях-заповедниках на странице электронного ресурса<sup>84</sup>

Ольга Карпова (декан ф-та Управления социокультурными проектами МВШСЭН): «Мне кажется, что концептуальный кризис в современных российских музеях еще не преодолен. Это вызвано как продолжающимся кризисом исторической науки, так и специфическим профессиональным музейным кризисом, связанным с языком презентаций того наследия, которое хранит музей, и языком интерпретации. Потому что музей - это совершенно особый тип нарратива. ... Совершенно очевидно, что до по-настоящему уникальных концептуальных музеев нам еще очень долго идти.

... Если мы раньше считали, что исторические музеи пересказывают историю, но с использованием реальных предметов, экспонатов и документов, то совершенно ясно, что современные музеи работают совершенно по-другому. В них нет пересказа, но есть совершенно другой тип коммуникации, диалога с посетителем».

Елена Зеленцова: «Миссия музея сегодня меняется, и этот вопрос активно дискутируется. Но, наверное, самым практическим и ярким аспектом музейной деятельности сегодня является построение новой музейной экспозиции. В России уже есть очень интересные примеры создания экспозиций мирового уровня. Например, это Музей толерантности, который пользуется большой популярностью за счет огромного количества интерактивных элементов, включения мультимедиа, а главное, за счет того, что музейная экспозиция предлагает погрузиться в огромные просторы информации примерно так же, как можно погрузиться в просторы Интернета».

---

<sup>84</sup> Каким будет музей будущего? О проблеме новых концепций, музейном storytelling, медийных технологиях и музеях-заповедниках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://postnauka.ru/video/29812> (дата обращения: 15.01.2016).

Как в этой парадигме могут существовать оригинал и копия? Место копии и оригинала в музее будущего зависит от того, каким будет этот музей. Какую позицию займет музейное сообщество? За что «ногами проголосует» посетитель? Каким будет общественный заказ?

Интерактивность в музее. Возможен ли в ней оригинал? Музей становится интерактивным пространством, какова роль оригинала в этом случае? Уместно ли использование оригинала в интерактивном пространстве? Со временем копия вытеснит оригинал? А копия? Как и во что трансформируется она? В каком направлении будут эволюционировать современные отечественные музеи? Каково их будущее?

В сжатом виде взгляд музейного сообщества на этот вопрос изложен в докладе «Музеи России на рубеже тысячелетий»<sup>85</sup>.

Приоритетными на ближайшее десятилетие «Стратегией 2020» в интересующей нас сфере определены:

- формирование сети многофункциональных культурных комплексов (многопрофильных учреждений, соединяющих в едином центре клуб, библиотеку, музей, галерею, детскую школу искусств и др.);

- повсеместное внедрение и распространение новых информационных продуктов и технологий;

- обеспечение условий для функционирования и развития ... музейного (фонда) ...;

- сохранение и пополнение ... музейного (фонда) ...;

- перевод в электронный вид ... музейных (фондов),

- создание инфраструктуры доступа населения (к нему) с использованием сети Интернет и, наконец,

- разработка и внедрение систем охранной и учетной маркировки музейных предметов, а также хранения страховых электронных копий недвижимых объектов культурного наследия<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Музеи России на рубеже тысячелетий // Союз музеев России. СПб.: ООО "Студия "НП-Принт", 2011.



Как это отразится на судьбе оригинала в музее? Насколько широкой будет практика копирования?

В 4-м разделе доклада «Музей как общественный институт» авторы обращают внимание на то, что «социальные функции музея меняются вместе с обществом, которым он создан и содержится и для которого и внутри которого существует. При этом, миссия музея как хранителя, исследователя и собирателя остается неизменной, хотя и не отказывается от модернизации соответствующего музейного инвентаря.

Действительно, с наступлением компьютерной эры, быстро перешедшей в эпоху Интернета, существовавшие в «книжной цивилизации» формы взаимодействия музея и публики начали трансформироваться от информативной, дидактической и пассивно-просветительской установки в то, что культурологи, музеологи, социологи называют «коммуникативностью», когда посетитель музея становится полноправным участником этого процесса.

