

**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования «Казанский (Приволжский)  
федеральный университет»  
Институт филологии и искусства  
Кафедра дизайна и изобразительного искусства**

**С.Д. Бородина, Ю.Г. Еманова, М.К. Яо**

## **Музейная этика**

**учебное пособие**

для бакалавров, обучающихся по направлениям 050100.62 педагогическое образование (изобразительное искусство и иностранный язык (английский язык)) по дисциплине «музейная педагогика» и 051000.62 профессиональное обучение (дизайн интерьера) по дисциплине « музейное дело», а также аспирантов и преподавателей.

**КАЗАНЬ-2013**

**УДК 069.66**

**ББК 79.1**

**Б 83**

Печатается по решению Ученого совета

ИФИ от 19 июня 2013 г.

Рецензенты: доктор исторических наук А.Р. Абдулхакова  
доктор педагогических наук З.М.Явгильдина

**Б 83** Бородина С.Д., Еманова Ю.Г., Яо М.К. Музейная этика: учебное пособие. - Казань, 2013.–198 с.

В работе рассмотрены специфика и основные понятия музейной этики как регулятора нравственных взаимоотношений специалиста с посетителями, с коллегами, с обществом и культурными ценностями. Этические нормы профессии, профессиональная мораль, этика имиджа и профессионального поведения, этические кодексы излагаются как средства реализации гуманитарной миссии музея.

Учебное пособие предназначено для бакалавров, обучающихся по направлениям 050100.62 педагогическое образование (изобразительное искусство и иностранный язык (английский язык)) по дисциплине «музейная педагогика» и 051000.62 профессиональное обучение (дизайн интерьера) по дисциплине «музейное дело», а также аспирантов, преподавателей и практиков музейного дела.

**УДК 069.66**

**ББК 79.1**

© ИФИ КФУ

© С.Д. Бородина

© Ю.Г. Еманова

© М.К. Яо

## Оглавление

Введение .....	5
1. Теоретические основы профессиональной этики.....	8
1.1. Предмет и сущность этики как науки.....	8
1.2. Профессиональная этика: предмет и специфика.....	13
1.3. История становления и развития профессиональной этики музейных специалистов.....	15
1.4. Сущность профессиональной этики представителей музейных профессий.....	24
2. Профессионально-этические представления музейных специалистов....	26
2.1. Этическая типология личности и варианты профессионального поведения.....	26
2.2. Профессиональный долг как регулятор профессионального поведения музейных специалистов.....	30
2.3. Профессиональная совесть и профессиональная честь как доминанты профессионально-нравственного сознания.....	33
2.4. Этика имиджа и профессионального поведения.....	37
2.5. Этика руководителя музея.....	44
3. Реставрационная этика.....	47
3.1. Реставрация как область музейной деятельности.....	47
3.2. Профессиональные объединения реставраторов – инициаторы этических кодексов.....	55
3.3. Профессиональные кодексы этики реставраторов.....	69
3.4. История формирования этических принципов реставрации .....	75
Заключение.....	127
Литература.....	129
Рекомендуемая литература.....	132
Глоссарий.....	135
Вопросы для самопроверки.....	139

Практические задания .....	141
Приложение 1. Извлечения из Кодекса этики ICOM .....	145
Приложение 2. Кодекс этики комитета по консервации ICOM .....	155
Приложение 3. Европейская Конфедерация Организаций Консерваторов – реставраторов.....	160
Приложение 4. Этический Кодекс АИК исторических и художественных ценностей.....	164
Приложение 5. Этический Кодекс Голландской ассоциации профессиональных реставраторов .....	172
Приложение 6. Этический Кодекс Канадской ассоциации по консервации культурных ценностей.....	178
Приложение 7. Кодекс реставраторов Союза реставраторов Санкт-Петербурга.....	183
Приложение 8. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия).....	192
Приложение 9. Нарский документ о подлинности.....	194

## ВВЕДЕНИЕ

Гуманизация общественной жизни предполагает значимость человека, уважение его прав, приоритет нравственных взаимоотношений между людьми. Такой путь развития общества заставляет с особым вниманием отнестись к системе общечеловеческих моральных принципов, ценностей и идеалов. Вопросы этики неизбежно возникают во всех сферах общественной жизни: экономике, политике, культуре, образовании. Осознание первостепенной значимости культуры и образования и, как следствие, определяемых ими этических норм профессиональной деятельности и поведения является залогом цивилизованного развития общества.

Музей, вместе с другими общественными институтами – школой, библиотекой, средствами массовой информации, способствует свободному развитию личности. С отменой идеологического диктата перед музейными специалистами встала проблема преодоления сложившихся стереотипов, изменения сложившихся нравственных установок.

По сути, это новый для музейной науки вопрос, его осмысление не имеет еще установившихся традиций, развитой научно-теоретической базы. Поэтому главная цель научно-практического пособия – инициировать начало разработки теоретических основ профессиональной этики музейных специалистов, показать специфику музейной этики в отношении исходной, базовой этики как философской науки. Предполагается также формулировка понятия «профессиональная этика музейного специалиста». С этой целью в учебном пособии рассматривается теоретический аспект профессиональной этики музейного специалиста: определяется сущность и специфика профессиональной морали, дается определение нравственных установок, принципов, категорий, а также устанавливаются границы между дозволенным и недопустимым в профессии.

При определении сущности музейной этики авторы исходят из основного ее признака – активного взаимодействия с духовным миром

человека, выполнения профессионалом благородной миссии – образования, воспитания, просвещения общества.

Нравственную оценку профессионализма музейных работников, реставраторов логично рассматривать, исходя из двух факторов: общественной пользы музейной профессии и моральной отдачи, получаемой специалистом в результате своего труда. Из этих слагаемых и формируется кредо профессиональной этики музейного работника.

В настоящее время актуальность приобретает оценка обществом не только уровня образования музейных специалистов, но и их нравственных качеств. Труд музейных работников не всегда поддается формализации и учету. Уровень и качество его во многом зависят от осознания профессионалом своего долга перед посетителями и обществом. Этим обуславливается необходимость введения «Музейной этики» в содержание таких учебных дисциплин как - «Музейное дело» и «Музейная педагогика».

Дисциплина тесно связана и опирается на такие ранее изученные предметы, как история искусств, философия, этика.

Целью «Музейной этики» является содействие формированию этики специалистов сферы образования, культуры и искусства. В ходе ее достижения решаются задачи усвоения этических основ отношений музейного работника к посетителям, специалиста - к коллегам, профессионала - к обществу и предмету своего труда – культурным ценностям.

В структуре изучаемой дисциплины выделяются теоретические основы музейной этики и аспекты этической культуры специалиста, в том числе реставратора: этические нормы профессии, профессиональная мораль, этика имиджа и поведения.

Особенность изучаемой дисциплины состоит в том, что нормативный уровень музейной этики не создает жестких норм поведения человека в какой-либо ситуации. Специалист имеет право морального выбора, самостоятельного принятия решения. Правильность этого решения во

многим и зависит от профессиональной, в том числе этической, культуры специалиста, от сформированности у него специальных знаний, умений и навыков.

Программой дисциплины предусмотрено чтение лекций и проведение семинарских занятий. Особое место в овладении «Музейной этики» отводится самостоятельной работе слушателей.

В результате изучения дисциплины слушатель должен знать основные понятия «Профессиональной этики музейных специалистов» как научной и учебной дисциплины, этапы ее развития; ставить и решать профессиональные задачи, возникновение и развитие которых зависит от степени зрелости того или иного аспекта этической культуры музейного работника.

## **1. Теоретические основы профессиональной этики**

### **1.1. Предмет и сущность этики как науки**

Этика относится к философским наукам. Она изучает систему нравственного поведения людей, их обязанностей по отношению к обществу и друг к другу. Словарь по этике трактует, что термин «этика» древнегреческого происхождения и берет свое начало от слова «ethika» (в первоначальном понимании – человеческое жилище, гнездо). В переводе на русский язык это слово приобрело такие значения, как «привычка», «нрав», «характер», «образ жизни». Латинским аналогом термина «этика» выступает термин «мораль». В русском языке наряду с перечисленными значениями также широко употребляется понятие «нравственность». Все эти термины идентичны по своему этимологическому содержанию и употребляются как синонимы [24, с.83].

За многовековую историю существования этики как науки она отразила свою специфику и только ей присущие методы исследования, заняла свое место в системе наук. Раскрывая предмет изучения профессиональной этики, Е.Г. Федоренко заявляет, что мораль изучается не только этикой. Многие научные дисциплины (психология, педагогика, медицина, право) имеют свой предмет исследования в области этики. Однако, все они исследуют какую-либо одну сторону морали (воспитательную, регулятивную, оценочную и т.д.). Этика фиксирует все аспекты морали, мораль как философско-мировоззренческая сущность является единственным предметом исследования данной науки [28, с.6].

Что же является собой уникальный предмет изучения этики – мораль? Под ней подразумевается особая форма индивидуального и общественного сознания. Мораль регулирует поведение человека, заставляет его подчиняться определенным общественным законам. Благодаря этическим установкам, сформулированным обществом (социальной, профессиональной группой и др.), личность осознает, что можно делать, а что нельзя, что похвально, а что предосудительно.



Живя в обществе, человек не может обойтись без согласования своих интересов с интересами других людей. В противном случае он неизбежно вступает в конфликт с ними или обществом в целом. Хотя следует признать, то или иное несоответствие между моральными постулатами и поведением людей встречается достаточно часто. Это может проявляться в поведении отдельного человека или же общество в целом (государство) преступает моральные законы. К сожалению, и в XXI веке ведутся захватнические войны, провоцируются экологические катастрофы, совершаются террористические акты, оскорбляется национальное достоинство человека и т.д. Каждое общество создает и транслирует свою мораль, посредством которой формируется личность. Впоследствии личность, руководствуясь в своем поведении усвоенными нормами, влияет на развитие общества, в котором живет.

Мораль – динамичное образование, она исторически развивается, видоизменяется в ходе общественного развития. Различные этапы общественного развития (общинно-родовой, рабовладельческий, феодальный, буржуазный и т.д.) характеризовались своим моральным укладом. В процессе исторического развития мораль предшествующего этапа низвергалась и устанавливалась новая форма морали, служащая интересам общественного прогресса. В тоже время человечество богато нормами морали, которые передаются от поколения к поколению, от общества – к обществу.

Этика имеет свой понятийный аппарат, который, как в любой науке, развивается, совершенствуется, обогащается новыми понятиями. Мораль как форма общественного сознания имеет социальные функции, главными из которых являются познавательная и мировоззренческая.

Познавательная функция морали призвана давать оценки действиям человека на основе изучения духовно-психологических свойств личности. Мировоззренческая функция определяет место человека во Вселенной, его связь с прошлым и меру ответственности за будущее человечества.

Поведение человека в обществе в значительной степени регулируется моральными нормами. Нормы определяют, насколько действия отдельного человека (семьи, коллектива) соответствуют общему представлению о наивысших ценностях. В идеале моральные нормы способствуют развитию и процветанию отдельной личности и обществу в целом. Счастливое развитое общество состоит из счастливых развитых людей – старая, но непреложная истина. Моральная норма чаще всего формулируется как повеление, обязательное для исполнения всеми людьми во всех без исключения случаях. Наилучшим примером здесь могут служить библейские заповеди: не убий, не укради, возлюби ближнего своего, как самого себя и т.д. На деле же каждый человек применяет моральные нормы в соответствии со своими убеждениями, оправдывая себя условиями, обстоятельствами, своей интерпретацией моральных доблестей – добра, зла, справедливости. У большинства людей элементарные нормы нравственности приобрели форму привычки и выполняются автоматически, без принуждения.

Моральное развитие личности происходит стадийно и включает три основных уровня:

I – гедонистическая мораль (хорошо то, что доставляет удовольствие, что огорчает - плохо);

II – конвенциальная мораль (ориентация на суждения значимого человека или на зафиксированные правила);

III – стадия истинной морали, когда этические принципы находятся «внутри» человека, а не «снаружи» [25, с.20].

В этике сложилась развитая система категорий, обозначающих элементы морали и антиморали. Существуют элементарные понятия-антиподы: добро и зло, честь и бесчестье и комплексные взаимообусловленные понятия – совесть, достоинство, добродетель. Каждая этическая категория имеет свою ярко выраженную особенность, отражая связь человека с обществом.

Категории этики помогают отразить моральное состояние человека, степень его личной и гражданской зрелости, готовности служить во благо людей.

*Добро и зло* – понятия относительные. Каждый этап развития человечества характеризуется своим пониманием сущности и наполнения этих категорий. С помощью понятий добра и зла оцениваются как поступки и деятельность людей, так и общая направленность личности. При этом зло олицетворяется с препятствиями и ущербом, причиняемыми как отдельной личности, так и обществу в целом. Повседневная жизнь каждому человеку дарует встречи с добром (любовью, помощью, доброжелательством и т.д.). В то же время нередки элементы зла, причиняющие страдания людям (грубость, насилие, ненависть, агрессия).

*Долг* – одна из важнейших категорий этики. В словаре этики долг определяется как общественная необходимость, выраженная в нравственных требованиях в такой форме, в какой они выступают перед определенной личностью. Это превращение требования нравственности, в равной мере относящегося ко всем людям, в личную задачу конкретного лица, сформулированную применительно к его положению и ситуации, в которой он находится в данный момент [24, с.82].

Каждый человек должен самостоятельно осознать объективное содержание своего морального долга. Ссылки на примеры поведения других людей, на мнение общественных авторитетов не могут оправдать неисполнение им своего долга. В то же время, отчет человека перед своей совестью отражает и его ответственность перед обществом. Поэтому общественное мнение правомочно судить о том, насколько человек понимает и исполняет свой долг [24, с.83]. Таким образом, профессиональный долг означает моральную необходимость выполнения конкретных требований при исполнении служебных обязанностей.

*Совесть* – внутренний моральный «судья», осуществляющий нравственный контроль за поведением человека, позволяющий оценивать

мысли, чувства и поступки в соответствии с действующими нормами и предостерегающий от неблагоприятных поступков. Наиболее сильное проявление самообвинения, самосуда – стыд: «когтистый зверь, скребущий сердце - совесть» (А.С. Пушкин)

**Честь** - осознание человеком своего значения (положения) в обществе как личности, гражданина, носителя своей профессии. В категории «честь» отражается стремление человека к сохранению своей репутации, своего доброго имени. Честь – это и общественная оценка человека, и мера уважения к нему окружающих. В стремлении честно выполнять свои профессиональные обязанности находит выражение честь профессионала. Она может расцениваться как стремление делать все возможное, чтобы не уронить престиж и назначение своей профессии, музея в целом.

**Достоинство** – в этой категории выражена способность человека осознавать свою значимость и потребность пользоваться уважением со стороны окружающих. Обладая собственным достоинством, музейный работник всегда будет помнить об уважении достоинства посетителей музея и своих коллег.

Основы понятийного аппарата этики приведены здесь кратко. Знание особенностей развития этики как науки помогает понять специфику профессиональной этики как одного из частных направлений этической науки.

## **1.2. Профессиональная этика: предмет и специфика**

Профессиональная этика – это совокупность нравственных норм, регулирующих поведение представителей определенных социальных групп общества, принадлежащих к данной профессии. Профессиональной этикой (или профессиональной моралью) принято называть кодексы поведения, обеспечивающие нравственный характер тех взаимоотношений между людьми, которые вытекают из их профессиональной деятельности.

Моральные требования предъявляются ко всем членам общества, но существуют еще и специфические формы поведения представителей определенных видов профессиональной деятельности, а, следовательно, и специфические формы профессиональной морали.

Профессиональная мораль детализирует общие моральные нормы и определяет особенности, воплощенные в присущих профессии правилах поведения. Общие правила морали в профессиональной этике реализуются с учетом тех специфических условий, в которые ставит человека его профессия. Например, доброта является безусловно привлекательным качеством человека. Сочувствуя пациенту, не желая обрекать его на новые физические мучения и оставляя без вмешательства неправильно сросшуюся после перелома кость, врач совершает аморальный с точки зрения профессиональной этики поступок. Так же оценивается сотрудничество музейного специалиста с антикварным магазином, безотносительно к тому, каковы мотивы этого сотрудничества.

При этом профессиональная этика как наука не использует неизменных нормативов, не создает жестких норм поведения в какой-либо ситуации, не навязывает человеку заимствованные моральные предписания. Личность всегда имеет право морального выбора, самостоятельного принятия решения. Этика, пренебрегающая этим принципом, перестает быть наукой и превращается в морализаторство.

Задачи профессиональной этики специалисты видят в установлении границ между дозволенным и недозволенным в профессии, а также в том, чтобы теоретическое рассмотрение нравственных норм довести до определенного нормативного предела, который соблюдается в профессиональной деятельности.

Принципы профессиональной морали совпадают с моральными принципами того или иного класса, нации, общества, но при этом в них персонифицируются, претерпевают соответствующие изменения, преломляются в профессиональной среде безусловные нравственные

ценности. В профессии врача, например, как специфичное выделяется забота о благе больного, учителя – любовь к личности, ученого – добросовестный поиск истины, юриста – максимум справедливости, библиотекаря – профессиональное предоставление информации, музейного работника – обеспечение сохранности материальных ценностей культуры и передача их последующим поколениям.

Этика выработала общие моральные требования к представителям каждой профессиональной группы:

- значение морали для исполнения профессионального долга;
- выявление определенных аспектов нравственных требований, имеющих значение для данной профессиональной группы;
- выполнение конкретных нравственных требований и существование особых правил, обычаев, склонностей, привычек, закрепленных в сознании представителей той или иной профессии.

Выполнение таких требований не освобождает членов профессионального сообщества или профессиональной группы от соблюдения установленных в обществе принципов нравственности.

В профессиональной этике важно разграничивать два уровня: теоретический, на котором рассматриваются сущность и специфика профессиональной морали, определяется ее место в жизни общества, и нормативный, включающий в себя практические рекомендации по применению конкретных нравственных норм.

Таким образом, в любой профессии существует своя профессиональная мораль. Обусловлено это тем, что каждая профессия обладает относительной самостоятельностью по отношению к обществу. Социальные обязанности профессионалов отражаются в их деятельности. Осмысление конкретной профессиональной морали строится на степени свободы профессии. В одних условиях нравственные нормы воспринимаются формально, составляют видимость, «фон» профессиональной деятельности, в других составляют ее основу. Например, если продавца раздражают покупатели, но он их не

обсчитывает и не обвешивает, нельзя утверждать о его профессиональной непригодности. Совсем другое дело, учитель, чья изначально позитивная установка на другую личность составляет наиболее важную часть профессии.

### **1.3. История становления и развития профессиональной этики музейных специалистов**

Отдельные элементы того, что мы называем сегодня музейной деятельностью, присутствовали уже в Древней Греции и Древнем Риме. Несмотря на широко распространенную в обществе любовь к искусствам античный мир не создал музея в привычном для нас понимании. Хотя библиотека, возникшая в XXV вв. до н.э., в эпоху античности переживает период расцвета.

Понятие «музей» (равно как и понятие «библиотека») ввели в культурный обиход человечества древние греки, однако в античном мире оно никогда не употреблялось по отношению к собранию предметов. Древнегреческое слово «музейон» (museion) в буквальном переводе означает «место, посвященное музам», то есть святилище муз. Эти строения представляли собой не собственно храм, а портик с жертвенником. В честь одержанной над врагом победы, в надежде получить исцеление или удовлетворение какой-либо просьбы богам посвящались произведения скульптуры, живописные работы, предметы декоративно-прикладного искусства, получившие наименование вотивные дары (лат. votivus – посвященный богам).

Вотивными дарами ведали особые служители, занимавшиеся не только их охраной, но и учетом. Составлявшиеся ими списки вещей были очень подробными. В них указывались наименование предмета, материал, из которого он изготовлен, вес, особые признаки, степень сохранности, имя бога, которому он посвящен, повод и дата посвящения, имя и этническая принадлежность дарителя. Периодически, чтобы избавиться от разрушенных временем предметов и освободить место для новых поступлений,

составлялись списки вещей на изъятие, утверждавшиеся советом храма. Ничего уничтожать не разрешалось. Не обладавшие художественной ценностью изделия из золота и серебра переплавляли в слитки, которые затем посвящали богам, а не имеющие материальной ценности предметы зарывали в специальные храмовые резервуары или подземные хранилища.

В Древнем Риме осуществлялся строгий надзор за состоянием храмов, общественных построек и находившихся в них предметов. В республиканский период распределение по храмам культовой утвари, ее учет, равно как и посвячительных даров, ведали цензоры. Среди составляемой ими документации хранились даже списки трофейных ценностей, находившихся в триумфальных постройках, хотя забота о самих строениях и их содержимом лежала на семье и потомках триумфатора. Общее наблюдение за состоянием общественных построек, а также найм храмовых служителей и контроль над их работой являлись прерогативой цензоров.

Обязанности специальных служителей были разнообразны: охрана общественных, в том числе храмовых, собраний, содержание их в чистоте и порядке, предохранение вещей от порчи и разрушения. Согласно существовавшим правилам, все полученное на хранение они под отчет передавали своим преемникам, выплачивая в случае пропажи предметов штраф или компенсацию. Опасность для собраний исходила и от любителей соскабливать позолоту со статуй, и от воров, и от грабителей.

Осмотр храмовых собраний обычно проходил в сопровождении служителя, который исполнял при этом функции гида или экскурсовода. Он владел необходимым минимумом информации о находившихся в храме предметах. Посетители, как правило, проводились устоявшимся маршрутом, а сообщаемая им информация касалась прежде всего связанных с предметом легенд, авторства и прежних владельцев. Чем больше прославленных имен было в «послужном списке» вещи, тем большей ценностью в глазах посетителей она обладала.



Это обстоятельство способствовало развитию творческой фантазии гидов. В храме Согласия, например, демонстрируя сардоникс, вправленный в золотой рог, они говорили, что это гемма из знаменитого перстня Поликрата – необычайно удачливого во всех начинаниях тирана, правившего островом Самос в середине VI в. до н.э. Согласно легенде, он бросил в море свой любимый перстень, чтобы тем самым умиловать Фортуну; вскоре, однако, драгоценность вернулась к нему в желудке пойманной рыбы.

Сообщаемая служителями информация не всегда была достоверной и в силу объективных причин. Статуи часто привозили в Рим без баз, на которые впоследствии устанавливались новые изваяния. Многие посвящаемые в храм произведения искусства были трофейными, и их временные владельцы не всегда знали имена создателя и изображенных на них персоналий.

Первые учреждения, называемые музеями, появились в Европе в XVIв. Связано это с небывалым распространением в обществе коллекционирования. В галереях и кабинетах XV-XVIвв., уже присутствуют, хотя и в неполном объеме, все черты, которые характеризуют музейное учреждение как социальный институт. Собрания составлялись с учетом определенной концепции, а экспозиция строилась в расчете на восприятие сторонним зрителем. Подобно современным музеям, кабинеты естествоиспытателей служили источниковой базой для исследовательской работы, а галереи – для постижения художниками мастерства своих предшественников. Они не ставили перед собой просветительских задач в масштабах общества, поскольку сословно-корпоративная социальная структура того времени делала невозможной само представление об этом. Но тем не менее, собрания галерей и кабинетов объективно способствовали расширению кругозора, интеллектуальному развитию и формированию эстетических вкусов определенной части общества.