В последнее время наблюдается тенденция превращать музеи в место развлечения публики, в чистый аттракцион, в «досуговое учреждение».

Эти тенденции проявляются в создании на муниципальном уровне так называемых «комплексных досуговых центров», куда включаются и клуб, и библиотека, и музей, и детская школа искусств, в результате чего все превращается в клуб».

Где проходит демаркационная линия, когда музейная «интерактивность» и развлекательность начинают разрушать природу музея? Этот вопрос требует специального изучения, для ответа на него в данный момент нет достаточных данных<sup>87</sup>.

Авторы доклада приходят к признанию опасности исчезновения природы музея.

На мой взгляд, музей будущего будет двух типов. Останется классический музей как место хранения, изучения и популяризации артефактов,

---

<sup>86</sup> Музеи России на рубеже тысячелетий. Там же С. 42.

<sup>87</sup> Музеи России на рубеже тысячелетий. Там же С. 51.

произведений искусства. Параллельно ему будет существовать и развиваться другой тип музея: с широким использованием копий, интерактива.

Трудно представить, что будет время, когда из музея исчезнут полотна великих мастеров. И в то же время общество не откажется от освоенных ими практик копирования. Можно предположить, что будет более глубокая специализация музеев наблюдаемая уже сейчас.

Музей – область консервативная. Классический музей никуда не исчезнет. Место и роль оригинала в нем останутся прежними - как основа музейной коллекции. Копия может потеснить оригинал в экспозиции, может занять самостоятельное место в различных просветительских проектах музеев. Но она всегда будет вторична. Технологии, ориентированные на тиражирование и копирование – это инструмент. Копия – их продукт. Виртуальность в музейном деле – это пиар технология. Она никогда не заменит оригинал в экспозиции.

### **3.3 Музей будущего: копия и оригинал в виртуальности**

Высказав предположения о судьбе копии и оригинала в классическом музее, музее уходящих эпох, и в активно развивающемся современном демократическом музее, попытаемся представить музей будущего или будущее музея. Тенденции сегодняшней глобальной культуры, доминирующие в Международном совете музеев (ИСОМ) и его национальных представительствах течения, мощное направление «новой музеологии» практически однозначно связывают перспективы музея с процессами интеграционными. Музей XXI века непрерывно расширяет спектр своих функций и, оставляя узкую рутинную специализацию, трансформируется в мощный социально-культурный музейно-образовательный центр.

Технологический прогресс, развитие нанотехнологий в скором времени упразднит проблему «оригинал – копия» в традиционном понимании, добившись молекулярной точности воспроизведения на 3-d принтере. Но быть

может, технологический угар, увлечение закончится, и ценность чистого жанра возродится. Жанра в искусстве, «жанра» музея. Можно предположить, что более глубокая специализация музеев, частично наблюдаемая уже сейчас, лишь усилится.

Будущее музея, на мой взгляд, будет связано с двумя известными «жанрами». Классический музей как место хранения, изучения и популяризации артефактов, произведений искусства никуда не исчезнет. Место и роль оригинала в нем останутся прежними - как основа музейной коллекции. Копия может в чем-то потеснить оригинал в экспозиции, может занять самостоятельное место в различных просветительских проектах музеев. Но она всегда будет вторична.

Однако общество не откажется от освоенных ими практик копирования и продолжит их развитие. Демократические тенденции, тиражное производство современной культуры не утратят своих позиций. Поэтому параллельно классическому музею будет существовать и развиваться другой жанр -- современный музей с широким использованием копий, интерактива. Музей, в котором копия высочайшего уровня утверждает свое место, значение, отвечая на запрос демократического посетителя.

По поводу же еще неведомого музея будущего высказываются различные гипотезы в рамках «новой музеологии», различных социально ориентированных решений, технологических проектов, воплощенных в архитектурных новациях (филиал музея Гуггенхайма в Бильбао), в электронных<sup>88</sup> филиалах, чаще всего в Интернет-проектах (например, «музей будущего<sup>89</sup>»). Однако при всей авангардности замыслов не хватает им настоящего новых идей, активного воображения.

Учитывая общий вектор движения культуры в XXI столетии, доминирование экранных форм, стремительный прогресс информационно-

---

<sup>88</sup> Русский музей: виртуальный филиал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.virtualrm.spb.ru/> (дата обращения: 30.04.2016).

<sup>89</sup> Музей будущего: информационные технологии и культурное наследие. Рук. Лебедев А.В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.future.museum.ru/> (дата обращения: 30.04.2016).

коммуникационных технологий, музей будущего следует связывать уже не с модернизацией, трансформацией известных форм, а со все шире открывающимся виртуальным пространством.

«Нет сомнений, что технологический прогресс в самом скором времени обеспечит с помощью сенсорных систем («контактных линз» или более продвинутых вариантов) проекцию на сетчатку всей полноты визуальной гаммы и полного моделирования в сознании естественного восприятия, переживаний, проживания»<sup>90</sup>. И «посетитель» музея будущего получит возможность, отключившись от любых помех (зрительных, звуковых...), погрузиться в глубокое созерцание, недоступное ни в каком регулярном музее. Созерцание, которому открыты все богатства, накопленные культурой за долгие тысячелетия. Более чем за столетия до информационной эры Андре Мальро в воображаемом музее провидел виртуальные чудеса цифрового будущего. И можно надеяться, что его мечты найдут реальное воплощение.

Очевидно, что проблема «оригинал – копия» в ее традиционной трактовке в виртуальности смысла не имеет. Но эта очевидность позволяет рассмотреть глубинный смысл. «Если, основываясь на высказываниях Л. Толстого и Л. Выготского об искусстве, взглянуть на проблему соотношения копии и оригинала, то увидеть истинный оригинал можно не в холсте, покрытом красками, не в чистой форме мрамора, а в художественно одаренной личности, проекцию которой на некоторую эмоциональную плоскость мы обозначаем как оригинал, эталон, также достаточно условный»<sup>91</sup>. «Главная проблема, которая сегодня стоит перед музеем, - это как справиться с технологическим потоком. Кажется, решение найдено. Это решение - возвращение в музей его творческой природы. Сегодняшний музей - это музей не просто историко-культурной среды, это музей среды творчества. Именно в возрождении своей творческой природы, в создании среды для творчества и

---

<sup>90</sup> Дриккер А.С. К проблеме копии и оригинала: фазы в эволюции художественной культуры. /Материалы Международного конгресса по креативности и психологии искусства. М.: Смысл, Пермь: Государственный институт искусства и культуры, 2005, 196.

<sup>91</sup> Дриккер А.С. Там же. С. 197

лежит будущее музея», -- так рассуждает о будущем музея Владимир Дукельский<sup>92</sup>.

**Цели музея будущего** хочется видеть не частными или , профессиональными, связанными не с решением конкретных общественных запросов или претензиями, а с проблемами всечеловеческими, космическими, возвышенными. В один рост, масштаб с представлениями **Н. Ф. Федорова**: Музей есть не собрание вещей, а собор лиц, деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Каким будет музей будущего? О проблеме новых концепций, музейном storytelling, медийных технологиях и музеях-заповедниках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://postnauka.ru/video/29812> (дата обращения: 15.01.2016)

<sup>93</sup> Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov\\_muzey.html](http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html) (дата обращения: 13.04.2016).

## Заключение

Цель настоящей работы заключалась в определении роли и места оригинала и копии в музее прошлого, настоящего и будущего. Для ее достижения был сформулирован ряд задач, которые последовательно решались в исследовании.

В результате изучения литературы по теме исследования удалось выделить основные актуальные направления дискуссии по теме исследования. Таковыми являются: «взаимоотношение» копии и оригинала, копия как феномен культуры, место и роль копии в музее в целом, и в музейной экспозиции в частности. Общепринятое понимание копии как повторения, воспроизведения в работах специалистов разных областей подверглось детализации, рассмотрено видовое многообразие копий, определяемое целями и техниками копирования. Проанализированы подходы к решению проблемы «оригинал и копия в музее» в разных областях научного знания. Многоплановое отношение к оригиналу и копии является следствием того, на какой информации, характеризующей объект, фокусируется внимание исследователя. Решение проблемы «оригинал и копия в музее» предлагается в психологических теориях восприятия, в области семиотики, в теории и практике музейного проектирования, в искусствоведении и в сфере непосредственной профессиональной деятельности, в первую очередь, в теории и практике, технологических и этических исследованиях копирования и реставрации.