Первый публичный музей появился в Англии в 1683г. Он был открыт с научно-образовательными целями в Оксфордском университете. Спустя семь десятилетий в Англии появился публичный музей национального масштаба.

В январе 1759г. состоялось торжественное открытие учреждения, получившего название «Британский музей». Несмотря на то, что музей создавался как публичный, призванный служить интересам всех членов общества, его первоначальный Устав и правила посещения явственно давали понять, что музей существует прежде всего для ученых, писателей и художников. Допуск других категорий посетителей рассматривался как «широко распространенный, но менее полезный».

Вход в музей был платным, и для приобретения билетов следовало заблаговременно обратиться в приемную с письменным прошением, указав в нем свое имя, род занятий и адрес. Лишь по истечении двух недель, а порой и нескольких месяцев, если проверка на «добропорядочность» по каким-то причинам затягивалась, заявитель получал долгожданный билет с указанной в нем датой посещения. Осмотр экспозиций разрешался только в составе организованных групп и в сопровождении музейного персонала, который, однако, не давал никаких комментариев к экспонатам. Звон колокольчика сообщал посетителям, что настало время перейти в следующий зал. На знакомство с музеем отводилось не более трех часов, однако известны случаи, когда весь осмотр ограничивался получасом. В течение дня в музее могли побывать не более восьми групп, численностью от 10 до 15 человек, при этом дети младше десяти лет не допускались. Широкая публика получила возможность осматривать музей с понедельника по четверг, в пятницу в его залах находились лишь студенты Королевской Академии, а суббота и воскресенье были выходными днями.

Ориентированность на элитарную публику отчетливо проявлялась и в музейной экспозиции, построенной в расчете на людей, обладающих солидным багажом знаний. У простого посетителя бесчисленные ряды незнакомых предметов, сведения о которых музейным персоналом не сообщались, вызывали главным образом утомление и разочарование. Интерес угасал, а вместе с ним и желание повторного визита.

Грандиозные общественные реформы, осуществленные во Франции во время буржуазной революции (1789-1894гг.), коснулись и музейного дела. Во-первых, были национализированы коллекции королевской короны, церкви и эмигрировавших сторонников короля. Во-вторых, Конвент принял ряд постановлений об учреждении крупнейших музеев, в частности Музея Франции, Музея естественной истории и др.

Вслед за столицей возникли музеи в крупнейших провинциальных городах. В постановлениях, принимавшихся по случаю их открытия, неизменно подчеркивалось, что свободный народ должен поддерживать искусства, составляющие его славу.

В каждой из трех десятидневок месяца, которые в новом французском календаре заменили семидневные недели, пять дней музеи были открыты для художников и копиистов, три дня – для остальных посетителей, два дня считались «санитарными днями».

Позже широкая публика получила возможность осматривать музей на протяжении недели. Однако первоначальная экспозиция вовсе не отвечала тем образовательным задачам, которые возлагало на музей революционное правительство. Картины занимали всю поверхность стен от потолка до пола, и хотя их группировали по школам, внутри школ они размещались по старому принципу «декоративного комплекса» с присущей ему мешаниной периодов и жанров. Этикетки отсутствовали, поэтому для посетителя, неподготовленного к восприятию искусства, музей представлял собой сложный и запутанный лабиринт. Публика выражала недовольство и, делая доклад Конвенту в 1793г., художник Луи Давид, занимавшийся организацией музея в Лувре, высказался за необходимость перемен.

«Музей – это вовсе не бесполезное собрание предметов роскоши и суетности, служащее лишь для удовлетворения любопытства, - говорил он. – Надо, чтобы музей сделался школой большого значения. Преподаватели поведут туда своих учеников, отец поведет туда сына. Необходимо раскрыть

все богатства искусств перед животворным оком народа, сделать каждый предмет доступным публичному обозрению».

Условия хранения музейных предметов были также неудовлетворительными. Полотна освещались дневным светом, и в солнечные дни подвергались чрезмерному воздействию вредного ультрафиолетового излучения.

XVIII век стал переломной вехой в истории музея, поскольку идеология буржуазного общества делала акценты на просвещение людей и равенство их образовательных возможностей. Была концептуально обоснована необходимость превращения закрытых собраний в публичные учреждения.

Процесс становления музея как социокультурного института начался в России почти на два столетия позже, чем в Западной Европе. Ренессансная культура с ее гуманистическими идеями и формированием новой личности не получила развития в Московском государстве. Лишь в эпоху Петра I, когда участились контакты с западноевропейскими странами, музей стал достоянием и российской культуры. Создавая Петербургскую кунсткамеру, император так определил ее задачи: «Я хочу, чтобы люди смотрели и учились!»

Вход в музей, открытый в определенные дни и часы, был бесплатным. Более того, на первых порах посетителей даже встречали угощением. Но в дальнейшем музей перестал нуждаться в дополнительных стимулах для привлечения публики. Количество людей, желающих его осмотреть, значительно превышало пропускную способность залов. Поэтому вплоть до начала XIX в. посещаемость музея стали регулировать с помощью бесплатных билетов. Сведения о месте и времени их выдачи публиковались в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Раньше многих других европейских музеев Петербургская кунсткамера стала превращаться из собрания раритетов и диковин в подлинно научное учреждение с систематизированными коллекциями. После превращения Кунсткамеры в одно из подразделений Академии наук в ее организационной

структуре, в принципах построения и оформления экспозиции произошли кардинальные изменения. Музей был разделен на отделы, в каждом из которых материал систематизировался и экспонировался согласно классификации, принятой в науке того времени. В начале 1740-х гг. были впервые изданы каталог Кунсткамеры и краткий путеводитель по ее залам.

Восприятие музея в качестве символа национальной славы, пришедшееся на XIX в., способствовало дальнейшему развитию процесса превращения закрытых собраний монархов в публичные учреждения. В 1825г. были приняты посещения Эрмитажа, согласно которым он открывался ежедневно, даже по праздникам и воскресным дням; посетители могли осматривать его залы в присутствии особых дежурных, а художники заниматься копированием картин в отведенные для этого часы.

Но Эрмитаж тех лет нельзя безоговорочно отнести к категории публичных музеев, ведь его осмотр дозволялся лишь при наличии бесплатных билетов, которые выдавал по своему усмотрению обер-гофмейстер двора. Пропуск художникам могли выписывать и хранители. Зимой, во время пребывания в Зимнем дворце императорского двора, в залы Эрмитажа попадали главным образом иностранцы и высокопоставленные особы. О том, сколь ограниченным был круг эрмитажной публики, свидетельствует тот факт, что в 1826г. Придворная контора напечатала 600 билетов, по которым музей за год могли осмотреть 3-4 тыс. человек, не считая художников, занимавшихся копированием картин. С 1832г., по распоряжению Николая I, стал регламентироваться даже внешний вид посетителей: в сюртуках в залах Эрмитажа разрешалось находиться только мещанам, купцам и художникам, гражданские чиновники и иностранцы должны были быть одетыми во фраки, а военные – в мундиры.

Первым европейским музеям, открывшим свои двери для широкой публики, были присущи черты элитарности. Это проявлялось в характере экспозиций, рассчитанных на посетителей с солидным багажом знаний – ученых, интеллектуалов, знатоков. Основная масса людей, впервые

переступивших порог музея, не была готова к восприятию информационного и эмоционального потенциала музейных предметов. Поэтому создание общедоступной экспозиции стало краеугольным камнем в деятельности публичных музеев.

К концу XIX столетия возможность осмотра музеев широкой аудиторией существенно расширилась. Многие из них стали открываться не только по будням, но и в воскресные дни. За некоторыми исключениями часы их работы совпадали со световым днем, входная плата, если она взималась, была столь низкой, что ее могли уплатить даже люди с небольшими доходами. Посещаемость музеев росла год от года.

Постепенно нормой становился экскурсионный показ музейных коллекций, развивалась и лекционная работа. Среди российских музеев особой активностью в области популяризации собрания отличался Политехнический музей в Москве, в котором выдающиеся деятели науки читали различные циклы лекций по естественным и техническим наукам.

В ходе XIX в. музей постепенно превращался в неотъемлемую часть повседневной жизни человека, а основание новых музеев было характерным явлением культурной жизни столетия. Завершился этап формирования музея как социокультурного института. Функция просвещения приобрела в музейной деятельности столь же большое значение, как и функция комплектования собрания, его хранения и изучения. Термин «музей» прочно закрепился за учреждением, работающим во благо всего общества, и экспозиционный показ собрания широкой публике, без каких-либо ограничений, стал одним из основополагающих признаков музея.

В первой половине XX в. в ряде европейских государств, в том числе и в СССР, из-за установления тоталитарного режима, музей был так же политизирован, как и все сферы общественной жизни. Музеи превращались в «политико-просветительные» комбинаты, главной задачей которых становился уже не показ памятников истории и культуры, не научно-просветительная деятельность, а пропаганда монополизированной партийной

идеологии. При этом серьезно деформировались все виды музейной работы. Свертывались научные исследования в области профильных дисциплин, резко сужалась тематика музейных фондов, а деятельность по формированию источниковой базы для науки часто подменялась простым сбором экспонатов для экспозиций. Из музейного обихода изымались материалы, противоречащие политическим догмам, идеологическим шаблонам и идеализированным образам «вождей».

Объектом целенаправленной селекции становились музейные специалисты. Высококвалифицированные профессионалы, не стремившиеся засвидетельствовать свою преданность или лояльность правящему режиму, платили за свои убеждения карьерой, свободой, а то и жизнью.

Вторая половина XX столетия стала временем больших концептуальных новаций в музейном мире. Дискуссии о социальной роли музея, начавшись еще в период между двумя мировыми войнами, практически не сходили со страниц музееведческой периодики.

Одним из результатов творческих поисков в музейной сфере стало появление культурных центров. Музейные коллекции и экспозиции заняли в них не единственное и отнюдь не главное место. Основной акцент сделан на объединение изолированных друг от друга областей знаний, отдельных наук и мира искусства, с тем, чтобы преодолеть культурную разобщенность и сблизить людей и социальные группы. Сегодня музеи это прежде всего крупные центры коммуникации, гармонично сочетающие в себе несколько социальных функций: документирования, образования и воспитания и организации свободного времени. Так, директор дарвиновского музея А.И. Клюкина в одном из интервью подчеркнула: «Во время войны берегли знамя – если не сберегли – дивизию расформировывали. Так и здесь, если закрыть музеи – нации не будет». Столь значимая задача музея – способствование формированию самосознания нации – требует от музейных специалистов высокой нравственной культуры.

#### **1.4. Сущность профессиональной этики представителей музейных профессий**

На протяжении длительного исторического периода профессиональная этика являлась не столько теоретической дисциплиной, сколько собирательным понятием. Она объединяла этические воззрения, характерные для конкретных видов деятельности, конкретных профессий. Всегда эти воззрения были связаны с обоснованием или разработкой норм и правил поведения, способных помочь при разрешении типичных для данной деятельности нравственных коллизий.

Некоторые исследователи видят профессиональную мораль своеобразной призмой, сквозь которую преломляются общеморальные требования к деятелю в силу соответствующей специфики деятельности. В профессиональных группах, где объектом труда является или подразумевается человек, мораль обретает определенную специфику. При этом подчеркивается, что профессиональная мораль не претендует на роль универсального регулятора поведения специалиста. Сфера ее влияния ограничена трудовыми отношениями, а требования локальны. Мотивы, цели, приемы и результаты профессионального труда мораль постигает тоже только с одной, но очень важной стороны – в их ценностных значениях. Она представляет собой особый оценочно-императивный способ освоения специалистом целей и содержания своей профессиональной деятельности.

Профессиональная мораль рождается в рамках конкретной деятельности, образуя одну из сторон способа этой деятельности, ее «моральное измерение». Функция ее – обеспечить такое поведение членов профессиональной группы, при котором данная деятельность ведет к наилучшим результатам, оправдывая свое общественное предназначение и реализуя гуманистический смысл профессии. Поэтому профессиональная мораль непосредственно включена в процесс деятельности каждого члена трудовой группы, ориентируя его конкретные личностные проявления в ходе



технологических операций через моральный выбор на выработанные стандарты поведения.

Профессиональная мораль ориентирована на согласование интересов профессиональной группы и общества. Она регламентирует поведение в процессе труда субъекта конкретной деятельности на основе представлений, сложившихся в профессиональном сознании конкретной группы. Тот факт, что эти представления могут основываться на общих постулатах нравственности, не отменяет их особого наполнения, особого значения в условиях, характерных для той или иной профессии. Они содержат в себе не только нормы поведения, так или иначе соотносящиеся с нормами общей этики, но и «мировоззренческий ярус» - особое этическое кредо профессии, формирующее специфическую психологическую установку на деятельность.

Член трудовой группы достигает высшей степени профессиональной моральности, когда следование принятым стандартам поведения становится для него автоматическим и может быть нарушено, если он обнаруживает несовершенство стандартов. Появление такого автоматизма означает, что у человека сложилась дополнительная, профессионально ориентированная моральная установка, примыкающая к его основной моральной установке, и тем самым профессионально-нравственные ориентиры превратились для него в императивы.

Современная профессиональная этика как наука сосредоточила свое внимание на описании и систематизации сложившихся в трудовых группах профессиональных стандартов («норм профессиональной морали»). Причем она стремится дать им серьезное теоретическое обоснование, уточнить и предъявить результаты своей работы профессионалам в качестве материала, который пригоден для разных целей. Он может служить и базой для разработки новых кодексов, и сводом критериев при оценке уровня профессионально-нравственной зрелости отдельных специалистов и коллективов, и инструментом в разрешении конфликтных ситуаций

морального свойства, неизбежно возникающих в практике любой трудовой группы.

Способы профессиональной деятельности всегда строятся на общении, на постоянном взаимодействии с другими людьми, которое обусловлено целями деятельности. Цели же деятельности, сколь бы пафосно это ни звучало, предполагают непосредственное вмешательство в жизнь конкретных людей. Чаще всего это вмешательство информационное. Профессиональная мораль формируется как инструмент предупреждения противоречий. Ее сущность составляет добрая воля индивида к согласованию своих действий с общими интересами.

Профессиональная мораль музейных специалистов основывается на непосредственном общении с людьми, на постоянном внимании к их интересам, стремлении наиболее полно удовлетворить информационные, эстетические и т.д. запросы. От нравственных установок специалиста зависит не только успешная работа музея, но и развитие научного, культурного, духовного потенциала общества.

## **2. Профессионально-этические представления музейных специалистов**

### **2.1. Этическая типология личности и варианты профессионального поведения**

Проблема этической типологии личности привлекала исследователей с древних времен. Традиционные методы типологизации заложены античными философами и дошли до наших дней. С начала развития философии этическая типология личности строилась на моральных качествах – добродетелях и пороках. Ценностная ориентация личности рассматривалась с двух позиций: тех нравственных свойств, которые даны человеку от природы и тех, которые являются результатом его сознательного выбора. Основоположником этого подхода был Аристотель. Его ученик Теофраст в философском трактате «Характеры» вывел и описал 30 негативных моральных типов личности. В XVIII в. французский писатель-философ де Лабрюйер развил учение об отрицательных типах личности, характерных для представителей различных сословий.

В истории этической мысли встречались авторы, которые отрицали возможность типологизации людей по доминирующим моральным качествам. Например, Л.Н. Толстой утверждал, что у людей вообще отсутствуют постоянные моральные ориентиры. Он писал, что мнение о том, что каждый человек имеет свои определенные свойства не что иное, как суеверие. Человек не бывает добрым, умным, глупым, энергичным, апатичным и пр. Можно сказать, что человек чаще бывает добр, чем зол, чаще осторожен, чем неосмотрителен и т.п. Люди как реки: вода во всех одинакова, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собой [26, с. 152-153].

Исследование моральных качеств личности имеет непреходящую актуальность и этот вопрос окончательно не может быть разработан.

Построение этической типологии требует строгой систематизации моральных качеств, которые фиксируют характер нравственных установок.

Философы-исследователи Л.М. Архангельский, Р.В. Петропавловский, Г.Г. Квасов, Ю. Лазаускас за основу критерия этической типологии берут моральные качества личности [2,15].

Л.М. Архангельский выделяет 4 типа поведения человека: 1. образцовое, высоконравственное, 2. уровень обыденной нравственной порядочности, 3. пережиточные формы обязательной морали, 4. антиобщественное аморальное поведение.

Ю. Лазаускас исходит из критерия доминирующих моральных качеств и выделяет из них такие, как совесть, человечность, солидарность, гражданственность. На их основе формируются типы: 1. аморальный, 2. примитивно-порядочный, 3. нравственно-замкнутый, 4. нравственно-благородный.

Предложенные типологии не отражают психологических и социальных характеристик человека, в них не отражены особенности той или иной профессиональной группы, эти типологии безадресны. Моральный склад личности проявляется в поступках, поведении и формируется моральной практикой. В процессе профессиональной деятельности моральные качества взаимодействуют между собой, образуя в совокупности моральную ориентацию специалиста. Следовательно, научная этическая типология специалистов должна отвечать следующим требованиям: строиться на едином критерии; учитывать все реальные ситуации общения и те, что могут возникнуть; обеспечивать четкое разграничение и иерархию профессиональных групп; описывать этический идеал и пути его достижения.

Всем этим требованиям отвечает типология специалистов на основании их этической культуры. Этическая культура, как и любая другая – правовая, информационная, экологическая и т.д. – складывается из элементов и имеет иерархическую структуру. Первый блок – информационный, он нацелен на

изучение профессиональной этики и профессиональных этических норм музейных специалистов как регуляторов межличностных отношений, возникающих в ходе профессиональной деятельности. Второй блок – профессиональная мораль музейного специалиста, сформированная в результате изучения, понимания и усвоения этических норм. Этическое знание не может стать руководством к действию, если оно не воплотилось в ценностные установки музейного специалиста, не получило определенную эмоциональную окраску и не закрепились в этических привычках.

Нравственные взаимоотношения музейного специалиста с коллегами и посетителями возможны и без специального знания этических норм. Верно ориентироваться работнику музея помогут чувство справедливости, честность, представления о добре и зле, установившиеся в обществе. Однако ориентация на традиционные добродетели может оказаться бесполезной при смене общественной идеологии, в нестандартной ситуации общения (такие в музее не редкость). В настоящих условиях, когда дискутируются проблемы о сущности, месте культурных институтов в обществе, налицо полярные в отношении их ожидания пользователей, использование неизменных моральных категорий представляется проблематичным.

Третий блок этической культуры – деятельностный: поведение музейного специалиста, определяемое его профессиональной моралью. Именно по поведению специалиста можно судить, насколько сформирована его профессиональная мораль, обладает ли она необходимой побудительной силой. Состояние профессиональной морали может объективно требовать пополнения знаний, в том числе этического характера.

Типология специалистов в соответствии с их этической культурой удовлетворяет требованиям типологии как научного метода: группировке объектов по доминирующему признаку. Этическая типология не может базироваться на образовательном цензе, возрасте специалиста, степени осознанности выбора профессии и т.д. Качественное профессиональное образование, к сожалению, не гарантирует нравственного поведения

специалиста, а юный возраст вполне может сочетаться с моральной зрелостью. Доминирующим признаком этической типологии музейного специалиста выступает этическая культура. При этом сразу же выявляется тип идеального специалиста (этический идеал), который обладает знаниями профессиональной этики, достаточными для формирования профессиональной морали, определяющей поведение специалиста.

Этическая культура способна помочь обозначить этические типы реальных музейных специалистов: 1) этические знания в сочетании с поведением, продиктованным не убеждениями специалиста, а кодифицированными нормами; 2) этические знания в сочетании с моралью, которая не обладает достаточной побудительной силой; 3) мораль в сочетании с поведением, которые могут соответствовать общечеловеческим принципам, но расходиться с требованиями музейной этики.

Каждый этический тип специалиста характеризуется особыми моральными «доблестями и потерями», допускает наличие моральных ошибок, являющихся следствием отсутствия или недостаточной сформированности конкретного аспекта этической культуры.

Построение этической типологии музейных специалистов целесообразно, главным образом, с точки зрения профессиональной рефлексии: какие этические типы наиболее распространены сегодня, какой этический тип наиболее привлекателен с точки зрения пользователей или в наилучшей степени отвечает задачам музея как центра сохранения и трансляции культурного наследия. Однако она способствует и профессиональному совершенствованию специалистов. Самоидентификация специалиста в соответствии с конкретным этическим типом сразу же обозначает аспекты этической культуры, которые нуждаются в формировании и совершенствовании.

## **2.2. Профессиональный долг как регулятор профессионального поведения музейных специалистов**

Слово «долг» в повседневном употреблении несет в себе указание на определенную зависимость. Должным можно быть всегда кому-то, долг – обязательства кого-то перед кем-то. Это наполняет его тяжестью, вызывает ассоциации с чем-то обременительным, ограничивающим свободу человека. Между тем у людей едва ли найдется более надежное средство обеспечить нормальное взаимодействие в общественной жизни, чем сознание долга, чувство долга, умение исполнять долговые обязательства.

Понятие долга в этике стало разрабатываться одним из первых. И. Кант считал долг главным проводником нравственного закона. Добрая воля человека на согласование своих действий с другими людьми, с обществом в целом направляется голосом долга, идущим из глубины души. Долг является самым сильным побуждением к действиям, направленным на общественную и личную пользу. Формирование профессионального долга начинается в процессе взаимодействия новичка с профессиональной общностью благодаря освоению им представлений, отраженных в личностных и надличностных формах ее профессионально-нравственного сознания. Осознание профессионального долга, постижение смысла предписаний, которым почему-то необходимо следовать, открывается по мере того, как открывается смысл профессии.

Содержание профессионального долга является результатом осознания трудовой группой музейных специалистов социального предназначения профессиональной деятельности – ее профессионально-нравственной миссии, а также особенностей, благодаря которым данная миссия может быть выполнена. Поэтому профессиональный долг имеет две стороны: объективную и субъективную.

Объективная сторона профессионального долга музейных специалистов определяется теми реально существующими обязанностями, которые выпадают на долю представителей этой профессии в обществе – сохранение и передача во времени материального культурного наследия. Субъективная же сторона связана с личностным началом профессии, с тем, что готовность

членов профессиональной общности к исполнению этих обязанностей добровольна и становится для каждого из них внутренним условием существования в профессии. Также добровольно происходит выбор конкретного круга обязанностей, образующих для музейного специалиста поле внутрипрофессиональной специализации: исследовательская работа, просветительство, коммуникации и т.д. Объем задач, решение которых берет на себя музейный специалист, отвечая на требования профессионального долга, тоже у каждого свой, ибо видение обязанностей и возможности их реализации в достаточной степени индивидуальны.

В соответствии с этим формирование профессионального долга у каждого музейного специалиста также имеет две стороны: изучение соответствующих представлений нравственного блока профессионального сознания и присвоение («интериоризация») тех из них, которые относятся к существу музейной деятельности и непосредственно к области избираемой специализации – желаемому «полю самореализации». Вторая сторона представляет собой личностное самоопределение профессионального долга, рождающее убеждение в необходимости лично участвовать в выполнении принятых общностью обязательств («Если не я, то кто?»). Итогом самоопределения становится возникновение внутренних побуждений действовать в соответствии с убеждениями, закрепляемыми затем в устойчивых психологических установках.

Содержание профессионального долга музейного специалиста наиболее развернуто представлено в Кодексе профессиональной этики Международного Совета музеев (ICOM), принятом единогласно 15-й Генеральной Ассамблеей ICOM, собравшейся 4 ноября 1986г. в Буэнос-Айресе (Аргентина), который сегодня является уже скорее историческим документом (3).

Согласно кодексу музеи являются объектами общественного доверия, величина которого со стороны общества напрямую зависит от качества



предоставляемых услуг. Для реализации назначения музея его сотрудники должны соответствовать чрезвычайно важным положениям:

- приобретения для музейных коллекций
- уход за коллекциями
- консервация и реставрация коллекций
- документирование коллекций
- конфиденциальность сделок и т.д.

Данное представление о профессиональном долге музейных специалистов отражает полифункциональную природу музейной деятельности, призванной снабжать общество достоверной информацией о мире и происходивших в нем изменениях, способствовать утверждению в общественном сознании всеобщих ценностей гуманизма. Наиболее глубокому рассмотрению в кодексе подверглись функции музейных специалистов по комплектованию и сохранению музейных коллекций.

Между тем, коммуникативные функции музейных специалистов получили в кодексе весьма скромное освещение. Отсутствие контактов между посетителем и хранителями часто порождает пренебрежительное отношение к «нарушителям музейного покоя», и жизнь внутри музея становится такой же застывшей, как и его коллекции. Отсюда нежелание «делиться» музейными коллекциями с посетителем, а ведь именно это и является основным видом услуг, предоставляемых музеем. Подобное самоустранение хранителей, возможно, является следствием их односторонней заботы о сохранности коллекций. Несомненно, вопросы сохранности имеют приоритетное значение, однако существует множество возможностей найти контакт с публикой и помочь ей с максимальной отдачей взаимодействовать с коллекцией [17, с.40].

### **2.3. Профессиональная совесть и профессиональная честь как доминанты профессионально-нравственного сознания**

Совесь обозначает представления профессионального сознания, в которых хранится коллективная память профессиональной общности об эмоциональных состояниях, переживаемых человеком в ходе работы и образующих тем самым внутреннюю среду процесса деятельности. Будучи интериоризованы личностью, такие представления становятся фактором, способным играть побудительную роль, причем двоякую: стимулировать ответственное профессиональное поведение и предупреждать безответственное.

Объективное начало профессиональной совести – реально существующая зависимость между внутренним состоянием человека и оценкой его профессионального поведения, критерием которой для окружающих является отношение к профессиональному долгу. Мера такой зависимости у разных людей неодинакова, что во многом определяет и способность человека к присвоению общегрупповых «моральных истин», и характер складывающегося на их основе субъективного представления о том внутреннем комфорте или дискомфорте, который возникает вследствие соответствующих профессиональных решений и действий.

Профессиональная совесть музейного специалиста является предпосылкой и условием успешности деятельности. Во-первых, совесть – чуткий индикатор соответствия индивидуального поведения специалиста нравственным меркам профессиональной общности. В литературе встречается такое сравнение – совесть своего рода термометр, фиксирующий «температуру» профессиональных поступков. Нормальная «температура» (экскурсия проведена с полной отдачей, экспонатам обеспечен необходимый комфорт и т.д.) – и человеку хорошо, на сердце у него спокойно. Но вот пошли «температурные сбои» - и совесть грызет душу, лишает человека сна и покоя. При этом человек, возможно, не отступился от общепринятого профессионального долга, а только не смог соответствовать личному представлению о нем. Например, хранитель Пушкиногорья С.С. Гейченко ставил себе в вину и публично в этом признавался, что не смог приобрести (у

музея не хватило средств) в коллекцию ценный экспонат – часы, связанные с А.С. Пушкиным, которые затем были приобретены частным коллекционером.

Во-вторых, профессиональная совесть – «подстрекатель» к оптимальному решению проблемных ситуаций, которых в ходе выполнения профессионального долга возникает немало. К одним профессиональным шагам она подталкивает, другим – препятствует. Но все это при непереносимом условии: если профессиональная совесть у музейного работника есть.

Профессиональное достоинство отражает такое объективно существующее обстоятельство, как реальная роль того или иного профессионального содружества в общественной жизни. Отражение этой роли в профессиональном сознании образует представление о значимости профессии для общества и признании обществом этой значимости. Тем самым профессиональное достоинство приобретает характер профессиональной ценности, которую надо беречь, как всякую ценность. Представление о значимости профессии может быть более или менее адекватным – это зависит от субъективности момента. Как правило, это связано с актуальными социально-историческими обстоятельствами. Однако в основе своей это представление имеет объективное начало, в той или иной мере доступное для осмысления и присвоения каждым профессионалом.

На уровне индивидуального сознания более выражена субъективная сторона профессионального достоинства. Это обусловлено тем, что представление о социальной значимости профессии у каждого человека дополняется представлением о собственной значимости – о своих профессионально-значимых личностных качествах, о своей роли в трудовой группе и признании группой данной роли. Иными словами, представление о социальной значимости профессии включает в себя в качестве обязательного момента самооценку личности. «Высота» самооценки складывается из степени соответствия своих профессиональных поступков и

профессионального поведения критериям социальной значимости профессии.

Самооценка может оказаться либо завышенной, либо заниженной, поскольку восприятие человеком своих поступков осуществляется сквозь психологическую «призму». Свойство человеческой психики – спустя какое-то время «улучшать» свои профессиональные действия или находить для их оправдания «объективные» причины неодинаково у разных людей. Это приводит к тому, что у одного человека профессиональное достоинство раздуто, а у другого занижено. Многие зависят от того, каким образом проявляет себя в поведении профессионала его моральная установка.

Отношения между сознанием своего человеческого достоинства и сознанием своего профессионального достоинства не всегда гармоничны. Нередко это становится причиной серьезных внутренних или внешних конфликтов. Если профессиональная мораль личности достаточно высока, такие конфликты разрешаются без ущерба для профессионального достоинства содружества.

Профессиональное достоинство на уровне личности проявляет себя в виде установки на поступки, каждый из которых должен соответствовать социальной значимости профессии и общественному представлению об этой значимости. Вместе с падением профессионального достоинства снижается и значение данной трудовой группы, престиж данного рода деятельности. В этой связи нельзя не отметить огромного ущерба, не только материального, но и духовного, который причинен кражами музейных коллекций Эрмитажа (2006г.). Серии публикаций об «оборотнях в музее», безусловно, сказались на престиже музейной профессии.

Стремление к безусловному выполнению профессионального долга, к деятельности без каких-либо «моральных прегрешений» позволяет говорить о профессиональной чести. Воспринятое личностью, оно вызывает у нее готовность жить и действовать таким образом, чтобы не посрамить профессиональную честь, то есть формируется соответствующая

психологическая установка. Стремление поддержать профессиональную честь превращается в существенный мотив ответственного профессионального поведения.

Однако, как и во всех случаях освоения личностью профессионально-нравственных представлений, и мера, и глубина содержания понятия «профессиональная честь» у людей неодинаковы. На одном полюсе здесь находятся ситуации, в которых члены трудовой группы проявляют чудеса самообладания и мужества во имя поддержания профессиональной чести. На другом - ситуации, когда в поступках профессионалов обнаруживается разве что способность к защите «чести мундира» - действиям, ориентированным на сокрытие рассогласованности между профессионально-нравственным подходом к выполнению профессионального долга и общим нравственным законом. «Честь мундира» - пример псевдоценности, выработанной для защиты корпоративных интересов вопреки интересам других корпораций или общества в целом.

#### **2.4. Этика имиджа и профессионального поведения**

До недавнего времени большая часть музейной работы оставалась незамеченной широкой публикой: люди просто не имели представления о том, чем занимаются хранители, «скрывающиеся за кулисами». В последние годы в образовательной и воспитательной деятельности музея произошли изменения. Музей стал ближе к своей аудитории, стремится учитывать ее особенности и потребности. В профессиональном сознании начинает утверждаться принцип доступности музея. Пока еще принцип доступности часто трактуется только в физическом плане: наличие музейной инфраструктуры в форме кафе, магазинов, туалетов, парковок, специальных подъездов для инвалидов и т.д. Иногда имеют в виду особую подачу коллекции с тем, чтобы она нашла у посетителей отклик и была понятна широким массам. Однако в более тонком и глубоком понимании принцип

доступности означает особое состояние ума, сознательную заботу о том, как донести до публики основное предназначение музея.

Правила поведения, оговаривающие поведение музейных специалистов в отношении коллекций зафиксированы в служебных инструкциях и кодексе этики. Тогда как правила поведения музейных специалистов в отношении посетителей рассматриваются эпизодически и фрагментарно. Между тем, именно от того, как музей выстроит свои отношения с публикой, зависит его популярность и выживаемость в современных условиях.

По мнению М. Лошак – арт-директора галереи «Проун», - помимо функций хранения, архивации истории музей выполняет миссию диалога с обществом. И эта миссия ко многому обязывает. Прежде всего – к выработке адекватного языка общения. Действительно, сегодня публику разочарует разговор на архаическом, дидактическом языке. Однако чтобы найти верную интонацию и стиль общения, работникам музея необходимо быть незакомплексованными, свободными людьми. Неправильно выбранная форма общения музея со своими посетителями раздражает так же, как неловко сказанное слово [13, с.67].

Сложность профессионального поведения музейных специалистов в ситуациях общения обусловлена тем, что в музей приходит аудитория, различающаяся возрастом, уровнем образования, уровнем культуры и т.д. Одним из критериев успешной деятельности музея британские специалисты видят самочувствие в нем разных членов семьи, если в музее хорошо семье, значит, в нем хорошо всем. Такая разновозрастная и разнохарактерная аудитория требует от музейных специалистов развитых навыков вербального и невербального общения.

В специальной литературе сегодня можно найти множество методик освоения делового общения, правил вербальной и невербальной коммуникации и т.д.

Вне зависимости от того, какими способностями наделила музейного специалиста природа, его профессия требует овладения коммуникативным

стилем. Коммуникативный стиль представляет собой индивидуальную стабильную форму коммуникативного поведения человека, проявляющуюся в любых условиях взаимодействия с людьми. Здесь мастерство коммуниканта проявляется не только в культуре его речи, но и в умении найти наиболее точную и наиболее подходящую для каждого конкретного случая стилистическую форму языка. Эффективная коммуникация требует знания и умения использовать все ее компоненты. Среди этих компонентов важное место принадлежит нескольким стилям вербальной коммуникации, которые основываются на искусном владении всеми речевыми жанрами – от реплики или комментария до лекции, доклада, информационного сообщения, публичной речи [23, с.145].

Эффективность любых коммуникационных контактов определяется не только тем, насколько понятны собеседнику слова или другие элементы вербальной коммуникации, но и умением правильно интерпретировать визуальную информацию, которая передается мимикой, жестами, телодвижениями, темпом и тембром речи. Хотя язык является самым эффективным и продуктивным инструментом человеческого общения, все же это не единственное средство коммуникации. Установлено, что с помощью языка люди передают не более 40% информации своим собеседникам. Остальная информация передается с помощью несловесных средств, которые получили название невербальных.

Дело в том, что средствами вербальной коммуникации можно передать только фактические знания, но их оказывается недостаточно для передачи чувств человека. Различного рода чувства, переживания и настроения, не поддающиеся словесному выражению, передаются средствами невербального общения. Сферу невербальной коммуникации составляют все неязыковые сигналы, посылаемые человеком и имеющие коммуникативную ценность. Эти средства объединяют большой круг явлений, включающий не только мимику, жесты, позы тела, тембр голоса, но и различные элементы окружающей среды, одежду, элементы оформления внешности и т.д. В музее

эти средства особенно важны и для создания атмосферы подлинности (например, в парке музея М.Ю. Лермонтова в Тарханах в цветниках нет ни гладиолусов, ни георгинов, поскольку их не было в XIX веке), и для поддержания имиджа культурной среды (руководство дарвиновского музея считает **своей** обязанностью заботиться об одежде зрителей музея, большинство которых пенсионеры и стеснены в средствах).

Внешний облик сотрудников музея, установление определенных требований к одежде, прическе, макияжу, аксессуарам является важным шагом в формировании фирменного стиля учреждения.

Внешний вид может иметь различную степень нормативности – от униформы до мелких деталей одежды, имеющих фирменный стиль: бейдж (ламинированная нагрудная карточка с указанием фамилии, имени, отчества и должности сотрудника), галстук, косынка и т.п. То же касается макияжа и прически, невозможно всем сотрудникам пользоваться одними приемами. Лучше всего принять систему простейших запретов на внешний вид персонала.

Сотрудники – лицо организации, носители ее имиджа. Музейные специалисты – проводники «музейной идеи» в обществе. Их одежда и умение преподнести себя свидетельствуют об их удовлетворенности собой и своей профессиональной деятельностью, о самоуважении и уважении своих посетителей.

Деловой костюм музейного специалиста, кроме утилитарных, должен выполнять эстетические и представительские функции, то есть работать на образ музея, выражать корпоративное единство, подчеркивать фирменный стиль.

Наиболее приемлемый вариант одежды легче выработать в условиях небольшого коллектива (штат небольших и средних музеев, отделы по работе с посетителями крупных музеев).

Принимая решение о разработке и введении в музей деловой, фирменной одежды, необходимо заручиться согласием всего коллектива.



Современные модельеры при создании одежды руководствуются двумя исходными параметрами: функциональным (учет назначения модели) и индивидуальными (ориентация на особенности, присущие конкретной личности). Функционально одежда музейного специалиста относится к деловой. Эталоном одежды и стиля деловой женщины Вячеслав Зайцев считает бывшего Премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер. По его мнению, у нее классический стиль, стиль деловой женщины, но он в меру элегантен, в меру романтичен, в меру сексуален.

В. Зайцев считает, что современная женщина должна одеваться так, чтобы с ней хотелось общаться. Ведь общение – это суть любого делового контакта.

В наших музеях работают преимущественно женщины. Предназначением их одежды было и остается подчеркивание личной незаурядности и элегантности. Каждая женщина в музее обладает правом на оригинальность своей одежды, на свой стиль ее ношения. Несмотря на все это в современной печати называются устойчивые эталоны женской моды в одежде. Постоянно актуальным считается костюм типа «шанель» - спокойный, мягкий, стильный. Универсальны блузки и юбки. В деловом костюме хорош блейзер, особенно синего цвета.

Безусловным успехом пользуется женщина, удачно решающая проблему гармоничного сочетания цветов своей одежды.

По мнению современных дизайнеров для службы наиболее приемлемо платье с длинным рукавом, причем самым «авторитетным» является серое в мелкую полоску. Лучшие цвета делового платья – темно-синий, рыжевато-коричневый, бежевый, темно-коричневый, серый, умеренно-синий, светло-синий.

Наименее подходящими для делового костюма оказались зеленый, оранжевый, светло-ржавый, ярко-желтый, пурпурный, нежно-голубой, розовый, ярко-красный.

Наиболее приятными для мужчин оказались такие цвета женской одежды: бледно-желтый, бежевый, бледно-розовый, розовый, темно-синий, черный, белый, цвета ржавчины, рыжевато-коричневый, красный. Цвета, отталкивающие мужчин: серый, зеленый, ярко-желтый, оранжевый.

Равно приемлемыми как для делового платья, так и для платья, вызывающего интерес противоположного пола, оказались темно-коричневый и бежевый цвета, цвет ржавчины. Эти цвета можно рекомендовать для случая, когда в музее проходят различные общественно-культурные акции.

Необходимо подумать и о сопоставимости рисунка используемых тканей. Для деловой одежды предпочтительнее однотонная ткань без рисунка или с различными вариантами полосок и клетки. Это связано с тем, что однотонная ткань для делового костюма вообще предпочтительнее, а также с тем, что невозможно исследовать огромное число вариантов одежды, даваемое различными рисунками.

В одежде делового типа отдается предпочтение различным вариантам полосок и клеток в серых и серо-синих тонах. Отвергаются набивные ткани с растительным орнаментом, этнографическим рисунком, изображением животных и т.п.

Ограничена деловая женщина в выборе тканей и материалов. Исключаются чистый хлопок и лен, поскольку они мнутся, искусственные ткани вредны для здоровья, не позволяют выглядеть элегантно. Самыми оптимальными являются такие ткани, как трикотаж, твид, вискоза и сорочечные ткани.

Удобными и практичными для музейной работы признаются брючные ансамбли.

Важнейшей составляющей внешнего облика сотрудника является прическа. Служебная обстановка требует определенного ограничения в выборе формы прически и цвета волос. Яркие оттенки, чрезмерно взбитые или, напротив, выбритые волосы вызывают у посетителей неблагоприятное впечатление.

Показателями культуры и изысканности вкуса для женщины являются украшения. Эффект аксессуаров обеспечивает определенный шарм в визуальном облике человека. Рекомендации дизайнеров по выбору украшений для деловых женщин условно можно подразделить на две группы. Стиль минимизации предполагает, что у деловой женщины может быть не более двух украшений. Самыми корректными являются обручальное кольцо и пишущая ручка достойного класса. Необходимо иметь сумочку из хорошей кожи и темные туфли «лодочки». Некоторые специалисты предлагают воспользоваться более свободными рекомендациями Мэри Спиллейн, ведущего стилиста Америки: на службе лучше всего носить золотые, серебряные и жемчужные украшения, они смотрятся наиболее солидно. Украшения из дерева, акрила, лент, тесьмы неуместны в деловом костюме. Не возбраняется ношение серег, которые значат для женщин то же, что и галстук для мужчин. Ожерелья различной длины, нитка жемчуга дополнит наряд куда эффектнее, чем броский шарф или воротник. Броши и булавки не должны быть слишком крикливыми и вычурными; не рекомендуется носить броши и серьги из комплекта, что производит впечатление неуверенности в своем вкусе. Нежелательны браслеты, они мешают в работе. Выбор того или иного направления зависит от вкуса женщины и стиля, принятого в музее.

Среди советов по созданию делового костюма универсальными и наиболее приемлемыми для музея являются следующие:

- единство стиля;
- разумная минимизация цветовой гаммы;
- сопоставимость цветов в различных компонентах одежды.

Опыт работы ведущих музеев страны свидетельствует, что в последнее время вопросы профессионального поведения и имиджа музейных специалистов являются предметом пристального внимания. Так, директор дарвиновского музея А.И. Клюкина приводит примеры установления обратной связи с посетителями музея. Дарвиновский музей стремится к тому,

чтобы его залы стали привычной культурной средой горожан [8, с. 26]. Для этого музей, как уже отмечалось, заботится о внешнем виде своих сотрудников и внедрении фирменного стиля. Система кондиционирования привлекает посетителей в жаркое время года. Директор музея регулярно анализирует книгу отзывов посетителя музея и, по возможности, оперативно реагирует на замечания. Нарекание посетителя на то, что в музее негде посидеть, привело к тому, что первые же внебюджетные поступления музей потратил на приобретение удобных диванов. Активно сотрудничают с посетителями Яснополянский музей Л.Н. Толстого, музей М.Ю. Лермонтова в Тарханах и др.

В современной инфраструктуре досуга музеи располагают огромным конкурентным преимуществом – в них сосредоточены подлинные культурные ценности. Однако востребованность этих ценностей во многом определяет профессиональное поведение сотрудников музея.

## **2.5. Этика руководителя музея**

Из всех известных на сегодняшний день стилей руководства – пассивный, агрессивный, позитивный – этика рассматривает только последний. Позитивный стиль свойствен руководителям, принимающим на себя ответственность за все, что происходит в музее. Руководитель четко определяет и распределяет обязанности и решает вопросы, избегая выпадов в адрес мнений и прав окружающих, не деморализуя коллектив, не принимая ничьей стороны и т.д.

Этого не всегда легко добиться, поэтому руководителям целесообразно освоить некоторые приемы, обеспечивающие нравственный характер руководства.

1. Руководитель прежде всего должен уметь слушать, чтобы уяснить истинную природу проблемы. Исследования показали, что из 4-х способов коммуникации – слушание, речь, чтение, письмо – слушание используется гораздо чаще. Средний человек примерно 70% своего времени

проводит в общении, примерно 46% этого времени он слушает, 30% - разговаривает, 16% - читает и 9% - пишет.

Вопросы руководителя – эффективный метод поощрения собеседника. Формулировка ответа часто строится в соответствии с формулировкой вопроса. Из этого следует, что формировать вопрос необходимо так, чтобы не программировать ответ. Хороший прием – использование вопроса: что должен я, как руководитель, сделать в данной ситуации?

2. Руководитель должен всегда четко формулировать задание. Негативны методы руководства по наитию, недопустима фраза «сами могли бы догадаться». Руководитель заблуждается, полагая, что как только проблема обозначена, подчиненный сразу понимает, что надо делать.

3. Руководитель фокусирует внимание на реальной проблеме. Правило решать проблемы, не откладывая, экономит нервную энергию коллектива. Замечено, как только неэффективная работа войдет в привычку, ее трудно исправить.

Эффективность руководства и деятельность музея зависят от степени свободы, предоставляемой подчиненным. Опираясь на глубокое знание своих коллег, в каждой ситуации руководитель решает, что сделает работу сотрудника более эффективной: некоторая свобода действий или регламентирующие инструкции.

Стиль работу самого руководителя, его манера поведения определяют общую атмосферу в коллективе. В последние годы в практике выделяется особый вид конфликта, обозначаемый словом «моббинг». Это слово новое и до недавнего времени практически не употреблялось для обозначения ситуации, хорошо знакомой любому члену трудовой группы. Само слово происходит от английского «to mob» и означает кого-либо притеснять, преследовать, грубить, нападать, придирается. Этим словом обозначается ситуация, в которой может оказаться любой человек на рабочем месте, когда по отношению к нему проводятся негативные, враждебные действия, преследующие цель дискредитировать его, нанести моральный ущерб,

вытеснить из коллектива. Такие действия могут осуществляться как отдельным человеком, так и группой людей, преследующих общую цель.

Моббинг как особая психологическая проблема был выделен шведскими учеными в конце 70-х – начале 80-х гг. В первых публикациях по этой проблеме они обратили внимание на типичность явления, отметив, что, сколько существуют люди, столько они ссорятся и пытаются взять верх над другими. Моббинговая ситуация не возникает внезапно. Часто конфликт случается между людьми, перед этим долгое время проработавшими в одном отделе, бывшими хорошими приятелями и вдруг, по каким-то причинам ставшими непримиримыми врагами. Все может начаться с повышения одного из членов коллектива в должности или, напротив, когда вчерашний руководитель становится рядовым сотрудником, с мелких стычек, которым до определенного времени не придается должного значения. В такой латентной форме отношения могут существовать годами и только какая-то особая причина может вывести моббинг наружу.