Вопрос о сравнительной ценности, о соотношении копии и оригинала, о значении копии не утратил своей актуальности в течение многих веков (или тысячелетий). Усиливающаяся напряженность теоретической полемики, ее нарастающая острота на музейном фронте, в теории искусств, культурологи, множественность и разноплановость авторитетных мнений и заключений

говорит об актуальности проблемы и не спадающем интересе к ней в глобальной современной культуре.

Нестихающая дискуссия свидетельствует о том, что значение, потребность в копировании, лежащая в самых основах культуры, не только не ослабевает на высоких цивилизационных стадиях, но нарастает и реализуется в многообразных практиках. В тонкой сфере художественной культуры копирование – важнейший способ распространения искусства, его влияния, наиболее действенный, незаменимый путь развития пластических способностей художника, становления таланта. Вне копирования сохранение культурного наследия становится недостижимым.

Современные знания в области когнитивной психологии позволяют прийти к выводу, что теоретически копия способна сохранить единство формы и содержания, присущее оригиналу, что дает основания усомниться в несопоставимости ценности оригинала и копии. Ценность копии относительно оригинала будет определяться, во-первых, объективно: качеством копии, мастерством и культурой ее изготовления и предъявления. Во-вторых, ценность копии как мера её влияния преимущественно зависит от субъекта восприятия, от его личностных, культурных особенностей. Анализ актуальных психологических теорий восприятия позволяет заключить, что на сравнительную оценку оригинала и копии влияет целый ряд базисных причин: качество копии, определяемое физическими параметрами; качество опыта, багаж сознания и памяти, потенциал воображения и фантазии; условия предъявления и восприятия копии или оригинала, частный и общий контекст, в котором оценивается произведение. В зависимости от того, какой вес придать тому или иному фактору, можно, например, свести ценность копии к минимуму, или, напротив – в пределе уравнивать ее в правах с оригиналом. Это будет зависеть от того, какого типа иллюзию мы предпочтем.

Художественное восприятие выражается в целенаправленном и целостном восприятии произведения искусства, которое сопровождается эстетическим переживанием. Принципиально характер восприятия

оригинального произведения или его копии в сознании зрителя отличаются только по силе вызываемого ими переживания, которая варьируется в зависимости от внешних и внутренних условий.

При попытке оценить настоящую и будущую роль копии в классическом музее и представить прогноз музея будущего я прихожу к выводу, что классический музей как место хранения, изучения и популяризации артефактов, произведений искусства никуда не исчезнет. Место и роль оригинала в нем останутся прежними - как основа музейной коллекции. Копия может в чем-то потеснить оригинал в экспозиции, может занять самостоятельное место в различных просветительских проектах музеев. Но она всегда будет вторична.

Однако общество не откажется от освоенных ими практик копирования и продолжит их развитие. Демократические тенденции, тиражное производство современной культуры не утратят своих позиций. Поэтому параллельно классическому музею будет существовать и развиваться другой жанр - современный музей с широким использованием копий, интерактива. Оригинал, утрачивая сакральность в постиндустриальном обществе и культуре, теряет ценность в интерактивной среде, в социокультурном центре. Роль копии, напротив, в связи с непрерывно расширяющимися технологическими возможностями ее совершенствования, вероятно, будет только возрастать.

Учитывая общий вектор движения культуры в XXI столетии, доминирование экранных форм, стремительный прогресс информационно-коммуникационных технологий, музей будущего следует связывать уже не с модернизацией, трансформацией известных форм, а со все шире открывающимся виртуальным пространством. Очевидно, что традиционная постановка проблемы копии и оригинала в виртуальности снимается. Однако вечный вопрос об оригинале и копии, конечно, не закрывается, а обретает более глубокий, экзистенциальный смысл.