В моббинге всегда есть зачинщик. Обычно это человек, который живет конфликтами и получает удовлетворение в преследовании жертвы. Логика преследователя с трудом поддается объяснению, его основной мотив – «наказать» человека. Наказать в одиночку бывает нелегко, поэтому люди, склонные к плетению интриг, всегда ищут себе единомышленников.

Парадокс моббинга состоит в том, что порой истинно дружелюбные люди могут в определенных условиях включаться в конфликт, а если чувствуют антипатию к какому-то человеку, могут стать и зачинщиками конфликта.

Моббинг - серьезная социально-психологическая проблема. Его пагубные последствия отражаются и на здоровье жертвы, и на моральной обстановке и работоспособности всего коллектива. Моббинг наносит коллективу и большой экономический вред. Финансовые последствия моббинга подсчитать трудно, но в некоторых странах это уже делается. По оценкам немецких специалистов, в Германии жертвами моббинга являются

1,5 миллиона человек. Ущерб экономике страны оценивается величиной порядка 30 миллиардов DM (5).

Коллектив, занятый выяснением отношений или просто наблюдающий «военные действия», выбивается из трудового ритма. Демотивированные и отчаявшиеся работники допускают больше ошибок. На первый план выступают уже не профессиональные качества специалиста, а его принадлежность к тому или иному лагерю, на которые разделился коллектив.

Преодоление подобных негативных явлений во многом зависит от уровня управленческой культуры руководителя, проявляющегося в том числе и в стиле руководства, который обычно имеет решающее значение для формирования в коллективе нравственной обстановки.

### **3. Реставрационная этика.**

#### **3.1. Реставрация как область музейной деятельности по сохранению культурных ценностей.**

Становление реставрации как профессиональной деятельности связано с развитием музееведения сначала как прикладной дисциплины, а затем как науки. Благодаря реставрационной деятельности целые художественные эпохи стали достоянием современной культуры. История реставрации – это история сохранения и изучения произведений искусства, введения их в культурный оборот. Охрана и консервация памятников культуры и искусства, выявление их подлинного облика, то есть все то, что принадлежит сфере реставрации, играют роль в общем процессе познания. Закономерность реставрации произведений изобразительного искусства состоит не только в сохранении и восстановлении, но и в изучении ценностей и функций произведения, которые были актуальными для эпохи, культуры и общества того времени. Возникновение такого рода деятельности мы можем заметить уже в далекой древности, когда памятники прошлого служили целям укрепления величия и славы сохранявшего их правителя. В коллекции вавилонского царя Навуходоносора хранились произведения искусства, созданные за две тысячи лет до него для шумерского царя Шульги, многочисленные рельефы и статуи ассирийских царей. Возможно, первые в истории человечества реставрационные работы были предприняты Александром Македонским. Избрав столицей своей империи Вавилон, он признал культ древнего бога Мардука и приказал восстановить ступенчатую башню Этеменанки, к тому времени совершенно обветшавшую. Все его войско должно было участвовать в расчистке зиккурата от мусора [30].

Когда появилась консервация (сохранение) и реставрация (восстановление) произведений искусства? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Простой уход за памятником, «починка» и поддержание его в удовлетворительном состоянии сохранности уже является его консервацией. Ремонт, починка, поновление возникли вместе с появлением



профессионального искусства еще в древние времена. Для древнерусской станковой и монументальной живописи- это X-XI века, для масляной – конец XVIII века, когда в России в практике Оружейной палаты впервые появилась живопись маслом на тафте [30].

Консервация и реставрация в понимании приближенном к современному возникают позднее в западных странах, по одной версии – в эпоху итальянского Возрождения, когда начинают «охранять» памятники классической эпохи, по другой в XVII веке, когда в Голландии появляются первые законы об охране памятников, наблюдение за королевскими коллекциями поручается живописцам [34].

В первой четверти XVIII века в России было положено начало светской живописи, образовались Академия художеств, кунсткамера. Однако началом реставрации живописи нужно считать середину XVIII века. Когда собирательство произведений искусства достигло наивысшего расцвета, а коллекции стали рассматриваться как национальное богатство, характеризующее уровень культуры народа.

В это же время на западе, а затем и в России начинает развиваться классическая археология. Она также оказывала положительное влияние на отношение к произведениям искусства. Многие памятники культуры были спасены благодаря вмешательству и энергии археологических комиссий, они же сыграли важнейшую роль в распространении взглядов на памятники как на художественный и исторический документ, подлежащий сохранению, научили уважать древнее искусство, пробудили интерес к национальной культуре [27].

Любое создание художника, будь то картина, икона, фреска или энкаустика, акварель или пастель, мраморная статуя или дворцовое здание – все они есть воплощение духовного в материальном. До тех пор пока материальная структура произведения неизменна, до тех пор художественный образ сохраняется в своей неизменной чистоте. К сожалению, естественному старению материала подвержены все

материальные компоненты – камень выветривается, загрязненная атмосфера разъедает мрамор, жухнут краски, пастель и уголь осыпаются с бумаги. Главной причиной старения являются физико-химические процессы, подчас необратимые изменения материалов в результате их воздействия между собой и с окружающей средой. Среди многочисленных причин естественного характера, разрушающих произведение, выделяют климатические (воздействие окружающей среды), биологические, механические и технологические.

Историк реставрации Ю.Г.Бобров [29] отмечает, что на памятниках искусства веками накапливались различного рода наслоения, дополнения и переделки, которые должны были скрыть не только пагубные следы времени: разрушения и утраты, но и приспособить произведение к вкусам и идеологии новой исторической и культурной среды. Таким образом, первопричина реставрации далеко не всегда была чисто технической. Более того вплоть до середины XIX века, когда наукой было выработано понятие исторического памятника, наибольшим изменениям подвергался стиль старых произведений. Особенно значительным изменениям подвергались произведения средневековой живописи, многие из которых за века своего существования превратились в конгломераты напластований различных эпох, где изображение в последнем, позднейшем красочном слое иногда значительно отличается от первоначального[30,с. 5-7].

Восстановление древнего памятника до первоначального вида, его обновление в соответствии со свойственными эпохе представлениями о прекрасном и позициями искусствоведов приводило к уравниванию между качественной копией и оригиналом. Последствия такого подхода до сих пор видны в Дмитриевском соборе и фресках Успенского собора во Владимире, в усадьбе Кусково и др. памятниках. Уже в конце XIX в. пришло осознание того, что потакая эстетическим вкусам заказчика, реставратор фактически уничтожает аутентичный памятник. «Музейная общественность требовала пересмотреть задачи реставрации в сторону применения более осторожных

методов (консервации). Среди отечественных музееведов есть такие, например, которые предпочитали консервацию реставрации (в ее старом понимании): И.Э. Грабарь, И.С. Остроухова, Н.К. Рерих, А.В. Щусев и др.» [11] Благодаря общественной критике начала и росту профессионального самосознания начала формироваться научная реставрация на основе этического отношения к памятнику.

Эта позиция была заложена во второй половине XIX века выдающимся английским историком и теоретиком искусств Джоном Рескиным и его последователем Уильямом Моррисом, которые заявляли, что «подлинность является важнейшим категориальным свойством наследия, из чего был сделан крайний вывод о том, что любое вмешательство в памятник, пусть даже с целью реставрации, разрушительно» [31]. Эти взгляды заложили основы современной теории консервации, предполагающей максимально бережное отношение к историческим наслоениям, отражающим бытование объекта, каждый этап которого признается ценным. Базу данного принципа составляет генеральное требование к реставрации - максимальное сохранение подлинности. В современном музееведении под «восстановлением первоначальных свойств» понимают меры, которые не переходят границ, где начинается разрушение памятника современными «поновлениями» - «реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза» (Венецианская хартия 1964). Нарский документ о подлинности гласит: «...подлинность выступает в качестве наиболее существенного, определяющего фактора наследия и связанных с ним ценностей...». Противопоставлением подлинности выступает «новодел», который девальвирует «ценность исторического наследия, фальсифицируют историю и создают иллюзию обратимости времен, тем самым «закрывая» этическую проблему сохранения прошлого: если все можно воссоздать, значит, все можно и потерять» [33]. Академик Д.С.Лихачев говорил о том, что «реставрирование.... может рассматриваться как «лечение». Всякое же лечение предусматривает диагностирование болезни, установление общего

состояния организма и в дальнейшем частичное, или полное его выздоровление. Но лечение может быть неправильным, и тогда действие времени на памятник не только не ослабляется, но усиливается. Порча, создаваемая неправильной реставрацией (неправильного понимания ее существа, неправильного понимания самого памятника), оказывается самой губительной из всех, которой, так или иначе, подвергается памятник, ибо неправильная реставрация захватывает самую суть памятника. Какую-то более или менее его значительную часть делает фальсифицированной, трудно отличимой .... от живой и достоверной его основы. Всякий памятник есть документ своей эпохи. Неправильное «лечение» этого документа, неправильные задачи, которые ставит перед собой реставратор, или его попытки к «сотворчеству» приводят к тому, что документ частично или полностью заменяется макетом». [30, с.6]

Поэтому в XXI веке в работе реставратора речь идет прежде всего о «консервации». На это указывают и международные акты ЮНЕСКО, кодексы этики и исследования отечественных специалистов - А.Ф. Лосева, Ю.Г. Боброва, В.Г. Белозерова, А.А. Галышевича, Л.А. Лелекова, О.В.Яхонта и др.

Консервация – от латинского «conservatio» - сохранение, сбережение. До середины нашего столетия под консервацией подразумевали только создание оптимальных условий для сохранения произведений – правильного освещения, чистоты и влажности воздуха, его вентилирования. Затем в понятие консервация стали включать как условия нормального режима хранения, так и ряд процессов, которые, не изменяя внешнего вида произведения, пресекают разрушение его биологическими организмами (плесенями, бактериями, жуками-точильщиками), предохраняют от утрат разрушенный левкас и красочный слой (в частности, наложением профилактической заклейки, предваряющей последующую реставрацию) [7].

Слово реставрация происходит от латинского слова «restauratio» - восстановление. В широком смысле понятие «реставрация» охватывает все

виды работ, направленные на сохранение произведения искусства, так и на максимально возможное выявление его первоначального облика.

Специализация реставраторов происходит в зависимости от реставрируемого материала:

Выделяют следующие направления реставрации:

- реставрация архитектуры
- реставрация станковой масляной живописи
- реставрация станковой темперной живописи
- реставрация монументальной живописи
- реставрация мебели и предметов декоративно-прикладного искусства из дерева
- реставрация скульптуры
- реставрация металла
- реставрация ткани
- реставрация графики
- реставрация книг

Каждый вид реставрации имеет свою специфику, например, при реставрации архитектурных сооружений [27] применяют три основных метода: консервация, аналитический и синтетический методы. Консервация архитектурных памятников предполагает сохранение памятника и культурных наслоений, появившихся за время его существования. Аналитический метод также нацеливает на поддержание памятника с применением щадящих средств без внесения нового в исторический облик объекта. Этот метод разрабатывался И.Э. Грабарем, П.Д. Барановским. При синтетическом методе преследуется полное восстановление объекта в его первоначальном облике с помощью аналогий и гипотез. При реставрации архитектурных памятников важно решить, до какой стадии ведутся работы: консервация руин, восстановление на определенный исторический период.

Реставрация, основанная на научном подходе предполагает целый комплекс исследовательских работ: исторические изыскания, атрибуция,

выявление социокультурной значимости объекта реставрации, исследование технического состояния памятника, его мониторинг, изучение возможности применения различных материалов для реставрации, тщательное документирование всех этапов реставрационного процесса. В дальнейшем реставрация позволит ввести объект культурного в культурный оборот путем экспонирования, публикации результатов реставрации, организации PR-события, использования по назначению.

В узком смысле реставрация произведений станковой (масляной и темперной) живописи означает проведение процессов, способствующих продлению жизни произведения и устранению позднейших наслоений с авторской живописи, искажающих авторский замысел и снижающих эстетическую значимость памятника, - укрепление красочного слоя, левкаса (грунта), и повреждения доски, удаление потемневшего слоя олифы или масляного лака, удаление записей, тонирование в случае необходимости утраченных мест, нанесение защитного слоя лака[21].

В старых документах и публикациях прошлого времени можно найти самые разные наименования понятия «реставрация», например, «чистка икон», «промывка», «поновление», «подправка», «возобновление» и так далее - эти термины устарели. Так под промывкой в настоящее время подразумевают процесс удаление поверхностных загрязнений, лежащих поверх слоя олифы. В старое же время в понятие «промывка» входило и удаление самого слоя олифы, и позднейших записей и, то есть всего того, что находится поверх первоначального красочного слоя. Вот как говорится об этом в одном из старинных руководств: «Когда хочешь промыть старые иконы, то наперед влей воду в большое корыто, в котором икона могла бы поместиться под водой, потом положи её туда и, взяв тепловатой золы и посыпав её на изображение, протирай оное большой щетинной кистью».[30, С.6]

В восьмидесятые годы XX века стали применять к произведениям живописи термин – реконструкция (от латинского «reconstruction» -

перестройка, восстановление). При этом имеют ввиду восстановление некоторых утраченных частей памятника, которое бывает допустимо только в исключительных случаях. Современная наука требует чрезвычайно бережного отношения ко всей художественной ткани произведения и тактичного подхода к нему при решении характера и степени реставрационного вмешательства. Имевшая ранее место практика радикального удаления всех следов исторического существования памятника с целью восстановления его первоначальных состояний (порой фактически невозможного) ныне подвергается все более суровой критике, а удельный вес реконструкций в реставрационном деле все время уменьшается [6].

С исторической точки зрения в основе развития реставрации лежит изменение отношения общества к произведению искусства, что определяет главную идею реставрации: во имя чего сохраняется и реставрируется памятник. В конечном счете, именно смена этих идей, которые воплощаются в соответствующей методике и технологии, и составляет историю реставрации. Второй движущей силой развития реставрации, как вида деятельности, является технический прогресс: появление новых материалов, оборудования для диагностики и атрибуции произведения искусства. Эволюция реставрационных идей наиболее ясно проявляется в решении проблем, связанных с раскрытием подлинного облика произведения и восстановлением его утраченных частей. История реставрации – это история восприятий художественного произведения. [5, с. 5-7]. Ю.Г. Бобров в работе «Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия» указывает три основные методологии, суть которых выражают три Великие Идеи реставрации. Первая - восстановление произведения в его первоначальном виде; вторая - сохранение объекта в максимально возможной неприкосновенности, третья - выявление и согласование исторических и художественных ценностей объекта» [7].

### **3.2. Профессиональные объединения реставраторов – инициаторы профессиональных этических кодексов.**

Актуальность деятельности ассоциации реставраторов, остается неизменной на протяжении нескольких веков - необходимостью формирования цивилизованного профессионального сообщества, которое будет представлять интересы участников реставрационной отрасли и коллегиально работать над совершенствованием нормативной базы в сфере восстановления объектов культурного наследия.

Реставратор несет персональную ответственность за обоснованное и качественное выполнение им работ по реставрации и консервации произведений искусства. В XVIII в. реставрацией занимались профильные специалисты художники занимались реставрацией живописи и графики, архитекторы реставрировали замки, дворцы и исторически значимые архитектурные объекты, надо заметить, что с распадом советской системы реставрации для России вновь характерна эта ситуация.

Активное научное осмысление принципов реставрационной деятельности в России происходит с возникновением в 1846 году Императорского русского археологического общества в Петербурге. В 1864 году по инициативе А.С. Уварова – Московское археологическое общество. Наибольшую роль в становлении научных принципов реставрации сыграли Императорская археологическая комиссия в Петербурге, Комиссия по сохранению древних памятников при Московском археологическом обществе и Общество древнерусского искусства в Москве. Одной из главных задач этих организаций было изучение, реставрация и забота по сохранению древних памятников [18].

В 1889 году по императорскому указу Археологическая комиссия получила исключительное право на раскопки и реставрацию в Росси. Отныне реставрация памятников древнерусской живописи и архитектуры должна была производиться по предварительному соглашению и под руководством Археологической комиссии и Академии художеств. Следует отметить, что в



течение XIX века – начала XX столетия деятельность Академии художеств по реставрации не только произведений масляной живописи, но и древнерусских икон и стенописей была весьма активной.

Усилия, предпринимаемые археологическими обществами, по ограждению древних памятников от произвола церковной реставрации воплотились в ряде документов. Так, в 1877 году синод издает указ, запрещающий перестройку, ремонт, реставрацию церковной архитектуры, икон и стенописей без разрешения археологического общества, что несколько ограничило бесконтрольную деятельность церковных властей.

Прогрессивная роль этих учреждений в деле развития реставрации не может быть умалена многочисленными фактами уничтожения и поновления древней живописи в XIX – начале XX века, причиной чего было существование церкви как государственного института, продолжавшей оставаться крупнейшим заказчиком реставрации принадлежащих ей художественных ценностей [27].

Новый этап в развитии реставрации и в разработке научной методологии раскрытия и восстановления произведений живописи тесно связана с деятельностью Археологической комиссии и возникших в начале века обществ по охране памятников, среди которых ведущим было Петербургское общество защиты и сохранения памятников России (1909). Главная роль в формировании научной концепции реставрации принадлежит академику архитектуры П.П.Покрышкину – руководителю многих реставрационных работ, проводимых Археологической комиссией.

В связи с реставрацией икон в московских кремлевских соборах Спаса на Бору и Спаса за Золотой решеткой он в октябре 1910 года изложил требования, которые современная тому времени наука предъявляла к реставрации икон. Главным условием было ведение технической документации, фиксирующей каждый шаг реставратора. В послании Археологической комиссии в кабинет его императорского величества от 23 марта 1909 года П.П. Покрышкин выдвигает целый ряд требований:

повысить требования по реставрации древних икон; изготовление фотографий всех позднейших наслоений на иконе, а также фотографий в момент раскрытия иконы и после реставрации; составление протоколов; недопущение «подправок иконописи», так как она лишь чинится в попорченных местах и ограничивается наложением новой краски. Спор вокруг реставрации превратился в борьбу двух противоположных идей реставрации [22].

Нормы научной реставрации, выдвинутые Археологической комиссией, были поддержаны на XV археологическом съезде в Новгороде (1911) и на Всероссийском съезде художников в Петербурге. По мнению участников этих собраний, реставрацию следовало ограничить укреплением и расчисткой икон. На съезде, развивая концепцию Покрышкина, было предложено исключить всякое поновление и ограничиться только закрытием белых пятен «одним тоном». Таким образом, изменялось само понятие реставрации, поэтому историк искусства Л.А.Мацулевич предложил отказаться от термина «реставрация», во избежание смешения понятий, и заменить его словом «поддержание».

Выступавшие на съезде решительно отказались от основной идеи церковно-археологической концепции реставрации – воссоздания первоначального облика произведения – по той причине, что «совершенно невозможно восстановить создание гения». «Сущность реставрации, - говорилось в решениях съезда,- заключается не в том, чтобы «вернуть» произведениям искусства их первоначальный вид, а в том, чтобы они действительно были произведениями данного художника»[30,с.52]

Тем самым были определены новые задачи и содержание реставрации. На первое место были выдвинуты проблемы сохранения и консервации памятников. Вместо стилизованной росписи был предложен принцип условного восполнения утрат. Этот съезд стал значимым событием в развитии принципов реставрации.

После революции 1917 года в России постепенно складывается система реставрации. Ведущая роль в этой системе принадлежала Государственным центральным реставрационным мастерским (ГЦХНРМ, ныне ВХНРЦ им. Академика И.Э. Грабаря), выросшим из реставрационной мастерской, основанной в 1918 г. Игорем Эммануэловичем Грабарем. Взгляды основателя советской реставрации представляли собой скорее нечто переходное между старой «эстетической» и новой – научной реставрацией. Грабарь считал вполне возможным достижение восстановления памятника до того состояния, в «котором он вышел из рук творца». Отечественные специалисты отмечают, что после Великой Отечественной войны в России широко внедрялись идеи целостной реконструкции разрушенных памятников. Методы воссоздания применялись при реставрации подлинных памятников, зачастую это приводило, как и в XIX в., к стиранию грани между реконструкцией и новоделом. Подобные тенденции совмещения старых и новых принципов реставрации отмечаются во всех странах, вызывая повсеместное беспокойство музейной общественности.

Активное развитие национальных институтов реставрации и международных профессиональных объединений начинается после окончания Второй мировой войны. В целом ряде стран создаются научно-исследовательские центры-институты, лаборатории: в Италии – Римский центр по изучению консервации и реставрации памятников культуры, в Англии - Международный институт по консервации музейных объектов, в Бельгии – Королевский институт художественного наследия и др. Реставрация как область культуры превращается в строго научную дисциплину, её практика приобретает государственные масштабы. Укрепляется понимание того, что реставрация не только сохраняет ценности частных и музейных коллекций, но и способствует уяснению эволюции истории культуры. Познакомимся с наиболее значимыми в реставрационном мире профессиональными объединениями, внесшими вклад в развитие этических норм реставраторов (см. прил.).

В 1946 году при ЮНЕСКО создана неправительственная профессиональная международная организация Международный совет музеев, ИКОМ (англ. *International Council of Museums*, сокр. англ. *ICOM*) [Официальный сайт -<http://www.icom.org>]. ИКОМ имеет в ЮНЕСКО и при Экономическом и социальном совете ООН высший консультативный статус категории «А». ИКОМ — это международная организация музеев и музейных специалистов, которые занимаются хранением, развитием и взаимодействием общества и мирового природного и культурного наследия, настоящего и будущего, материального и нематериального наследия.

ИКОМ воплощает в жизнь часть программы ЮНЕСКО для музеев. В соответствии с Уставом, целями и задачами ИКОМ являются:

- содействие развитию музейного дела во всем мире;
- сохранение наследия и борьба с запрещенной торговлей культурными ценностями;
- обучение музейных работников и повышение профессиональных стандартов;
- оказание помощи музеям и музейным работникам;
- налаживание сотрудничества между музейными учреждениями и специалистами различных стран.

Российский комитет Международного совета музеев (ИКОМ России) является членом Международного совета музеев с 1957 года (тогда Советский комитет). В 1992 году Советский комитет был преобразован в Российский. В настоящее время он объединяет более 500 коллективных и индивидуальных членов [Официальный сайт - <http://www.icom.org.ru/>].

В 1947 году для развития и координации научных исследований в области реставрации и хранения был образован Международный постоянный Комитет консервации Международного совета музеев.

В 1965 году был создан Международный совет по сохранению памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС) (англ. *International Council on Monuments and Sites* (*ICOMOS*)) [Официальный сайт - <http://www.international.icomos.org>] (Европа)— это международная

организация, члены которой стали тем самым «отрядом профессионалов», чья деятельность посвящена сохранению и охране культурно-исторических мест по всему миру. ИКОМОС основан в 1965 году после принятия Венецианской хартии 1964 года. Совет осуществляет оценку объектов, предлагаемых к включению в Список всемирного наследия ООН.

Предшественником ИКОМОС была Афинская конференция по вопросам реставрации памятников культуры 1931 года, созданная Международным советом по музеям. Афинская хартия 1931 года впервые ввела в употребление термин «всемирное наследие». Второй Конгресс архитекторов и специалистов по охране исторических памятников 1964 года, прошедший в Венеции, принял 13 резолюций. В рамках первой резолюции, известной как Венецианская хартия, была ратифицирована Международная хартия по вопросам сохранения и реставрации памятников и исторических мест, в рамках второй резолюции, выдвинутой ЮНЕСКО, – создана сама организация ИКОМОС, главной задачей которой стало осуществление доктрин Венецианской хартии.

Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей (ИККРОМ) (англ. *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*, сокр. англ. - ICCROM) — межправительственный орган, осуществляющий экспертную поддержку по сохранению объектов, включенных в Список Всемирного наследия, а также проводящий тренинги по реставрационным технологиям. Он курирует международную компьютерную сеть, содержащую все последние новинки в области научных исследований по реставрации и консервации. [Официальный сайт - <http://www.iccrom.org>]

Задача формирования цивилизованного профессионального сообщества, которое будет соблюдать принципы научной реставрации остается по сей день актуальной. В Российской Федерации этот процесс находится в начальной стадии, однако темпы преобразования предметно-

пространственной среды требуют оптимизации организационных вопросов во имя сохранения культурного наследия.

Важнейшим направлением деятельности профессиональных объединений реставраторов, как подчеркивают представители Управления федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия по Санкт-Петербургу и Ленинградской области, является создание профессиональной этики. Наиболее активно в сфере разработки этических проблем проявляют себя два добровольных профессиональных объединения: «Союз реставраторов Санкт-Петербурга» и некоммерческое партнерство «Российская ассоциация реставраторов» (НП «Росрегионреставрация»).

«Союз реставраторов Санкт-Петербурга» был создан в 2001 году [Официальный сайт - <http://www.srspb.ru>]. По состоянию на 2012 г. он объединяет 46 профильных компаний и 2 реставрационных лица. Союз помогает входящим в него компаниям стать сплоченнее, активно участвует в регулировании рынка реставрационных услуг, решает проблему преемственности между бизнесом и профильным образованием, консолидирует новейшие научные достижения отрасли, многое делает для популяризации реставрационного дела в городе и стране. В Союзе реставраторов существует комиссия по качеству и конфликтная комиссия, в состав Союза входят не только подрядные, но и проектные организации, и аккредитованные лаборатории, и поставщики материалов. Чтобы использовать этот опыт с максимальной пользой для отрасли, Союз создал на своей базе некоммерческое партнерство «Гильдия реставраторов», призванное способствовать построению наиболее эффективных отношений между различными участниками профессионального рынка, повышению качества реставрационных услуг и в конечном итоге – сохранению и передаче последующим поколениям прославленной петербургской культуры. Задачи Союза реставраторов Санкт-Петербурга:

- сохранение и развитие лучших традиций ленинградской-петербургской реставрационной школы;
- обеспечение условий для постоянного актуального обмена опытом между реставраторами;
- аккумуляция и популяризация научных достижений реставрационной отрасли;
- помощь профильным учебным заведениям в подготовке молодых кадров. Расширение и углубление связей между бизнесом и образованием;
- поддержание престижа профессии реставратора. Пропаганда достижений отрасли;
- популяризация идей о сохранении культурного наследия, о Санкт-Петербурге как об объекте мирового культурного наследия;
- поддержание высокой планки петербургской реставрации, культуры ведения реставрационного бизнеса;
- представление интересов профессионального сообщества в государственных органах, общественных объединениях и организациях, средствах массовой информации.

Задачи Гильдии реставраторов:

- содействие в укреплении и развитии базовых принципов работы реставрационной отрасли. Контроль за соблюдением этих принципов членами Гильдии;
- обеспечение строгого соблюдения при производстве работ реставрационных технологий и методик, независимо от ведомственной принадлежности объектов. Повышение качества реставрационных услуг;
- контроль за соблюдением положений Кодекса реставраторов – системы норм делового поведения участников реставрационного рынка;
- контроль за соблюдением Декларации о сохранении Санкт-Петербургской реставрационной школы;

- разработка и осуществление системы мер по повышению качества выполнения реставрационных работ;
- защита профессиональных интересов членов Гильдии реставраторов, юридическая поддержка;
- реализация принципов открытости, честности, взаимовыгодности некоммерческого партнерства;
- повышение профессиональной ответственности каждого участника реставрационного рынка.

В 2012 г. общее собрание членов Союза реставраторов Санкт-Петербурга приняло Устав саморегулируемой организации (СРО). Таким образом, Союз реставраторов взял на себя дополнительные обязательства по сохранению высоких стандартов качества реставрационных работ.

Учредителями СРО стали 42 реставрационные компании — члены Союза реставраторов Санкт-Петербурга. Саморегулируемая организация (СРО) является некоммерческой организацией, учрежденной Союзом реставраторов Санкт-Петербурга для участия в разработке законопроектов, направленных на создание оптимальных условий развития реставрации. Члены СРО будут нести коллективную ответственность по обязательствам организации. Основными задачами СРО Союза реставраторов Санкт-Петербурга являются разработка и внедрение системы аккредитации и аттестации членов организации, направленной на развитие реставрационной сферы, улучшения инвестиционного климата и внедрения новых технологий.  
[<http://www.rinfin.ru/sro/restoration>]

Некоммерческое партнерство «Российская ассоциация реставраторов» (НП «Росрегионреставрация») было основано в 2004 году в Санкт-Петербурге как российское общественное профессиональное объединение реставраторов [Официальный сайт - <http://rosrest.com/dokumenty-assotsiatsii>]. Главный офис «Росрегионреставрации» располагается в Санкт-Петербурге и осуществляет свою деятельность в Северо-Западном федеральном округе. В структуре ассоциации существуют обособленные подразделения (филиалы),



находящиеся в Центральном, Приволжском, Северо-Кавказском и Южном федеральных округах.

*Целью РАР является сохранение историко-культурного наследия России.* Первоочередными задачами «Росрегионреставрации» являются: взаимодействие с государственными органами власти по решению многочисленных нормативно-правовых и законодательных проблем в реставрационной сфере; совершенствование производственного процесса в реставрации, повышение его эффективности и качества; защита профессиональных интересов реставраторов на всех уровнях.

Для достижения цели ассоциация регулярно проводит внутренние собрания членов ассоциации с приглашением представителей департаментов министерств и управлений, а также представители реставрационных компаний из различных регионов страны.

Исключительным по важности направлением деятельности Российской ассоциации реставраторов является разработка системы контроля качества в реставрационной сфере – создана Система сертификации «Росстандартреставрации». В ее основу были положены мировые стандарты менеджмента качества ISO 90001. Данный сертификат подтверждает компетентность реставрационной организации и способствует повышению имиджа компании в кругу профессионального сообщества. Следует отметить, что сертификация, проводимая ассоциацией, призвана повысить профессиональный уровень компаний, а значит – конкурентоспособность реставрационных и строительных организаций на российском рынке.

Ассоциация реставраторов призвана содействовать в оказании информационно-консультационной поддержки собственникам и пользователям объектов культурного наследия. Ассоциация осуществляет и надзорную функцию, отслеживая работу на объектах так, чтобы она была выполнена качественно и в срок.

По состоянию на 2012 г. членами «Росрегионреставрации» являются 130 реставрационных и проектных коммерческих организаций, профильные

образовательные учреждения и отдельные мастера-реставраторы со всей России. Их деятельность распространяется на большинство регионов и включает в себя реставрацию не только архитектурных объектов, но и в целом произведений монументального, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Специалисты компаний-членов «Росрегионреставрации» – обладатели многочисленных наград Министерства культуры Российской Федерации, дипломов и благодарственных писем, истинные приверженцы своего дела, получившие заслуженное признание зарубежных коллег.

Обязательными для исполнения членами «Росрегионреставрации» являются стандарты профессиональной деятельности, основанные на требованиях действующего законодательства и соблюдении высокого качества работ и ответственности перед заказчиками. Все компании несут дополнительную имущественную ответственность перед потребителями произведенных ими работ (услуг) и иными лицами посредством системы обязательного страхования, что выступает гарантом качества реставрации. Со своей стороны «Росрегионреставрация» осуществляет дополнительный контроль качества на всех объектах, где ведут работы организации «Росрегионреставрации», с помощью созданной Общественной комиссии. В нее входят представители «Росрегионреставрации», пользователь реставрируемого объекта и научно-проектные организации.

«Росрегионреставрация» ежегодно проводит общественные мероприятия, научно-практические конференции, семинары, совещания, круглые столы для представителей реставрационного комплекса; организывает участие во всероссийских и международных выставках с коллективными стендами, представляющими реставрационную деятельность городов, областей и регионов.

Плодотворное сотрудничество Российской ассоциации реставраторов с зарубежными коллегами укрепляет позиции отечественной реставрационной школы на международной арене. В период с 2006 по 2009 год подписаны

соглашения о сотрудничестве между «Росрегионреставрацией» и Государственным центром по охране и реставрации памятников культуры (Республика Венгрия), Ассоциацией продвижения ремесел центрального Массифа (Франция), реставрационным концерном «Научно-технологическим парком «Vega» (Италия). Благодаря известным европейским выставкам и симпозиумам, в которых регулярно участвует ассоциация, открываются новые перспективы обмена опытом между реставраторами разных стран.

В структуре «Российской Ассоциации Реставраторов» существуют секции ремонтно-реставрационных организаций, профессиональной подготовки кадров, научно-проектных и художественно-реставрационных организаций, а также средств массовой информации. Члены ассоциации активно участвуют в реставрационном процессе по всей России, в том числе – занимаются разработкой рекомендательных документов по вопросам лицензирования и сертификации в реставрационной сфере, а также осуществляют контроль качества работ, разрабатывают программы повышения квалификации и обучения специалистов в регионах. Активное взаимодействие с региональными реставрационными компаниями обеспечивает членам ассоциации уникальную возможность обмена опытом и общения с реставраторами из других регионов.

Для вступления в РАР необходимо иметь наличие лицензию Минкультуры на право работы с памятниками культурного наследия. Ассоциация осуществляет страхование профессиональной ответственности: каждый член ассоциации должен иметь страховку в 1 миллион рублей на свои профессиональные ошибки (по состоянию на 2012 г.) на случай если возникнет обоснованная претензия заказчика. В судебном порядке заказчик может взыскать данную сумму, если реставратор допустил профессиональную ошибку (сродни медицинскому страхованию). В свою очередь ассоциация должна будет провести разбирательство для выяснения причин брака.

Для создания единого информационного поля планируется создание Всероссийский каталога реставраторов и ежемесячной специализированной газеты «Реставрация в России и за рубежом», которая впоследствии может быть преобразована в полноформатный журнал. В этом издании планируется освещать новости реставрации не только в России, но и в Европе, в частности – во Франции и Венгрии.

В СССР реставратор мог выполнять только те виды работ, которые соответствовали присвоенной ему категорией. В 1955 в соответствии с приказом Министерства культуры СССР была создана комиссия по Аттестации реставраторов станковой живописи из наиболее опытных специалистов страны во главе с И.Э.Грабарем. В 1961 году введена аттестация реставраторов монументальной живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства, а с 1967 года – для реставраторов книг и документов центральных государственных библиотек и архивов. Кроме квалификационного документа основанием для выполнения определенных консервационных и реставрационных работ служит диплом специализированного отделения художественного института или училища, а также справка о стажировке в реставрационной организации. Во всех перечисленных документах указывалось, какие процессы консервации и реставрации, реставратор мог проводить самостоятельно и какие – только под руководством более квалифицированного мастера. Реставраторы обучались не только истории искусств технике живописи, теории и практике реставрации, но химии, физике, биологии применительно к области реставрации, изучали вопросы хранения [14].

В Советской России научный и общественный контроль за соблюдением принципов реставрации осуществлялся реставрационными советами музеев и реставрационных организаций, Научно-методическим советом страны, Аттестационной комиссией реставраторов, структура и деятельность которых были сформулированы и созданы благодаря И. Э. Грабарю и его единомышленникам. В 1990 г. Федеральный научно-

методический совет фактически утратил полномочия, а Аттестационная комиссия прекратила свою деятельность. В результате решения о судьбах памятников культуры принимает не профессиональное сообщество, а чиновники и частные заказчики, по мнению специалистов, современная практика лицензирования организаций и лиц, не имеющих реставрационной подготовки и соответствующей аттестации, и последующий допуск их к восстановительным работам приводит к безвозвратному повреждению и утрате подлинности уникальных памятников [33].

В современных российских условиях соблюдение этических норм и принципов является значимым, порой единственным, фактором сохранения культурного наследия.

### **3.3. Профессиональные кодексы этики реставраторов.**

Профессиональная этика реставраторов – это одно из направлений профессиональной этики музейного работника, т.к. реставрация традиционно развивалась на базе музеев. В ходе практики музейной реставрации были сформированы научные и этические подходы к реставрации. Параллельно с музейной развивалась церковная реставрация, находящихся в собственности церкви икон, фресок и храмов, её осуществляли либо монахи - иконописцы, либо частные реставраторы. Церковные подходы к сохранению визуального образа распространились и на принципы реставрации предметов культа верующих и коллекционеров, вылившиеся в коммерческую реставрацию. В зависимости от требований заказчика, реставраторы руководствовались различными подходами к работе. Однако, ответственность реставратора не исчерпывается исключительно удовлетворением потребностей отдельного заказчика. Так как отличительной чертой профессии реставратора является признание и принятие на себя обязанности действовать в общественных интересах, то он должен соблюдать и подчиняться требованиям профессиональной этики реставратора. Приближая этику к практике, можно представить безупречного

реставратора, которому чуждо незаконное поведение и который постоянно ставит благо сохранения культурных ценностей выше личной выгоды. Кодекс этики реставратора отражает три уровня ответственности: 1) по отношению к предмету реставрации, а значит по отношению к потомкам; 2) по отношению к заказчикам работ, коллегам, ученикам и профессии в целом; 3) по отношению к общественности.

Кодексы реставрационной этики в той или иной мере, отражают основные нормы и принципы общепрофессиональной этики, а именно [16]:

- свою работу следует выполнять профессионально, строго в соответствии с возложенными полномочиями;
- в работе нельзя руководствоваться своими личными симпатиями и антипатиями, следует всегда соблюдать объективность;
- при работе с личными данными клиентов или других лиц, компаний всегда следует соблюдать строжайшую конфиденциальность;
- в своей работе нельзя допускать возникновения внеслужебных отношений с клиентами или коллегами, руководителями или подчиненными;
- следует соблюдать принцип коллегиальности и не обсуждать своих коллег или подчиненных в присутствии клиентов, партнеров или других лиц;
- нельзя допускать срыва уже принятого заказа через отказ от него в пользу другого (более выгодного) заказа;
- недопустима дискриминация клиентов, партнеров, коллег или подчиненных по гендерному, расовому, возрастному или какому-либо еще признаку.

Профессиональный кодекс реставратора, как и любой этический кодекс, рассчитан на честное и ответственное исполнение своих обязанностей всеми членами профессионального сообщества. Он имеет большое педагогическое значение для воспитания молодого поколения реставраторов в духе профессиональных традиций. Если некоторые особенности профессиональной этики упущены начинающим специалистом по незнанию или невнимательности, то такой реставратор может быть

признан непригодным к исполнению своих обязанностей, чтобы этого не случилось и существует документ.

Профессиональные этические принципы и нормы могут быть закреплены на законодательном уровне или же выразаться через общепринятые нормы морали. Совокупность правил поведения реставраторов, как профессиональной группы оформлена в **кодекс**, который обеспечивает нравственный характер взаимоотношений, обусловленных или сопряженных с профессиональной деятельностью реставраторов.

Профессиональный кодекс отличается от кодекса корпоративного поведения, последний фиксирует политику и нормы конкретной фирмы. Профессиональный кодекс регламентируют действия профессионалов всей реставрационной отрасли, обычно он принимается на собрании сообщества и подписывается его членами.

Кодекс, как правило, содержит: базовые этические принципы; профессиональные стандарты работы; размеры гонораров; процедуры рассмотрения конфликтов между членами сообщества и клиентами (как правило, профессиональные кодексы регулируют отношения в сфере услуг, где работа связана с контактом с другими людьми и где предъявляются повышенные нравственные требования); регламент (возможность выступать от лица сообщества, меры порицания и наказания за несоблюдение кодекса, возможности внесения поправок и др.) (см. прил.).

Профессиональные традиции этики развиваются вместе с развитием самой профессии реставратора. Специфика профессиональной этики связана, с особенностями профессии реставратора. Профессиональные установки реставратора сходны с врачебными, и главная среди них - «не навреди». У реставраторов есть символические культурные признаки - набор инструментов: скальпель, кисть и профессиональная идеология - этос профессии реставратора, включающий в себя совокупность нравственных представлений и моральных императивов реставраторов, связанных с постижением роли реставрации в общественной жизни, в судьбе

человечества и т.д. Например, «клятва Гиппократа» и врачебная тайна – это одни из элементов профессиональной этики врачей, а беспристрастная подача правдивых фактов – элемент профессиональной этики журналистов, уважение к подлинности материала и достоверности документов – основа деятельности реставраторов (Венецианская хартия).

Все профессиональные действия реставратора должны основываться на безусловном уважении к сохранению эстетической и исторической ценности и физической целостности объекта реставрации, что воплощается в таком специфическом требовании к работе реставратора как «обратимость», т.е. избегание использования материалов и методик, имеющих необратимое действие (Из Этического кодекса Голландской ассоциации профессиональных реставраторов (VeRes)).

Кодексы этики являются частью профессиональных стандартов, разрабатываемых для различных видов деятельности в системе государственного и общественного управления. Понятие "Кодекс" может трактоваться как: "законы, правила, предписания, постановления, стандарты, акты". В этическом контексте кодексы - это свод норм правильного, одобряемого поведения, считающегося уместным для реставратора. Задача этического кодекса реставратора предупреждать, а не наказывать неэтичное поведение.

Этические кодексы реставраторов как правило вырабатываются в профессиональных организациях. В кодексах этики обозначены те социальные функции, ради поддержания которых существует организация, и заверяют, что данные функции будут выполняться в соответствии с высокими моральными нормами. Профессиональные кодексы этики выполняют две нравственные функции - служат обществу гарантией качества и несут информацию о стандартах и ограничениях деятельности реставратора. На сегодняшний день в профессиональной среде активно обсуждаются следующие этические кодексы реставраторов: 1) Кодекс профессиональной этики Международного Совета по делам музеев



(International Council of Museums – ICOM) был принят единогласно на заседании 15-й Генеральной Ассамблеи ИКОМ, в Буэнос-Айресе, Аргентина 4 ноября 1986 г.; 2) Кодекс Этики Международного Совета по делам музеев для консервации комитета ICOM. Консерватор- реставратор: определение профессии, был опубликован в бюллетене Комитета (Committee`s Newsletter nr.4) в 1986 г.; 3) Европейская Конфедерация организаций консерваторов-реставраторов (E.C.C.O/ - E.K.O.K). Консерватор- реставратор: профессия; 4) Этический кодекс голландской ассоциации профессиональных реставраторов (VeRes – ГАПР) составлен в 1992 г. На основании всех имеющихся к тому времени кодексов UKIC, AIC, ADR и др.; 5) Этический Кодекс канадской ассоциации по консервации культурных ценностей и канадской ассоциации консерваторов-профессионалов; 6) Этический кодекс АИК и практическое руководство – окончательный вариант переработанного документа был подготовлен и утвержден членами АИК и членами профессиональной ассоциации путем заочного голосования в августе 1994г. 7) Кодекс реставраторов Союза реставраторов Санкт-Петербурга, принятого в 2011 г. (см. приложения).

Профессиональные кодексы этики не являются чем-то застывшим и неизменным, они дорабатываются в связи с изменением отношения общества к предмету труда реставраторов – культурных ценностей, культурного наследия. Приоритеты в музейной и реставрационной деятельности определены в ряде международных актов таких как: Устав Международного совета музеев (ICOM); Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест, принятая на II Международном конгрессе архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам в Венеции в 1964г.; Рекомендация ЮНЕСКО (Организации объединенных наций по вопросам образования, науки и культуры - от англ. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, сокр. англ. UNESCO) «О сохранении культурных ценностей, подвергающихся опасности в результате проведения общественных или частных работ»,

принятая в Париже в 1968 г.; Рекомендация ЮНЕСКО "Об охране в национальном плане культурного и природного наследия", принятая в г. Париже 1972 г. на 17-ой сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО); Рекомендация ЮНЕСКО «О сохранении и современной роли исторических ансамблей», данное на Генеральной конференции в Найроби в 1976 г.; определение профессии «консерватор- реставратор», данное Европейской конфедерацией Организаций консерваторов - реставраторов (Е.С.С.О. - Е.К.О.К.), данное на Генеральной ассамблее в Брюсселе в 1993г. Профессиональная этика реставраторов зародилась тогда, когда сформировались сходные интересы и требования к культуре людей, объединенных одной профессией. Специалисты в области реставрационной этики за точку отсчета принимают Конвенцию ЮНЕСКО «Об охране Всемирного культурного и природного наследия», которая была ратифицирована СССР в 1988 г. Основным тезисом этого документа гласит: «памятник - это научный документ, исторический источник, монументальное произведение, несущее духовные послания прошлого, которые остаются в современной жизни людей свидетелями вековых традиций. Человечество с каждым днем все более осознает общечеловеческую ценность памятников, рассматривает их как общее наследие и перед лицом будущих поколений признает совместную ответственность за его сохранность. Оно считает себя обязанным передать памятники во всем богатстве их подлинности».

### **3.4. История формирования этических принципов реставрации**

История научной реставрации насчитывает всего полтора столетия, и, тем не менее, она насыщена открытиями, блестящими достижениями и печальными ошибками. История реставрации произведений искусства в России, как и в Западных странах, это, прежде всего реставрация икон и картин.

#### **Реставрация масляной живописи в картинных галереях от становления до октября 1917 года.**

Дошедшие до нас сведения дают основание говорить, что именно со второй половины XIII века в России начинаются поиски методов реставрации масляной живописи, а не просто ремонта [10, 26, 27, 29].

Во второй половине XIII века в европейских странах были известны методы дублирования, перевода живописи на новое основание. В ходу были такие приемы, как укрепление вздутий при помощи введения клея через прокол, сделанный иглой, проглаживание теплым утюгом, тонирование более светлым тоном по сравнению с окружающей живописью, пигментами, растертыми на лаке, имитация фактуры живописи и холста на грунте, известны были и рабочие подрамники. Итальянцы считали причиной разрушения картин влажность и загрязненность воздуха, они же предупреждали от проведения непродуманных расчисток. Произвольных добавлений. Так как первыми хранителями и придворными реставраторами в России были иностранцы, все эти сведения были и у нас. Кроме того, Академия художеств, направляя своих воспитанников для продолжения образования в зарубежные страны, поручала им знакомиться там с реставрацией живописи. Большое влияние на методы и приемы масляной живописи оказали русские иконописцы. Они хорошо знали технику письма, различные материалы, такие как основа, грунты, краски, олифы, связующее; имели старые пособия с рецептами, в которых говорилось и о починке древних икон. Неслучайно иконописцы были лучшими реставраторами и с не меньшим успехом практиковали в масляной живописи.