## Список литературы

1. Антонова И. А. Музейный сотрудник-существо эзотерическое // Культура. 2001, N.48.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. М.: Прометей, 1994.-352 С.
3. Арнхейм Р. Визуальное мышление / Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Петухова. М.: Изд-во МГУ, 1981, с. 97–107.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здороваго – М.: Медиум, 1996.-240 С.
5. Берлайн Д. Эстетика и психобиология. 1971. – С. 320.
6. Бодрийяр Ж. Система вещей. Издательство: М.: Рудомино, 2001.- 224 С.
7. Ботт И.К. Из истории мебельной коллекции музея училища Штиглица // Искусство и предметно-пространственная среда (посвящается 150-летию со дня рождения М.Е. Месмахера): материалы науч.-практ. конф. преподавателей и аспирантов 14-16 апреля 1992 г./Санкт-Петербургское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. – СПб., 1992 С.32-35.
8. Всеволожская С.Н. Картины Караваджо и его школы в Эрмитаже/ С.Н. Всеволожская. – Л.:Аврора, 1970.- 50 С.
9. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. - 573 С.
10. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ. /Общ. ред. А. Д. Логвиненко. - М.: Прогресс, 1988. -464 С.
11. Дриккер А.С. Идеальная экспозиция в демократической культуре / А.С. Дриккер // В поисках музейного образа: материалы научной конференции (12-13 апреля 2007, С.-Петербург).- СПб,2007.- С. 177-185.

12. Дриккер А.С. Уникальность и тиражирование в цифровую эпоху. // Сборник докладов Всероссийской конференции «Использование современных мультимедийных технологий в целях сохранения и реставрации объектов культурного наследия». СПб.: СПбГУ, 2013, факультет искусств, Институт искусств, с. 16-24.
13. Дриккер А.С. К проблеме копии и оригинала: фазы в эволюции художественной культуры. / Материалы Международного конгресса по креативности и психологии искусства. М.: Смысл, Пермь: Государственный институт искусства и культуры, 2005, с. 194-197.
14. Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник / М.: Наука, 1980. — 404 С.
15. Жуковский В. А. Эстетика и критика.: Искусство, 1985. - 431 С.
16. Жизнь музеев. Сообщения. Хроника // Мир музея. – 2010. – № 8. С. 2-4, 25, 39
17. Жизнь музеев. Сообщения. Хроника // Мир музея. – 2010. - № 8. С. 4;
18. Зинченко В.П. Современные проблемы образования и воспитания: Докл. на заседании «Круглого стола» // Вопросы философии. 1973. -№ 11.-С. 42-47.
19. Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981- 167 С.
20. Костина А.В. Символическая вторичность искусства массовой культуры: концепция У. Эко // Экономика и производство. Журнал депонированных рукописей. 2003. № 10.
21. Канева М. И. Музей как школа мастерства // Искусство и предметно-пространственная среда (посвящается 150-летию со дня рождения М.Е. Месмахера): материалы науч.-практ.конф.преподавателей и аспирантов 14-16 апреля 1992 г./ Санкт-петербургское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой. – СПб., 1992.-С. 28-31.

22. Каган М.С. Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997, С. 544.
23. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. 224 С.
24. Калугина Т.П. Художественный музей в современной культуре // Радищевский музей: история, настоящее, будущее. Саратов, 2003.-С. 119-121.
25. Краснопёрова Л. П. Оригинал, копия, подделка. Комментарий к выставке// IX научная конференция "Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». - М. 2005.
26. Лаврова Н. Автор копии – Рубенс // Мир музея. – 2004. – N 2. С. 32-37.
27. Либман М., Островский Г. Подлинные шедевры. Москва. Советский художник. 1966.-112 С.
28. Ломизе И.Е. Опыт систематизации результатов технологических исследований при решении проблемы оригинал – вторичное произведение // Оригинал и повторение в живописи. Экспертиза художественных произведений. Сборник научных трудов. М., 1988.
29. Майстровская М.Т. Образ и пространство в экспозициях искусств.//Материалы V Боголюбовских чтений в Радищевском музее. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat5/mat5-1.html](http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat5/mat5-1.html) (дата обращения: 15.02.2015).
30. Майстровская М. Т. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. На пути к музею XXI века. М.; 1997.
31. Мальро. А. Голоса безмолвия: воображаемый музей. – М.: КРУК-Престиж, 2005. – 256 С.
32. Меньшикова Г. Я. Зрительные иллюзии: психологические механизмы и модели // Диссертация на соискание ученой степени доктора психологических наук. М.; 2013.