Дошедшие до нас имена первых «официальных» реставраторов связана с **Эрмитажем**. Основание Эрмитажа – первой в России картинной галереи – относится к 1764 году, когда в Зимний дворец была доставлена коллекция из двухсот двадцати пяти картин голландских и фламандских живописцев, купленная по распоряжению Екатерины II в Берлине. К этому времени дворцовая коллекция насчитывала две тысячи картин. Она требовала систематического квалифицированного наблюдения, принятия

профилактических и реставрационных мер для спасения «заболевших» и поврежденных произведений.

Ещё до образования галереи на должность реставратора – хранителя был приглашен в помощь мастеру- хранителю Гроту голландский придворный живописец Лука Конрад Пфандцельт, ставший таким образом первым известным нам по документам реставратором-хранителем картинного отделения императорского Эрмитажа. Пфандцельту было поручено, помимо всех прочих обязанностей «разные картины починивать, возобновлять и в хорошем состоянии содержать». [Горин, Черкасова, С.6] его называли художником «механической» реставрации живописи. Известно, что он применил метод перевода (переложения) живописи с дерева на медь и на новый холст. Сохранилась, в частности, его надпись на обороте картины Луки Кранаха Младшего «Христос и блудница», переведенной с дерева на медь.

В 1780 году Пфандцельта на посту хранителя заменил венецианец Мартинелли, который сам реставрацией не занимался. Как и Пфандцельт, так и Мартинелли для проведения живописной реставрации приглашали через канцелярию двора художников из Академии. Имена этих художников не известны.

В 1797 году на должность хранителя галереи был назначен Франц Иванович Лабенский, возглавлявший галерею в течение полувека (до 1849 года), создавший в Эрмитаже первую в России мастерскую и школу реставраторов.

Ф.И.Лабенский при своем назначении нашел реставрационное дело в заброшенном состоянии, должность реставратора оказалась забытой, «через что картины весьма претерпевали». Он приглашает на механическую реставрацию иностранца Перонара, который «не был искусным мастером», но лучшего тоже не было. Перонару, например, был поручен перевод с дерева на холст картины Джорджоне «Юдифь с головой Олоферна»,

считавшейся тогда произведением Рафаэля. Живописной реставрацией с начала XIX века до 1817 года, занимался художник Пиролли.

Лабенский приложил все усилия к тому, чтобы подготовить специалистов из людей, служивших во дворце. В 1801 году он назначает на должность технического реставратора галереи Андрея Филипповича Митрохина (1766 -1845), ставшего первым русским реставратором, проработавшем в Эрмитаже более сорока лет. А.Ф. Митрохин родился в Троице Псковской губернии, там же учился на живописца, затем был солдатом Софийского полка, в 1792 году принят в лакеи Зимнего дворца, а из лакеев переведен камердинером Эрмитажа. Лабенский называет Митрохина «первейшим в своем искусстве изобретателем в России реставрации по механической части...», который изыскал «средство переводить живопись с дерева на холст с неослабными трудами довел оное до совершенства доказанное уже многими операциями».[10, с.6] В 1843 году А.Ф.Митрохин обобщил свой опыт в «Правилах о переложении живописи с дерева на холст».

Сегодня реставрационная практика и наука отрицательно относятся к распространенному до конца XIX века переводу картин с дерева на холст. Впрочем, и сам Митрохин стремился избежать перевода. Уже с 1820-х годов Митрохин и его ученики начинают ставить доски картин на паркетаж, предохраняющий их от коробления. Помимо перевода Митрохин проводил склеивание досок, дублирование, очистку картин от загрязнений, перетяжку холстов, заправку записи, покрытие лаком, то есть все основные реставрационные операции.

После ухода в 1817 году Пиролли на живописную реставрацию были взяты прошедшие по конкурсу и рекомендованные Академией художеств В.И.Бриоски и Ф Бенчини.

В 1819 году Лабенский при поддержке кн. А.Н.Голицына – министра народного просвещения, а также Академии художеств основывает при Эрмитаже первую в России «реставраторскую школу». В которую были

приняты, кроме имевшихся трех реставраторов, четыре ученика – воспитанники Академии художеств, их обучением руководил Митрохин. В 1825 году был принят устав школы, в соответствии с которым обучение продолжалось в течение шести лет, после чего ученик производился в помощники реставратора, а после десяти лет в реставраторы. Наиболее талантливыми специалистами стали художники Ф.А.Рыбин, проработавший в Эрмитаже до 1845 года, и Ф.И.Табунцов, проработавший до 1861 года. Будущие реставраторы изучали одновременно техническую и живописную реставрацию.

До середины XIX века в мастерской Эрмитажа работало от четырех до семи реставраторов. В период с 1816 по 1845 год ими отреставрировано более тысячи картин, принадлежавших Эрмитажу, пригородным дворцам, Александро-Невской лавре. На реставрацию уникальных произведений выдавались специальные разрешения, к ним подходили с особой осторожностью. Лабенский дал указание о составлении протоколов реставрации. Сам Митрохин реставрировал, например, картины Рафаэля, Рубенса, Сальватора Розы, Джулио Романо, Рейнольдса и других прославленных мастеров. За свою работу он не раз был отмечен наградами, премиями, повышениями в чине и в конце жизни получил право на дворянство.

Применяемые методы реставрации в мастерской Эрмитажа в первой половине XIX века были интуитивны и несовершенны, о чем свидетельствуют дошедшие до нас произведения искусства. Но эти методы находились под строгим коллективным контролем и, кроме того, постоянно совершенствовались на основе практики и длительных наблюдений.

О методах же хранения говорить не приходится: их просто не существовало, несмотря на известные достижения химии, физики в области изучения красок, процессов их старения. Так, например, до конца XIX века в Эрмитаже в качестве освещения пользовались свечами, устраивали балы, праздники. Жирная копоть, грязь, пыль – все это оседало на картинах. В

Эрмитаже не раз возникали пожары. Так в результате пожара 1837 года было повреждено четыреста пятьдесят произведений, исправленных затем в мастерской.

После смерти Ф.И.Лабенского в 1849 году его преемники мало интересовались вопросами сохранения живописи. История реставрации в Эрмитаже во второй половине XIX – начале XX века связана с тремя поколениями реставраторов Сидоровых. С их приходом начинается массовый перевод картин с дерева на холст. Создается впечатление, что делалось это без всякой надобности, ради лишь демонстрации техники и умения.

До 1917 года в Эрмитаже работали кроме Сидоровых известные реставраторы живописи Д.Ф.Богословский, С.П.Яремич, Л.П. Альбрехт, И.И.Васильев. В 1910 году Богословский впервые применил регенерацию разложившегося лака парами спирта по методу М.Петтенкофера.

В 1895 году в Петербурге основывается **Русский музей имени императора Александра III**. Для проведения реставрационных работ в музей периодически приглашаются специалисты Эрмитажа, но, кроме того, появляются и свои реставраторы. Так, в 1910 году, в нем начинают работать ставшие впоследствии известными реставраторы из иконописцев: Н.И.Брягин, Я.В.Сосин, Ф.А.Каликин, И.Я.Челноков.

В Москве в открывшейся в 1856 году **галерее П.М.Третьякова** также начинают ставиться и решаться вопросы реставрации. П.М.Третьяков наряду с коллекционированием самым внимательным образом относился к охране картин от повреждений, понимал технику живописи, материалы, реставрационное дело, заботился о правильном хранении произведений искусств. Он сам следил за температурно-влажностным режимом, берег картины от прямых солнечных лучей, засорителей воздуха, учил относиться к картине, как к «священному» предмету.

До нас дошли имена первых хранителей. Они же нередко выполняли и профилактическую реставрацию. Первым таким хранителем стал

А.О.Мудрогеленко, А.М. Ермилов, Н.А. Мудрогель, А.Г.Догадин.  
Специальной мастерской тогда еще не существовало.

В конце XIX века на техническую реставрацию был приглашен А.К. Федоров, ставший в галерее первым крупным специалистом, основателем мастерской, учителем многих мастеров, в том числе и трех своих сыновей. В 1917 году Федоров был назначен заведующим специальными техническими мастерскими Третьяковской галереи.

С момента образования галереи её возглавляли образованнейшие люди своего времени, глубоко понимавшие искусство. После смерти в 1896 году П.М.Третьякова её попечителем стал В.М.Голицын, в 1905 году И.С.Остроухов, а с 1913 по 1920 год И.Э.Грабарь. Все огни с большой заботой относились к вопросам хранения и с огромной осторожностью к реставрации. Вот почему коллекция галереи в целом оказалась в удовлетворительном состоянии сохранности.

В 1899 году в штате галереи утверждается должность хранителя, а в 1906 году инструкция для него. Хранителю помимо всего прочего вменялось в обязанность наблюдение за реставрацией художественных произведений.

Для выполнения сложных реставрационных работ, прежде всего для живописной реставрации, руководство галереи приглашало на время опытных мастеров. В их числе по масляной живописи работали: Д.Н.Арцыбашев, М.К.Юхневич из Румянцевского музея, И.И.Васильев и Д.Ф.Богословский из Эрмитажа. Для реставрации древнерусской станковой живописи приглашали И.Я.Тюлина – известного специалиста из поколения реставраторов Тюлиных.

Новая страница в истории сохранения и реставрации картин Третьяковской галереи начинается в 1913 году с приходом на пост директора И.Э.Грабаря, уже тогда известного историка искусств и художника, ставшего после октября 1917 одним из основателей советской школы реставрации. В галереи была образована реставрационная мастерская, введено описание картин, в котором фиксируется состояние их сохранности, уточняются



задачи консервации и реставрации произведений живописи, проводится фотографирование, рассматриваются вопросы хранения, осуществляется застекление картин, а затем защита их оборотной стороны от засорителей воздуха, резких колебаний влажности.

Одной из сложных работ стала реставрация картины И.Е.Репина «Иван Грозный и его сын Иван». 16 января 1913 года эта картина была порезана душевнобольным художником-иконописцем А.А.Балашевым. Три параллельных разреза прошли по изображениям лиц царя и сына. Срочно были вызваны И.Е.Репин, реставраторы из Петербурга Д.Ф.Богословский и И.И.Васильев. После окончания технической реставрации И.Е.Репин по настоянию Богословского переписал голову Ивана Грозного. Новая голова по выразительности оказалась хуже прежней. Богословский без ведома И.Е.Репина снял записи, подвел грунт и восстановил утраты методом тонирования акварельными красками.

Реставрация этой картины, техническая и живописная, была проведена удачно, и все же картина оказалась в числе хронически больных. Произошло это по причине использования Репиным «цвилиховского грунта», вызывающего осыпи красочного слоя в результате слабой адгезии. Пример этот, к сожалению, не единичный. Тогда многие художники писали свои картины на «цвилиховском» грунте.

### **Технология реставрации масляной живописи в картинных галереях.**

Во второй половине XIX века в России появляются первые печатные руководства по реставрации произведений живописи, графики, книг. В 1860 году Г.П.Марковым был осуществлен и в 1868 году издан в Петербурге перевод книги Гупиля, ученика Ораса Верне, «Руководство к живописи масляными красками с прибавлением небольшого трактата о реставрации картин» [10].

В 1886 году в «Вестнике изящных искусств» появилась работа П.Я.Агеева «Возобновление масляных картин», в которой он говорит о качествах необходимых реставратору «терпении, осторожности, находчивости», призывает изучать историю и технику живописи, а также же «химию материалов» в историческом развитии. Агеев критикует некоторые зарубежные методы реставрации, особенно методы, изложенные в книге профессора Дрезденской Академии изящных искусств А.Эрхардта. Он особо предупреждает об опасности «соскабливания» верхних слоев живописи, отвергает «секретные» и потому сомнительные методы, рассматривает масла, лаки, краски, говорит о принципах расчистки, описывает регенерацию лака по способу М.Петтенкофера.

В 1897 году в Москве вышло небольшое пособие – перевод с английского книги Джона Бриона «Подновление старых гравюр, рисунков чертежей и подклеивание их. Предохранение и подновление живописи масляными красками», где главным врагом бумаги и живописи названа сырость. В этой работе рекомендован метод усовершенствованный и названный позднее конвертованием.

Во всех этих руководствах оказалось немало спорного, более того, вредного и неприемлемого, но в них настойчиво звучит одна мысль – сохранение произведений искусств на века для потомков, наблюдается стремление отыскать и рекомендовать лучшие методы.

В 1863 году врач – гигиенист и химик Макс Петтенкофер получил патент на изобретение метода регенерации покровного лака воздействием на него парами спирта. Сегодня, мы знаем, что некоторые реставраторы использовали пары спирта задолго до него, например Эйгнер из Аугсбурга в 1830 году, а также Н.Хопмен из Амстердама в 1851 году при реставрации «Ночного дозора» Рембрандта. Тот же Петтенкофер отстаивал необходимость составления тщательной документации с техническими данными на каждое значительное произведение.

Во второй половине XIX века начинается активное изучение материалов живописи с помощью химии, а в 1870 году впервые был применен для этой же цели микроскоп, в Академиях Парижа, Берлина, Петербурга читаются курсы лекций по краскам, выходят работы по химии материалов живописи, издаются древние манускрипты и трактаты о технике живописи. Наконец, в 1895 году были открыты рентгеновские лучи, а в 1896 году ученики В.Рентгена в Мюнхене уже пробуют применить их при изучении живописи.

Несмотря на существование, практически всех приемов консервации и реставрации, на наличие различных руководств и наконец, на начало применения в реставрации в конце XIX века точных наук, реставрацию произведений искусств в XVIII–XIX веках нужно назвать драмой, в которой произошел конфликт между пониманием задач реставрации и ее практикой.

В России реставрация картин велась в очень незначительных масштабах, за исключением Эрмитажа. Сегодня мы этому обстоятельству только радуемся. В западных странах в XIX веке реставрация произведений искусств проводилась в огромных масштабах, что дало право М.Петтенвоферу сказать, что от неумелой реставрации погибло произведений искусств больше, чем от всех пожаров, варварских нашествий, разрушений и т.п. Реставраторам, недоставало знаний историка, понимания палеографа, археолога, а часто просто эрудита. Бывало, что реставраторы, стремясь к точному совпадению техники и стиля реставрируемых участков с подлинными, искажали полотна. Они еще не отдавали себе отчета в том, что перед ними художественный и исторический документ определенной эпохи, и они не имеют права изменить его. Сыграло тут свою отрицательную роль и сохранение мастерами – ремесленниками, так называемых, секретов. Причем, иногда исправляли даже неповрежденную живопись, добавлять детали, если владельцы находили это нужным. Так было с картинами Дж. Романо «Форнарина», Джорджоне «Юдифь с головой Олоферна», а также с многочисленными иконами, в том числе «Троица» А.Рублева,

«Владимирская богоматерь» и фресками во Владимирском Успенском и Дмитровском соборах, в СпасоМирожском монастыре в Пскове, в Софии Новгородской, в Переяславле – Залесском и т.д., которые спемозовывались, сбивались, переписывались в духе времени. Наибольший урон был нанесен вследствие неправильной расчистки. Основных причин здесь три: употребление чрезвычайно активных растворителей, выполнение работ любителями – ремесленниками и самоуверенными реставраторами средней руки, отсутствие знаний о поведении смол, лаков, красочных слоев под действием растворителей.

Специальные руководства и дневники раскрывают средства, иногда невообразимые, для удаления лака и расчистки живописи западноевропейских и русских реставраторов XIX – начала XX: молоко, яичный желток, соль и квасцы, соляная, серная кислоты, купорос, поташ, моча, древесная зола, густой горячий клей, слюна, чистый спирт, скипидар, виноградный отвар в содовой воде, бычья желчь в теплом крепком вине, масла, металлические опилки в платке, яблоко, лук, винный камень, сок лимона, трение пальцами, пемзой, известковое молоко, бура, дрожжи, толченое стекло, песок, хлебный мякиш и т.д. С начала XX века отдается классической смеси из виноградного спирта, скипидара, воды, льняного масла.

При расчистке обычно пользовались губкой или жесткой кистью. Чаще всего повреждались верхние слои живописи, затем следовали «прописки и восстановления», после чего картина покрывалась общим тоном, по преимуществу лессировочным коричневым. Он придавал музейный вид картине, скрывал огрехи неудачного вмешательства реставратора. Покрытие бесцветным лаком без желтых пигментов начинается лишь с конца XIX века. Основание живописи считалось второстепенным элементом, зачастую переводили картины с совершенно здоровых оснований.

Несоответствие реставрационного дела развитию науки и техники, необходимость радикальных преобразований понималась образованной

общественностью. В начале XX века появляются специалисты с большим историко-искусствоведческим опытом, эрудированные в области сохранения памятников искусства. Это И.С.Остроухов – художник и коллекционер, И.Э.Грабарь – историк искусства и художник, Н.Лихачев. С первых своих шагов они пытаются направить реставрацию по новому пути. Остроухов в Москве, Лихачев в Петербурге предпринимают работу по раскрытию икон от позднейших записей, вводят первую классификацию произведений по их стилевым признакам, намечают два принципа живописного восстановления: для станковой темперной живописи (икон) – тонировки утраченных мест нейтральным тоном, отличимым от древней живописи; для картин маслом – тонировки строго в пределах утрат под цвет, тон и фактуру авторской живописи.

Ярким выражением необходимости радикальных преобразований стал **Всероссийский съезд художников**, состоявшийся в Санкт-Петербурге в декабре 1911 – январе 1912 гг.

Впервые на широком форуме русского искусства рассматривались проблемы охраны и реставрации, в частности сохранения живописи, материалы для письма, вопросы хранения. Особое внимание на съезде было обращено на «ученую реставрацию» произведений искусства.

С докладами на съезде выступили: о технике живописи – И.Е.Репин; о старении материалов - Д.И.Киплик; о вопросах реставрации живописи – художник и реставратор Д.Ф. Богословский; о личном опыте консервации живописи – реставратор и антиквар А.А.Мутти, реставратор А.Я. Боравский; а также реставратор Румянцевского музея А.Ф.Афанасьев, ученый и практик А.И.Анисимов и др.

И.Е.Репин, говоря о сохранности картин, назвал художников, не владеющих техникой живописи, невежественными, а учебные заведения, не давшие им таких знаний, преступными. Д.И.Киплик внес предложение изолировать живопись от влияния загрязненной атмосферы, доказывал необходимость проведения экспериментов на прочность и безвредность

новых материалов. Д.Ф.Богословский особо предупреждал об опасности введения в краски и в материалы реставрации всевозможных «суррогатов», А.А.Мутти предлагал организовать специальную лабораторию.

Д.Ф.Богословский указывал на причины плохой сохранности живописи, в частности на особый вид сырости, вызывающей сдвиги красочных слоев, плесень и гниль, на загрязненность атмосферы и черноту живописи, на разрушение деревянных основ жучками-точильщиками; говорил о необходимости знания реставраторами химии материалов - лаков, смол, красок и т.д. Критикуя методы самоучек, Д.Ф.Богословский дал довольно точную характеристику почти всех реставрационных процессов, применяемых на произведениях живописи, подчеркивал необходимость при реставрации дифференцированного подхода к каждому произведению.

Петербургский реставратор А.Я.Боравский выступил лишь за консервационные методы, против прописок и субъективных домыслов, за восстановление утрат по фреске нейтральным тоном, предложил ввести три этапа фотофиксации памятника – до реставрации, в процессе её и после реставрации, результаты осмотров и реставрационных операций заносить в специальную книгу, образовать специальную государственную комиссию для наблюдения за реставрацией, учредить при Академии художеств школу реставраторов, основать специальный журнал, устраивать в будущем международные съезды реставраторов, а также периодические реставрационные выставки. Большинство этих предложений реализовалось лишь после Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.

В резолюции съезда указывалось на необходимость реставратору иметь художественное образование, знать химический состав красок, лаков, растворителей и т.п., а комиссии Академии художеств наблюдать за реставрацией картин. Съезд рекомендовал каждой картинной галерее, каждому музею иметь реставратора, а Академии готовить таких специалистов. Съезд обратился к правительству с просьбой о выделении средств для немедленной организации мероприятий по сохранению

разрушающихся памятников архитектуры и искусства. Однако правительство не предприняло сколь-нибудь действенных мер, и постановление осталось на бумаге.

## **Реставрация древнерусской живописи в России.**

### **Эпоха «возобновления» иконописи в XVIII – первой половине XIX века.**

В числе первых достоверных фактов реставрации икон на Руси можно назвать «возобновление» Владимирской Богоматери в середине XIII века после того, как при разграблении Владимирского Успенского собора в 1238 году татаро-монголы сняли с иконы драгоценный убор, повредив при этом живопись. Фрагмент чинки этого времени отличается от авторской живописи и лежит частью на слое закипевшей олифы (результат) пожара и красочном слое подлинника. Эта, чтимая икона, поновлялась неоднократно [30].

Каждая эпоха вырабатывает свое специфическое отношение к произведениям искусства. По словам Дж. Дьюи картина, как и любой другой продукт художественного творчества, в процессе восприятия зрителем «воссоздается каждый раз заново». Причем функции (общественное предназначение) и эстетические ценности древнего памятника в понимании его создателя и современного ему общества отличаются от того, что видят и ценят в этом же произведении потомки.

Иоанн Дамаскин (вторая половина VII века) резюмировал высказывания иконопочитателей: «Человеческие же образы живописцы переносят на доски при помощи некоторых красок, располагая благодаря искусству подражания, надлежащие и соответственные краски так, что красота первообраза... переходит к подобию». [5, с. 9-10] Иконописец XVII века Иосиф Владимиров главный смысл иконописи видит в иллюстрации священной истории: «Евангелист повествует словами, а этот выполняет делом».

Икона как элемент культа, как искусство, наполненное литургическим смыслом, была связующим звеном между миром земным и миром

«вышним»), должна была «одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам». В духовной жизни средневекового общества основная функция иконы определяла главенство сюжета, иконографии, символики форм и красок – всей ее содержательной структуры над индивидуальной стилистикой художественного образного строя. Ценность живописного произведения заключалась как в его художественных достоинствах, так и в том, насколько верно был соблюден освещенный вековой традицией канон изображения того или иного священного сюжета. Канон утверждал такое изображение, которое максимально выражало представление о прототипе, что и было высшей целью для художника.

Поэтому, когда возникал вопрос о сохранении разрушающейся иконы, особенно чтимой, чудотворной, главной целью было восстановление тех утраченных ее качеств, содержания «образа-подобия» без которых не могла осуществляться основная функция иконы как «молельного образа». С точки зрения средневекового реставратора надлежало сохранить и восстановить не образность и стиль художника, а некую надличную сущность иконы, то, что в ней есть от прототипа, - изображение – знак. Таким образом, любое реставрационное воздействие на произведение становилось его обновлением. Церковное искусство XVIII - XIX вв. не претерпело значительных реставрационных изменений, т.к. они были выполнены уже в русле традиций европейского искусства. В отличие от искусства средневекового, чей художественный язык оказался чуждым. Т.к. на первое место выдвигается задача зеркального тождества, то искусство подражания создает теоретические предпосылки для оправдания «исправлений недостатков» древней живописи. Иконы часто поновлялись с «исправлениями» росписей стен, как например, росписи в Благовещенском соборе Московского Кремля, росписи стен Киево- Печерской лавры, росписи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и др. Показательно как осуществлялась реставрация в 1847 году, когда во владимирском Дмитриевском соборе были «возобновлены» уникальные росписи XII века палехским иконописцем Сафоновым для чего



стены были «протерты алебастром, расписаны иконографическим писанием». Справедливости ради следует заметить, что государями отдавались указы о том, чтобы поновлялось по старому, ничего не переменяя. Стремление сохранить историческую подлинность памятника при первой в истории русской реставрации программе «возобновления» росписей Золотой и Грановитой палат Кремлевского дворца. В одном из дел оружейного приказа за 1672 год сказано «Великий государь указал в своей золотой Палате стенного письма осмотреть и над бытиями подписи, которые зарудились (загрязнились) прочистить и списать в тетрадь. Несколько ранее, в 1667 году, известному иконописцу Симону Ушакову «Государь указал в то же лето в Грановитой палате написать стенное письмо вновь самым добрым письмом, а снимки, для образца, снимки с того стенного образца снять ныне и приказать о том иконописцу Симону, чтоб написать в той палате те же ввнщи, что и ныне писаны», что и было в точности исполнено. В указе от 1770 года Екатерины II, проявляется забота о том, чтобы при реставрации кремлевских соборов поновление было «таким же искусством, как и древнее без отличия». Однако сами древние памятники, искаженные многократными поновлениями говорят о том, что реставрационное вмешательство было средством художественного обновления памятника. Желание видеть древнюю икону или фреску «как новую» усиливалось стремлением к соблюдению церковной благопристойности, что требовало стирать следы старения. Кроме того иконописцы поновляли живопись в стиле той художественной школы, к которой они сами принадлежали. Так в иконе «Владимирская богоматерь» (XIIIв., Государственная Третьяковская галерея) шея младенца (вставка начала XVI века) написана плотной охрой по темному санкирю и заметно отличается от авторского слоя, а руки Богоматери (две вставки разного времени: правая – начала XVI века, левая – конец XVI века) различны по цвету и пластике. Среди наиболее типичного примера можно назвать «Святого Георгия» (XIIIв., Государственная Третьяковская галерея) из Юрьева монастыря в Новгороде, где на лице

сохранена запись XIV века с характерным энергичным пастозным вихрением вместо полупрозрачной безсанкирной живописи XII века и др.

С появлением в России светского реалистического искусства иконы часто записываются или «поправляются» в соответствующем духе. К примеру, «Донская Богоматерь» была «возобновлена» в XVIII столетии: «Ныне с лицевой стороны окружают икону 19 грудных изображения Праматерей, написанных на особенной доске, во Фламандском стиле, начала XVIII века». В этом же стиле был записан и средник. Это была уже сознательная тенденция, направленная на то, чтобы «исправить недостатки» перспективы и тона «примитива», как стали называть средневековую живопись с XVIII века. Тенденция к «исправлению» древних памятников в духе академической живописи стала типичной чертой реставрации в XVIII-XIX веках. Именно к этому времени относится появление большинства совершенно чуждых древней живописи записей на иконах и стенописях. Другим характерным для XIX века топом поновления была стилизованная запись в древнерусском духе, выполнявшаяся обычно мастерами из Палеха или Мстеры, которая также была бесконечно далека от оригинала [19].

Принципы поновительства икон и стенописей во всей своей нелепости были выражены в программах «возобновления» середины XIX века. Так, по мнению историка реставрации Ю.Г.Боброва, примером варварского отношения к древней живописи стал академик середины XIX века Ф.Г. Солнцев, активно внедрявший принцип «исправления недостатков». Особенно пагубно этот принцип сказался на реставрации росписей XI века Софии Киевской. Несмотря на критику в адрес реставраторов, работа была завершена, а древней живописи нанесен невосполнимый урон, а поверх нее «написаны новые фрески по примеру древних», причем «каждому из лиц» дано было «приличное имя». Так около фигур дочерей Ярослава появились греческие надписи София, Вера, Надежда, Любовь. Современники реставрации утверждали, что все фрески исправлены, замазаны и во многих

местах вновь написаны фигуры, которые нисколько не вяжутся с прежними ... мужская переименована в женскую и наоборот. Таким образом, все фрески, более или менее, потеряли свой первоначальный характер».

Все поновления произведений древнерусской живописи можно подразделить на два основных вида: традиционные и чуждые. Несмотря на то, что каждый иконописец-поновитель прописывал старую икону в своем стиле, он не был полностью свободен и безусловно должен был ориентироваться на имеющееся изображение, особенно при частичных прописках. Степень искажения нарастала постепенно, по мере того как художественный язык древнего оригинала становился все менее актуальным, а из-за потемнения олифного покрытия менее различимым для поновителя. Традиционные записи подчас очень близко следуют за композицией, колоритом и рисунком оригинала, но почти никогда не несут высоких художественных достоинств, зато имеют высокую историческую ценность. Чинки традиционного характера, в случае утраты живописи подлинника, часто сохраняются современными реставраторами в качестве «прямого последователя» предпочтительного элемента реконструкции.

Чуждыми стилю подлинника могут быть записи, противоречащие его композиции, либо традиционной по рисунку, но чуждой по колориту. Их редко можно использовать в качестве восполнения утрат древней живописи в силу их противоречивости, но они могут иметь самостоятельное историко-художественное значение. К числу чуждых поновлений относят стилизованные росписи XIX века, выполнявшиеся в псевдодревнерусском стиле палешанами и мстерцами, так как, несмотря на свою внешнюю традиционность, они не имели ничего общего с оригиналом.

Период поновления живописи в истории реставрации, охватывающий средние века и XVIII- первую половину XIX века, следует определить как эпоху церковной реставрации.

Важнейшей чертой этого времени является, то что все работы по «возобновлению» древнерусской живописи производились по заказу и под

эгидой церкви, даже в случаях участия в реставрации правительства или Академии художеств.

Другая особенность церковной реставрации состоит в отсутствии теоретической концепции и сохранении примитивной традиционной технологии.

Принципы поновительства, его идеи и методы складывались под влиянием церковного культа и религиозного мировоззрения.

Характерной чертой развития реставрации живописи является сохранение в XVIII- и первой половине XIX века методов средневекового поновительства. В истории церковной реставрации можно отметить существование двух подходов. К первому относится поновительство «или возобновление», когда реставрация вызывалась необходимостью поддержания памятника в целостности, без чего невозможно его функционирование в системе культа. Кроме того, переписывание являлось средством продления жизни древних произведений и своеобразной формой их почитания. Вторым подходом возникает в конце XVII столетия, и особенно в XVIII и первой половине XIX веков, когда в русском искусстве возникают принципиально иные художественные нормы, древние памятники начинают подвергаться реставрации, не в последнюю очередь, по соображениям эстетического характера. В это время реставрация сознательно направлена именно на исправление формально-художественных «недостатков» средневекового «примитива», таких как, отсутствие перспективы и светотональной моделировки форм.

В XIX веке, особенно в николаевскую эпоху, памятники древней живописи по всей России приводились в соответствие с новейшими взглядами на православное искусство в духе византийско-академического эклектизма.

Идеи и методы церковной реставрации явились закономерным следствием эстетических взглядов эпохи и той общественной функции, которую выполняла иконопись.

## **Технология «возобновления» древнерусских икон и стенописей.**

Способы, техника и рецептура укрепления и «возобновления» древней живописи складывались столетиями. Никаких протоколов или записей, описывающих технику «исправлений» как правило, не велось. Более того, каждый мастер оберегал свои приемы и держал их в секрете. Восстановить основные моменты технологии реставрации можно лишь по старинным руководствам, содержащимся в иконописных «подлинниках», поскольку исправлением живописи вплоть до середины XIX века занимались иконописцы. В иконописных подлинниках можно найти сведения по трем основным разделам реставрации: укреплению, расчистке и восстановлению живописи.

Иконописный подлинник, составленный чернецом Никодимом Антониева Сийского монастыря (вт. пол.XVII в) содержит основные приемы укрепления левкаса, сохранившиеся до наших дней, - применение горячего клея, многократная пропитка им, проглаживание (только не утюжком как сейчас, а камнем, через ткань) и удаление излишков клея с поверхности теплой водой.

Но были и другие способы реставрации левкаса по местам его отставаний. Например, в процессе современной реставрации было обнаружено, что в XVI веке при поновлении иконы XVII века «Двенадцать апостолов» (новгородского музея) были применены два приема. Из них через небольшие выпады левкаса, вероятно, подвели клей под отставшие его края. Выпады левкаса восполнили новым и воспроизвели утраченную живопись. Второй прием состоял в том, что большой отставший и, вероятно, разрушенный участок в нижней части иконы, вместо того, чтобы укрепить клеем, вырезали и заполнили новым левкасом и воспроизвели утраченную живопись [20].

В более позднее время появился очень вредный способ укрепления горячей олифой, которой пропитывали деструктурированный левкас. Левкас, насыщенный олифой, со временем сильно темнеет, превращаясь из белого в коричневый. Темный левкас просвечивает через красочный слой – на живописи проступают коричневые пятна. Кроме того, пропитанный олифой левкас после повторного отставания трудно поддается укреплению принятыми в реставрации коллагеновыми клеями. Удалить олифу из левкаса, к сожалению, невозможно.

Существует также способ, разработанный реставраторами западноевропейских музеев, - укрепление красочного слоя и грунта живописи на различных основах воскосмоляными мастиками. Участки левкаса, пропитанные этими материалами, становятся темными и негигроскопичными. Применение мастик оправдано лишь при укреплении масляной живописи на цветных грунтах (но не белых). ( В настоящее время в отечественной реставрации чаще всего пользуются осетровым клеем, так как он возвращает левкасу первоначальные свойства и достаточно прочно подклеивает его к поверхности доски [20].)

Вернемся к различным способам очистки икон от потемневшей олифы, указанным в подлинниках с помощью мыльной пены с добавлением дрожжей, которой надо слегка намылить икону и накрыть тканью, затем намылить по ткани и следить, чтобы не отстал левкас, а на местах, где нет олифы, левкас следует покрыть воском. В случае если олифа сильно прикипела, следовало использовать сильный щелок (настой золы) с пеплом и отскабливать ножом аккуратно и ровно, периодически отмачивая трудные места мыльным раствором и щелоком. Несмотря на предостережение на многих иконах обнаруживаются следы «оскабливания» ножом или пемзой («камнем») с протиранием щелоком. В результате такой расчистки на иконе появляются характерные утраты красочного слоя в виде параллельных царапин с меняющимся направлением штрихов [20].

Этап восстановления или поновления заключался в прописывании иконы частично или полностью. Иконы до XVIII века чаще всего поновляли яичной темперой в традиционной для Древней Руси иконописной технике. Фресковая живопись поновлялась преимущественно яичными красками с добавлением пшеничного клея. Кроме того в XVIII – XIX поновления как на иконах, так и на стеновых росписях часто делались в технике живописи на масляном связующем.

Таким образом, несмотря на некоторое различие исходных положений при возобновлении древних памятников методы поновления в течение столетий претерпевали лишь незначительные изменения. Анализ памятников в свете их реставрации позволяет выявить два основных метода, различающихся по степени реставрационного воздействия на материальные структуры памятника.

Первый можно условно определить как неразрушающий метод, который применялся для икон хорошей сохранности с отдельными выпадами левкаса и тонкой пленкой потемневшей олифы. Сущность его состоит в том, что выпад грунта заполняется новой мастикой, а затем поверхность иконы прописывается новыми красками (полностью или частично) по старой олифе. Этот метод собственно поновления икон. Под многовековыми слоями таких поновлений часто скрывается подлинная живопись, без каких-либо утрат: «Богородица Великая Панагия» (XIII, Государственная Третьяковская галерея), «Дейсусный чин» (XVI) из Сергиевской церкви в Изборске, «Святой Георгий в рост» (конец XV века, Государственный Русский музей) из Кирилло-Белозерского монастыря. Разновидностью этого метода является переписывание по предварительно перелевкешенной живописи. При этом композиция может совершенно измениться. Так в иконе XIII века «Неделя всех святых» из Государственного Русского музея по новому левкасу XVII века, закрывающему все древнее изображение, написан св. Николай со сценами жития в клеймах, а на одной иконе из собрания Государственной

Третьяковской галереи, датированной XIV веком, под изображением Троицы была обнаружена композиция «Христос Вседержитель».

Второй распространенный в церковно-поновительской практике метод «реставрации» приводил к повреждениям памятника, так как применялся в тех многочисленных случаях, когда икона имела значительные разрушения грунта и красочного слоя или слишком темную олифу, которую надо было снять. При укреплении обычно все вздутия левкаса вырезались ножом, а живописный слой промывался согласно рекомендациям иконописных подлинников, а то еще пропемзовывался, после чего следовало поновление прямо по красочному слою подлинника и новым врезкам левкаса. В результате подобной практики изображение в иконе постепенно в течение веков, становилось как бы сотканным из разновременных фрагментов, скрытых затем сплошной записью. Так, например, оказалось, что икона «Богоматерь Старорусская» (XIII, Государственный Русский музей) представляет собой сплошной набор фрагментов различных эпох: фон и нимбы – вставки XIX века, лики были частично прописаны в XIX веке, мафорий Богоматери – вставки левкаса и записи XIV, XVI–XIX веков.

Поновления, выполняемые тем или иным методом. Могут быть частичными (по контурам, переписывание фонов или записывание отдельных новых вставок грунта – так называемы «чинки») или сплошными. В последнем случае часто меняются пропорции, цвет, надписи, а нередко и сюжет композиции [30].

**Концепция церковно-археологической реставрации произведений  
древнерусской живописи  
во второй половине XIX века.**

XIX столетие – противоречивый период в развитии древнерусской живописи, когда одновременно сосуществовали различные тенденции во взглядах на цели и задачи дела сохранения древней живописи.



Середина и вторая половина века были временем перелома в представлениях о ценностях и значении средневекового искусства и методах реставрации.

Наибольшее влияние на становление первой реставрационной концепции, повлекший коренную ломку вековых традиций поновительства, оказало развитие науки о древнерусском искусстве. Её зарождению способствовала новая оценка искусства средних веков эстетикой романтизма. Увлечение средневековьем стало всеобщим, общеевропейским. В России первой половины XIX века движение национального романтизма пробудило огромный интерес к древнерусскому и византийскому художественному наследию, что заметно повлияло на развитие национальной культуры. Новое отношение к искусству Древней Руси нашло свое выражение в словах одного из первых исследователей русской иконописи И.П.Сахарова, который призывал «восстановить древнее православное иконописания. Возвести это великое художество на степень классического образования». В 1949 году появляется знаменательное сочинение И.М.Снегирева «О значении отечественной иконописи», в котором, может быть, впервые осознается двойная историческая соотнесенность древнего произведения. Снегирев делает икону объектом научного исследования, применяя к ней понятие «памятник», так как «археология дает ей неоспоримое право гражданства в своей области.» «Из таких памятников,- писал он,- мы узнаем степени развития искусства, его стиль и характер ... существенное различие их по местности и по времени, по рисунку, раскраске и приемам, направление вкуса, связь искусства с духом веры и века. Драгоценна для нас сама личность художников древнего времени» [19]. Снегирев выделяет ценности иконы: археологическую, историко- богословскую, историко- церковную, историческую и художественную, добавляя при этом, что надписи на иконах важны для палеографии, эпиграфики и «вообще для истории». Тем самым искусство иконописи оказывается как бы изъятым из стихии традиционного церковного бытования.

Огромный вклад в дело изучения искусства Древней Руси был внесен русской дореволюционной наукой, особенность которой, однако в XIX веке состояла в том, что история искусств еще не выделилась из ряда гуманитарных дисциплин. В трудах ученых «эстетические факты почти ничем не отличаются от исторических к ним никогда не применяются принципы художественного анализа, они расцениваются лишь по техническим, иконографическим и культурно-бытовым признакам».

Главный интерес исследователей в течение XIX века сосредоточился на историко-иконографической стороне развития иконописи, что привело к утверждению нового представления об иконе как памятнике церковной археологии.

Первым методом изучения византийского и древнерусского искусства явился иконографический метод Н.П.Кондакова, который во главу угла ставил иконографию, считая недостаточным факторы стиля, и «полагал желательным, если возможно, открыть существование известных редакций, черты различия в типах по месту и времени происхождения» [26].

Таким образом, формирование научного отношения к иконописи на протяжении XIX столетия, воплощенное в иконографическом методе, привело к возникновению противоречия между новым типом отношения к иконе как памятнику церковной археологии и традиционными приемами поновительской реставрации.

Метод исследования произведений древнерусского искусства, его задачи и цели предопределили то направление, в котором пошло развитие реставрационной концепции. Ученый мир вдруг увидел, что церковное поновление икон и стенописей – это постоянно совершаемые акты варварства, что ведет нередко к полному уничтожению памятников. «Вместо восстановления они уничтожают драгоценное древнее письмо и пишут все изображение вновь», - возмущенно отмечал И.П.Сахаров.

Существенное влияние на становление прогрессивных идей реставрации оказывало развитие коллекционирования икон, что также было

результатом появления эстетического интереса к «древностям». Издавна собиранием древних икон занимались старообрядцы. Их коллекции способствовали увеличению интереса к древнерусским иконам.

К середине XIX века собирание икон стало распространенным явлением среди любителей и знатоков русских древностей. В 1849 году Сахаров насчитывал уже более ста известных ему частных коллекций икон. На развитие реставрации и всего дела сохранения памятников древнерусской живописи значительно повлияло учреждение в России археологических обществ.

Основоположником первой в России концепции реставрации памятников древней живописи, соответствующей историко-иконографическому методу исследования, стал И.П. Сахаров. Главной идеей его теории была мысль о восстановлении подлинной живописи древнего мастера путем раскрытия иконы от записей и придания ей такого вида, в котором она вышла изпод руки художника. В этом положении содержится коренное отличие от всех предыдущих идей реставрации. Все прошлые реставрации совершались во имя сохранения в целостности изображения как некой надличной субстанции, ведущий к прототипу. Отныне – во имя открытия и сохранения произведения определенного художника, которое теперь рассматривалось как памятник, наделенный самостоятельными историческими и художественными ценностями.

Сахаров впервые в России в теоретической форме определил содержание реставрации: 1. Укрепление; 2. «Стирание старой олифы ... уничтожение приписок» - необходимый и обязательный момент реставрации; 3. Восстановление утрат живописи [5].

Исходя из принципа восстановления первоначального облика иконы, Сахаров разработал методологию восполнения утрат – важного вопроса всякой концепции реставрации. Он предложил сочетать два метода – реконструкцию и условное восстановление цвета и формы «согласно с древним письмом и оригинальностью пошиба. Легким ли пунктиром

наполнить должно одне слупившиеся места, или нужно наводить густую плавку красками может указать только знание». Сам Сахаров, как большинство ученых того времени, склонялся к реконструкции: реставратор обязан восстановить «древнее иконописание в одинаковом тоне с первоначальным письмом, с сохранением древней рисовки и раскраски». Это было естественное желание тех, кто, в первую очередь, интересовался иконографической стороной иконописи. Однако пределы реконструкции должны были ограничиваться лишь пределами утрат живописи. Концепция Сахарова стала первым шагом на долгом пути развития теории научной реставрации. Древнее ремесло реставрации обрело свою теоретическую концепцию, но первые плоды этого содружества оказались далеко не совершенными и часто приводила к субъективным реконструкциям. Так при реставрации росписей московского Успенского собора в 1910 -1912 годах специальная комиссия постановила: «Открыв находящуюся под слоем масляной краски древнюю роспись собора тщательно реставрировать таковую записать оказавшиеся лишенными росписи места яичными красками, на левкасе, в характере живописи первой половины XVII века, придерживаясь при этом рисунка существующей: в тех случаях, когда следов древней росписи не сохранилось, а существующая явно не удовлетворительно отражает ее характер – воспроизвести соответствующие изображения с известных икон и других памятников, относящихся к той же первой половине XVII столетия» [5].

XIX век отмечен широкомасштабными работами по восстановлению памятников древнерусской архитектуры и живописи, в результате которых открыты многие уникальные произведения.

К числу первых реставраций, отразивших прогрессивные идеи концепции Сахарова, относятся работы архитектора Гаспара Фоссати по раскрытию древних мозаик в константинопольской церкви св. Софии (1848 – 1851) и художника Н.И.Подключникова по раскрытию икон Андрея Рублева (1852 – 1855). Фоссати, занимаясь ремонтом зданий Айя-София по

поручению турецкого султана Меджида, обнаружил доселе никому не известные мозаики византийского времени, скрытые несколькими слоями записей с мусульманскими изречениями из корана.. После удаления слоев поздних штукатурок и красок он снимал кальки с древних мозаик, делал с них рисунки акварели, точно помечая колера и размеры, составлял письма-отчеты. Н.И.Подключников был первым художником, а не иконописцем, приглашенным для реставрации икон. В Москве он был известен, как обладающий секретом «снимать каждый слой красок один после другого, отдельно, ни мало ни касаясь подлинника», был приглашен для реставрации иконостаса Московского Успенского собора в 1852 году. С этой целью была создана специальная комиссия, состоявшая из трех священников и старосты собора. Впервые в России Подключниковым была разработана программа, послужившая методологической основой для реставрационных работ: «1,. Со всех икон, во всех пяти ярусах иконостаса ... масляный потрескавшийся лак и почерневшую от времени олифу снять; 2. Также снять поправки, чуждые первоначальному характеру писания, и открыть оригинальное писание, не вредя оному; 3. Ежели где окажутся на иконах места испорченные или стертые, то запунктировать, но новыми красками, где не нужно, не писать» [19].

Новшеством в реставрационном деле было также составление документации: введение протоколов и описаний. Члены комиссии вели специальный журнал, где описывали ход реставрации, открывшиеся красочные слои, отмечали колера, надписи. Также фиксировались сохранность икон и «поправки» Подключникова. К журналу приложены кальки с надписей и копии икон в процессе их раскрытия. Реставрация иконостаса была окончена в пять месяцев.

В 1885 году по аналогичной программе Подключников реставрировал иконы из владимирского Успенского собора работы Андрея Рублева (1408) и храмовую икону св. Дмитрия Солунского в Дмитриевском соборе Владимира.

Прогрессивность программы Н.И.Подключникова, где нашли свое выражение такие идеи, как раскрытие древней живописи только в пределах утрат, не была полностью воплощена на практике. Фактически Н.И. Подключников, очевидно, плохо разбираясь в древнерусской живописи, не всегда мог определить границы подлинного и привнесенных в икону позднее поновлений. Отчего часто либо повреждал красочный слой, либо оставлял некоторые поздние записи. Несмотря на это, опыт Подключникова явился попыткой новой постановки реставрационного дела в России.