33. Методические рекомендаций по выявлению и ранжированию памятников науки и техники. Вещевые источники: копии, модели, макеты. М.; 2000.
34. Микац О.В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII-XIX вв. СПб. Гос. Эрмитаж 1996 г. 80 С.
35. Минцлов С. Р. Несколько слов о подделках старины. Трапезонд, 1917. 15 С.
36. Музеи России на рубеже тысячелетий // Союз музеев России. СПб.: ООО "Студия "НП-Принт", 2011.- 62 С.
37. Нагорский Н. В. Музей в духовной жизни общества. – СПб, 2004. – 432 С.
38. Некрасова-Каратеева О.Л., Осорина М.В. Психологические особенности восприятия картины зрителем-ребенком в музее //Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998.
39. Николаева Е.В. Произведение высокого искусства в формате массовой культуры//Развлечение и искусство. Сб. статей под редакцией Е. В. Дукова. – СПб., 2008. С. 546-559.
40. Паррамон. Х. «Как копировать шедевры живописи». Изд-во «Аврора» — С. -Петербург. 1997г.
41. Парфенов В. А. Копирование каменной скульптуры в контексте сохранения материального культурного наследия // Вопросы музеологии 2 (6). С. 5. 2012 – 141-147 С.
42. Петер Пауль Рубенс. Мир художника. Письма, документы. Суждения современников. М. 1977. – 480 С.
43. Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования или «Как делать музей?» - 2. – М., 2003. – 456 С.
44. Посохин М.М. Воссоздается в историческом облике // Архитектура и строительство Москвы.-1995. N.4.-С.23-28.
45. Прокопенко В.Т., Трофимов В.А., Шарок Л.П. Психология зрительного восприятия / Учебное пособие. - СПб: СПбГУИТМО, 2006. - 73 с.

46. Ровенко Е.В. К проблеме стилевого «перевода» живописного произведения: от копии до реконструкции // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2013. Вып. 1.
47. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и воспринимает мир. М.; 2016.- 272 С.
48. Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. — СПб.: Питер, 2006. — 589 С.
49. Столяров Б. А. Педагогические аспекты образовательной деятельности музея: учебное пособие для музейных педагогов и студентов гуманитарно-художественных вузов / М-во культуры РФ, ФГБУК «Государственный Русский музей», РЦМПидТ, РАО. СПб.: ГРМ, 2013. - 316 С.
50. Федотова Е.Д. К вопросу о предполагаемых копиях произведений канавы из собрания ГМИИ им. Пушкина // Итальянский сборник / Рос. Ах. НИИ теории и истории изобразительных искусств. – М. – 2000. – Вып. 2. – С. 182-189.
51. Фрит К. Мозг и душа: Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. М.: Астрель, 2010. — 335 С.
52. Фролов А. Храм муз профессора И. В. Цветаева // Культурология: Научно-образовательный вестник. - 1988. - № 4. – С. 146-155.
53. Шмит Ф.И. Музейная экспозиция. - М.1929.
54. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 С.
55. Monger G/ Conservation or restoration? // International journal of museum management and curatorship. – 1988. – Vol. 7, N 4. – P. 375-380
56. Scherkl R. Charles Blancs Musee des copies: Kopien wie Originale?//Zeitschrift fur Kunstgeschichte.-2000.-Bd.63, № 3.-S.358-371

#### **Интернет - источники**

57. В Британском музее выставлен «Лампедузский крест» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rublev.com/novosti/v-britanskom-muzee-vystavlen-lampeduzskii-krest> (дата обращения: 03.03.2016).

58. ГМИИ им. Пушкина. История коллекций. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.arts-museum.ru/collections/history/index.php> (дата обращения 10.04.2016).
59. Интервью с М.Б. Пиотровским [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/piotrovsky-hermitage/> (дата обращения: 10.04.2016).
60. Интервью с М.Б. Пиотровским [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rg.ru/2009/12/09/piotrovskiy.html> (дата обращения 10.04.2016).
61. Каким будет музей будущего? О проблеме новых концепций, музейном storytelling, медийных технологиях и музеях-заповедниках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://postnauka.ru/video/29812> (дата обращения: 15.01.2016).
62. КГИАиХМЗ. Фонды [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.karmuseum.ru/index.php?pid=6&action=content&page\\_id=5041&id\\_item=12](http://www.karmuseum.ru/index.php?pid=6&action=content&page_id=5041&id_item=12) (дата обращения: 13.04.2016).
63. Круглый стол: почему музейный бум обходит Россию стороной? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://amcult.ru/index.php/en/knowledge/articles/76-bum.html> (дата обращения: 13.04.2016).
64. Круглый стол «Музейное проектирование: куда мы движемся?» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://muar.ru/component/k2/item/806-kruglyj-stol-muzejnoe-proektirovanie-kuda-my-dvizhemsya> (дата обращения: 10.04.2016).
65. Материалы круглого стола в Государственном литературном музее – Доме В.Я. Брюсова «Копии и подлинники в контексте современной культуры». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.goslitmuz.ru/ru/conferences-glm/1865-2014-04-26-19-38-57](http://www.goslitmuz.ru/ru/conferences-glm/1865-2014-04-26-19-38-57) (дата обращения: 12.11.2014).

66. Музей будущего: информационные технологии и культурное наследие. Рук. Лебедев А.В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.future.museum.ru/> (дата обращения: 30.04.2016).
67. Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov\\_muzey.html](http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html) (дата обращения: 13.04.2016).
68. Файзуллина Г.Ш. Асанова С.А. К вопросу об использовании подлинников или/и копий в казахстанских музеях [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://museumstan.com/?p=1278> (дата обращения: 14.11.2014).
69. Русский музей: виртуальный филиал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.virtualrm.spb.ru/> (дата обращения: 30.04.2016).
70. Скрытая жизнь Эрмитажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.be-in.ru/review/34328-skrytaya-zhizn-ermitazha/> (дата обращения: 10.04.2016).
71. Что показывают посетителям в музеях – подлинники или копии? (запись передачи «Музейные палаты» на радио Эхо Москвы, 03.11.2012) [www.echo.msk.ru/programs/museum/947156-echo/](http://www.echo.msk.ru/programs/museum/947156-echo/)
72. Google Street View пришел в Британский музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/news/9228> (дата обращения: 14.04.2016).
73. The National Gallery. Mistakes. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/close-examination/mistakes> (дата обращения: 14.04.2016).
74. The Art Newspaper Russia. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/1293/> (дата обращения: 14.04.2016).

## **Аннотация**

### **Копия и оригинал: роль и место в музее прошлого, настоящего и будущего**

Значимость копии традиционно рассматривается в связи с физическими характеристиками, мастерством и технологией исполнения. Однако оценка копии, ее воздействие в сильнейшей степени связано с субъективными особенностями зрителя (культурным и эмоциональным опытом, знакомством с искусством...) и «внешними» условиями (общественными установками, контекстом, атмосферой...). Актуальные психологические теории восприятия дают основания утверждать принципиальную многозначность влияния и оценки копии: от безусловного примата оригинала до уравнивания копии « в правах» с подлинником. Эта неоднозначность копии, ее исторически нарастающая значимость позволяют предположить принципиально различные роли копии в музее 21-го века: вторичную, вспомогательную в «классическом» музее, главенствующую в современном, демократическом музее. В музее будущего, во все шире открывающемся виртуальном пространстве традиционная постановка проблемы копии и оригинала снимается. Однако вечный вопрос об оригинале и копии, конечно, не закрывается, а обретает более глубокий, экзистенциальный смысл.