Раскрытие древней живописи казалось настолько необычным, что вызывало сопротивление со стороны реставраторов-иконописцев, державшихся методов церковной реставрации. Реконструкция памятников иконописи и стенописи во имя воссоздания чистоты иконографического типа стала обыденным явлением в реставрационной практике XIX века – начала XX века. При этом соблюдались такие нормы, как ведение протоколов, снятие калек. Все чаще используют техническую новинку XIX века – фотоаппарат. Примером таких реставраций может быть реставрация фресок владимирского Успенского собора в 1882 году, где по решению комиссии во главе с известным историком И.Е.Забелиным после расчистки и снятия калек иконописец-реставратор Н.М.Сафонов восстановил росписи: прописал остатки записей XVIII века и частично живопись Рублева яичной темперой используя кальки фресок из Старой Ладogi. Иконографический подход уравнивал древний оригинал и его стилизованную копию, что вполне устраивало заказчика: «святые изображения сохранены верно по прежним рисункам, без всякой перемены, и потому она не есть новая, а та же самая ... и в художественном отношении не уступает прежней» [22].

Таким образом, реставрация во второй половине XIX века, впервые начинает производиться во имя сохранения и раскрытия памятников древней живописи. Возникшая благодаря развитию исторической науки концепция реставрации требовала прекращения поновления сохранных частей

произведения и восстановления его в стиле древнего автора только в пределах утраты. В реставрационную практику внедрялись такие научные нормы, как составление протоколов работ, снятие калек и копий, фотографирование в процессе реставрации. Работы чаще поручались опытным специалистам, которыми руководила комиссия из числа известных ученых и художников. За эти годы были открыты многие произведения древнерусской живописи, скрытые прежде под слоями штукатурки, побелки и записей, давшие богатый материал для дальнейшего изучения искусства Древней Руси.

### **Коммерческая реставрация произведений древнерусской живописи в начале XX века.**

Состояние дела реставрации икон в России на рубеже XIX – XX веков представляло собой весьма пеструю картину. Наряду с фактами откровенного поновления и переписывания икон и стенописей, как было, например, в случае переписывания голубых фонов свияжского Успенского собора (1558) на пепельно-серые, повседневной нормой становится раскрытие древней живописи от позднейших наслоений. Согласно утвердившимся принципам церковно-археологической реставрации восполнение утрат выполнялось в авторском стиле и технике, так называемой стилизованной росписью.

В дореволюционной России не было государственного учреждения, которое бы занималось практической реставрацией древнерусской живописи. Поэтому для работ Археологическая комиссия привлекала мастеров из частных иконописно-реставрационных мастерских. Расцвет их деятельности тесно связан с эволюцией эстетической оценки древнерусской живописи. В отличие от историко-иконографического интереса к иконе в XIX веке, в начале XX столетия иконопись расценивается уже не столько как памятник церковной археологии, сколько как искусство «чистой» живописи.

Художественно-эстетическая сторона иконописи, её стилистика приобретают в глазах знатоков главное значение. Увлечение «примитивами», искусством средневековья стало характерной чертой всей европейской художественной жизни. Поиски новых средств выражения в искусстве начала XX века способствовали утверждению и признанию таких категорий формального языка иконописи, как обратная перспектива, подчинение изображения плоскости картины, линейность рисунка, локальность цвета, умозрительность масштаба (духовная соотнесенность), изображение развития действия во времени и тому подобное. Знаменательно признание патриарха русской иконографической школы Н.П. Кондакова, сделанное им под впечатлением успехов реставрации: «До сих пор мы изучали олифу, а самой сути не подозревали» [30].

Новое отношение к иконе, в котором эстетическое явно преобладало над религиозным, породило рост собирательства древней живописи. В начале века, наряду с коллекциями старообрядцев, стали славиться художественные собрания П.М. и С.М. Третьяковых, И.С. Остроухова, Н.П. Лихачева, С.П.Рябушинского, А.В.Морозова, В.М.Васнецова, П.И.Харитоненко, Б.И. и В.Н. Ханенко, В.А. Прохорова, А.М. Постникова, М.П.Боткина и других. В этих частных картинных галереях, которые затем вошли в собрание многих советских музеев, древнерусская икона заняла достойное место наряду с произведениями западноевропейских и русских мастеров.

Постоянно возраставший интерес к древним иконам, причем освобожденные от искажающих наслоений, способствовал тому, что частные реставрационные мастерские превращались в настоящие предприятия. Они вырастали на почве традиционных иконописных промыслов Мстеры и Палеха. Иконописцы этих сел издавна занимались поновлением икон. Так в течение 1902-1903 годов в Палехе, Мстере, Холуе, Борисовке были открыты иконописные училища, где обучали также реставрации. Этот предмет в Палехе преподавал И.А.Сафонов, во Мстере – С.А.Суслов. Крупнейшими реставраторами были палешане Сафоновы, мстерцыБрягины, Чириковы,



В.П.Гурьянов, Тюлины, Овчинниковы, Клыковы, Дикаревы, Я.В. Сосин и другие. В Москве до революции насчитывалось свыше двадцати частных иконописных мастерских, среди которых наиболее значительными были предприятия поставщиков императорского двора В.П.Гурьянова и братьев Г.И. и М.И. Чириковых

Главной целью реставрации этих и других подобных им мастерских было удовлетворение вкусов заказчика – церкви или частных коллекционеров. Методы раскрытия и восполнения утрат живописи испытывали на себе значительное влияние рыночной конъюнктуры. Д.К. Тренев в 1907 году писал: «Наши же иконописцы, в большинстве случаев, являются лишь исполнителями тех требований, которые предъявляет им русское общество, вручая им для реставрации древние иконы. Требования эти бывают иногда таковы, что, выполняя их, иконописцы не могут не портить древних икон и при этом часто бывает, что реставраторы пользуются невежеством в иконописи своих заказчиков» [22].

К числу достоверно известных раскрытий памятников иконописи, предназначенных для продажи, относится реставрация Я.В.Тюлинымчиновой иконы «Архангел Михаил» (XV, Государственный Русский музей) в 1889 г. Оригинал был освобожден от записей и олифы, утраты «заправлены», по выражению иконописцев, яичной темперой так, чтобы создавалось впечатление, будто главные части изображения идеальной сохранности. Утраты на лице восстановлены в авторском стиле и «приплеснуты», как говорили иконописцы, то есть, прописаны жидкой краской вместе с окружающими частями сохранившегося древнего изображения. На болях же сделаны более светлые по тону прописки, которые должны были создавать впечатление, что икона древняя и имеет повреждения, но только на второстепенных частях – на полях.

Весьма типична реставрация иконы «Спас Ярое Око» (XIV, Государственная Третьяковская галерея), выполненная М.И.Чириковым в 1903 году. В изданной в связи с этим брошюре описан метод восполнения

утрат живописи: «Всё утратившееся в иконописи было мною подправлено колерами с точным сохранением первоначальных тонов общей краски, и по местам реставрации были сделаны кистевые трещины (то есть имитация кракелюр) для соответствия смежным частям древней иконы»[5].

К числу наиболее типичных образцов коммерческой реставрации относится икона «Борис и Глеб» (XIV, Государственная Третьяковская галерея). Н.П.Лихачев приобрел ее уже в реставрированном виде в Москве в начале XX века.

Утраты авторской живописи на изображениях святых князей были заполнены новым грунтом и прописаны в тоне и стиле автора. При этом реставратор поновил почти весь оригинал, особенно головы святых. Вместе с тем «желая, очевидно, придать иконе нереставрированный вид,- как пишет П.Нерадовский,- и скрыть вновь сделанные части, реставратор оставил во многих местах (фон, поля) выпадины до доски или до паволоки и лишь части выпадин заполнил левкасом и дописал». Кроме того, для «древности» оставил множество разновременных вставок грунта XVII-XVIII веков (на поземе, фоне и на полях). Главным принципом было придать иконе товарный вид, т. е. создать впечатление, что она не реставрирована, но не имеет значительных утрат, фактически такая реставрация граничила с фальсификацией.

Среди мастеров иконописного дела наблюдалась специализация. Палешане предпочитали писать или поновлять иконы во «фряжском стиле», в Холуе изготовлялись дешевые «расхожие» иконы, а во Мстере процветали реставрационные мастерские, где писались также «под старинные» иконы в «строгановском», новгородском, корсунском, московском, новгородском и других пошибах.

Уровень развития реставрационной методологии в конце XIX– начале XX века определялся также требованиями такого могущественного заказчика, как церковь. Представители церкви в это время уже признавали необходимость раскрытия древней живописи от искажающих наслоений, но

требовали воссоздания произведения в его первоначальном виде, только тогда сохранялась важнейшая, с их точки зрения, культовая функция иконы.

В это время в ходу не только подстаренные иконы, но и подделки. Излюбленными были стилизации под новгородскую живопись XV- XVI вв. и под письма XVII века.

Установить точную грань между памятником, реставрированным с коммерческой целью, и подделкой не всегда просто, так как реставрационные дополнения здесь всегда несут фальсификационный смысл. Различие нарастает постепенно: сначала это количественный рост «присмиранных» участков, и, наконец, можно различить две качественные структуры – древний фрагмент и новую стилизованную живопись на новой основе, то есть икону новодел.

### **Музейная научная реставрация произведений древнерусской живописи.**

Идеи и методы коммерческой реставрации не могли отвечать представлениям о произведении древнерусской живописи как уникальном историко-художественном памятнике. Чем больше появлялось раскрытых икон, силами коммерческой реставрации, тем настоятельнее становилось требования ограничить произвол реставраторов и выработать научные нормы реставрации.

Большой вклад в формирование теории и методов научной реставрации внес архитектор Д.В.Милеев. В связи с реставрацией росписей Троицкого собора Ипатьевского монастыря в 1911 году он сформулировал ряд положений: «Вся реставрация сводится к закрашиванию утратившихся частей старой живописи в нейтральные тона». [5,с.53] Д.В.Милеев на основе классификации основных типов утрат живописи разработал методологию их восполнения. В зависимости от научной и художественной обоснованности допускались реконструкция и условное выполнение: «Мелкие выпадки должны быть осторожно закрашены, не касаясь сохранившейся живописи. Большие выпадки должны быть дополнены со всеми полутонами и бликами,

сообразуясь с остатками живописи окружающего места [...], если почти отлетели полутона и блика так, что совершенно затерена их форма, то такие места желательно оставить без всякой новой прописки полутонов и бликов».

В 1915 году, обобщая теоретические взгляды целой группы ученых, П.П.Покрышкин издает свои «Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства». В них он отказался от термина «реставрация» и ограничивает содержание реставрации укреплением и расчисткой. Его «Советы» - одна из первых концепций научной реставрации произведений живописи не только в России, но и в Европе. В её основе лежит идея неприкосновенности древней живописи: реставрация должна предваряться изучением памятников (обмеры, чертежи, фотографии, описания), сопровождаться подробной технической документацией: позднейшие наслоения удаляются с живописи только тогда, когда они «вредят памятнику в техническом, научном или художественном отношениях»; расчистка должна производиться только послойно до «первоначальной олифы»; открытую живопись нельзя «поправлять»; утраты могут быть восполнены «в стиле и общем тоне иконописи» с обязательной дифференциацией подлинного и привнесенного реставратором; материалы реставрации должны быть по возможности тождественны материалам оригинала.

Таким образом, во главу угла была поставлена историко-художественная ценность памятника искусства как документа своей эпохи.

Концепция П.П. Покрышкина восходит к идеям Джона Рескина и отражает то направление в развитии европейской теории реставрации, которое разрабатывалось в начале XX века немецкими учеными А.Риглем и М.Дворжаком и получило название теории «культы памятников». Однако Ригель и Дворжак ограничились главным образом, исследованием категорий, ценностей и функций памятника, не обращаясь к методологии реставрации.

До 1918 года в России не существовало государственной системы охраны и реставрации памятников искусства, что значительно затрудняло

широкое применение научных принципов в реставрационном деле. Это было возможно только в музейных условиях. Поэтому теория Покрышкина может быть охарактеризована как теория музейной реставрации памятников искусства. Планомерные работы по консервации и раскрытию памятников древнерусской живописи на основе научных принципов впервые были начаты в Русском музее в Петербурге. В 1906 году реставратор А.Н.Боравский составил «Проект основания реставрационных мастерских при музее». Первоначально, в 1910 – 1913 годах, иконы для русского музея реставрировали Г.И. и М.И. Чириковы, Н.И. и Е.И.Брягины, Ф.А.Каликин, Я.В.Сосин, Г.И.Янцов, А.И.Брягин, В.Кириков по договорам. Их усилиями в течение 1910-1916 годов было раскрыто около ста и укреплено свыше трехсот икон. В 1913 году при музее была открыта постоянная реставрационная мастерская под руководством Н.А.Околовича. Главным мастером по реставрации икон стал Н.И.Брягин.

Н.А.Околович и П.И.Нерадовский – заведующий художественным отделом музея,- внедряя принципы научной реставрации, разработали соответствующую их методику. При восполнении утрат авторской живописи они считали необходимым использовать фрагменты записей на этих местах, сочетая их с условными живописными тонировками.

В 1912 году Г.И.Чириков реставрировал в музее икону новгородской школы начала XIV века «Чудо св. Георгия с житием». Позднейшие записи, совершенно скрывавшие древнюю живопись, удалялись с иконы послойно. Снятие записей слой за слоем открывало новые возможности для научного изучения памятника и его атрибуции. Вместо реконструкции утрат авторской живописи в этих местах были сохранены поздние чинки левкаса с записью (по стыку досок, в нижних клеймах, на доспехах Георгия). Все надписи оставлены под тонкой пленкой олифы, мелкие утраты красочного слоя тонированы темперой без восстановления рисунка и только в границах утрат. И в других реставрациях, там, где не сохранилась авторская живопись, фрагменты записей сохраняются.

В эти годы принципы и методы научной реставрации начинают применяться и вне музейных собраний.

### **Технология реставрации древнерусской станковой темперной живописи.**

Технология укрепления икон, удаления с них записей и потемневшей олифы, восполнения утрат значительно изменилась по сравнению с XVIII–XIX веками. Методы и способы консервации и реставрации, оставаясь в целом традиционными, стали технически более совершенными. Прогрессивным явлением в технологии реставрации стало разделение процессов и этапов работ и установления определенной последовательности их чередования. В начале XX века утвердился такой порядок: предварительное исследование памятника, укрепление разрушенных частей иконы, раскрытие подлинника от наслоений, восполнение утрат основы, грунта и живописи. Укрепление отныне всегда предшествовало раскрытию. В этот период возникли новые способы удаления записей с поверхности иконно при помощи химических растворителей, но развитие теории опережало развитие технологии. В начале века еще не было создано научно обоснованной технологии реставрации, работы велись фактически вслепую, так как не была изучена физико-химическая сущность процессов, происходящих при укреплении или расчистки иконы. Раскрытие и укрепление произведения без нанесения ему новых повреждений зависело исключительно от опыта и мастерства реставратора. С 1881 года благодаря Менделеевским чтениям в Академии художеств велось изучение техники и технологии материалов живописи крупнейшими химиками С.Агеевым, В.Шавинским, А.Киплик, последний также изучал реставрационные растворители. Этому важному делу часто мешала боязнь реставраторов выдать свои профессиональные секреты.

Конкретные приемы и способы укрепления разрушенных икон заметно отличались от современных. Основа, то есть деревянный щит, на котором

писалась икона, в конце XIX – XX века не считалась неотъемлемой частью памятника, за ней не признавалась историко-материальная ценность. Поэтому при разрушении основы, как правило, прибегали к переводу живописи на новое основание. Доску стачивали до левкаса, а затем предварительно заклеенную бумагой или тканью живопись переносили на новую доску. Менее разрушенные доски безжалостно «исправлялись».

При ремонте доски часто изменялись ее пропорции и конфигурация. Распространенным приемом был способ так называемой «врезки», когда живопись срезали тонким слоем древесины и монтировали на новой иконной доске. Швы загрунтовывались и записывались, при этом часто прописывали и древнюю живопись самого «врезка». Иногда из одной старой иконы изготавливали несколько новых, вырезая, например, клейма из житийных икон.

При укреплении левкаса и красочного слоя использовали традиционные материалы: осетровый или мездровый клей и яичный желток – материалы, тождественные памятнику. Основным способом заключался в припаривании горячего и густого клея, нанесенного на живопись и грунт, горячим утюгом через бумажные наклейки.

С 1910-х годов начинают использовать желатиновый клей. Для укрепления вздувшихся мест левкаса их надрезали ножом и приподымали, заливая туда клей. Затем десять - пятнадцать минут это место разглаживали утюгом. Яичным желтком укрепляли разрушение красочного слоя. Иногда иконы укреплялись смесью клея с яичным желтком, после чего утраты левкаса заполнялись реставрационной мастикой, приготовлявшей по различным рецептам: из клея с мелом с добавлением олифы, из воска с мелом, из чистого воска иногда с добавлением мыла.

Расчистка живописи от поздних наслоений при соблюдении норм музейной реставрации велась послойно и малыми участками. Существовало два основных способа: 1) механический – снятие записей и олифы ножом, это обычно дополнительный способ; 2) раскрытие при помощи химических растворителей – винного спирта, денатурата, политуры и нашатырного

спирта. Согласно одному из рецептов в состав входили: «одна часть деревянного масла, две части очищенного скипидара и три части нашатырного спирта». [5, с.63] После воздействия растворителем раскрываемый участок протирался подсолнечным маслом, и запись удалялась ножом. При этом часто применяли так называемый «горячий способ» для снятия самых прочных наслоений: «Политурой густо покрывают нужное место, политура зажигается спичкой. Горящая синим пламенем политура протирается кистью, чтобы огонь равномерно действовал на поверхность. Когда погаснет огонь это место сейчас же протирается слабым нашатырным или винным спиртом, смешанным с маслом, или одним маслом, а затем это место очищается ножом».[5, с.63] Такой способ часто применяли во Мстере.

При музейной реставрации слой олифы, лежащей непосредственно на древней живописи, удаляли не целиком, а лишь утончали его, расчищая «в пол-олифы», что позволяло предохранить подлинник от повреждения.

Методы восполнения утрат живописи были значительно ближе приемам иконописи, чем к современной реставрационной ретуши. Реставратор в некоторых местах сохранял фрагменты поздних вставок левкаса и живописи. На более ответственных частях изображения делались реставрационные восполнения – так называемые заправки. Они независимо от стиля иконы исполнялись яичной темперой либо сухими пигментами на старой олифе. Сделанное восполнение обычно «присмиряли», притирая старой олифой, собранной с расчищаемых икон и растворенной предварительно в нашатырном спирте. Затем икону олифили и полировали политурой.

В развитии реставрации древнерусской живописи в России в начале XX века сосуществовали различные концепции, определявшие методику реставрации. Идеи и нормы научной реставрации воплотились в относительно небольшом опыте музейной реставрации в Русском музее и в некоторых работах, проводившихся Археологической комиссией.



## **Реставрация музейных коллекций в Советском Союзе.**

**1917 – 1991 гг.**

После октябрьской революции 1917 года учет и охрана памятников находились в юрисдикции Народного комиссариата имущества и Народного комиссариата просвещения. При Наркомпросе была образована Всероссийская Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины, переведенная в мае 1918 года из Петрограда в Москву. В феврале 1918 года впервые был составлен перечень того, что надлежит охранять. В этот перечень вошли музеи, дворцы, усадьбы, церкви, частные коллекции, библиотеки, древние курганы и другие памятники культуры, имеющие историческое и художественное значение. Народный комиссариат имущества опубликовал воззвание о создании отделений по охране памятников во всех губерниях, уездах [7].

В мае 1918 года при Наркомпросе на основе Коллегии создается большое структурное подразделение – Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины, состоящий из девяти подотделов, в числе которых был и подотдел реставрации. Тогда же на базе этого подотдела была образована **Всероссийская Комиссия по делам реставрации с архитектурной и живописной мастерскими**. Народный комиссариат имущества был слит с Наркомпросом, а его функции по учету и охране памятников переданы музейному отделу. Таким образом, Отдел по делам музеев и охране памятников Наркомпроса, руководимый А.В.Луначарским, с лета 1918 года объединил в себе функции управления всеми музеями страны с делом учета реставрации и охраны памятников искусства и старины.

В сентябре 1918 года выходит Декрет Совета Народных Комиссаров «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины», в октябре 1918 года - «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений»; в ноябре 1918 года – «О признании научных, литературных,

музыкальных и художественных произведений государственным достоянием». В период Первой Мировой войны, революции, гражданской войны, интервенции возник отлив художественных ценностей из России, значительное число было уничтожено и испорчено. Главные усилия Отдела по делам музеев была направлена на собрание и сохранения всего, что представляет художественную и историческую ценность. Для временного хранения собранных ценностей был образован Государственный художественный фонд с филиалами, куда свозились и изучались, а затем распределялись по существующим и вновь созданным государственным музеям произведения искусства. Полотнам, перенесшим социальные бури и реставрации XVIII – XIX веков, требовались срочные консервационно-реставрационные меры по сохранению. За эту задачу взялась Всероссийская Комиссия по делам реставрации с архитектурной и живописной мастерскими, которую возглавил Игорь Эммануилович Грабарь, выдающийся ученый, художник и общественный деятель.

Живописная мастерская Всероссийской Комиссии по делам реставрации состояла из двух секций: секции теоретической разработки принципов реставрации и секции реставрационных работ. Секция реставрационных работ состояла в свою очередь из ряда групп по специальностям. Всероссийская Комиссия совместно с реставрационными мастерскими под руководством И.Э.Грабаря и ученого секретаря Н.Н.Померанцева разработала план организации и проведения консервационно-реставрационных работ и основные, обязательные для всех, принципы и методы реставрации.

В июле 1919 года состоялось решение Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса об организации мастерской для реставрации картин станковой масляной живописи Национального музейного фонда. Для ее организации были приглашены реставратор Эрмитажа Д.Ф.Богословский и реставратор И.И. Васильев.

Всероссийская реставрационная комиссия и ее мастерские организуют научно-реставрационные экспедиции в центры древнерусской культуры и искусства, более других насыщенные памятниками старины. Первые экспедиции были в места, расположенные по Волге, Оке, Сев. Двине, в Онежском крае, Сольвычегодской области, а также некоторые города Украины, Белоруссии, Средней Азии. При обследовании церквей, монастырей, дворцов, усадеб внимание обращали прежде всего на произведения, которые упоминались в летописных сводах, дарственных записях и других документах.

Мастерские начали свою деятельность с обследования, консервации и реставрации произведений искусства и архитектуры Москвы, Дмитрова, Загорска, Звенигорода, Владимира, Суздаля, Мурома, Ростова, Ярославля, Углича, Вологды, Смоленска, Твери, Рязани, Новгорода, Пскова. В эти же годы открываются реставрационные мастерские в Киеве, Новгороде, Ярославле, Новгороде. Расширяются либо создаются впервые реставрационные отделы при крупнейших государственных музеях СССР – Эрмитажа, Третьяковской галерее, Русском музее, Музее изящных искусств (ныне музей ИЗО им. А.С.Пушкина), Музее-заповеднике Троице-Сергиевой лавры под Москвой (ныне г. Загорск).

Прежде всего, реставрационные работы, в связи с перенесением столицы из Петрограда в Москву, начались в Кремле. Во время октябрьских боев Кремлю были причинены разрушения артиллерийским обстрелом, но не меньший урон был нанесен его чудесным памятникам переделками, ремонтами, искажившими их подлинный облик. Наряду с архитектурной реставрационной мастерской была создана для реставрации росписей и картин живописная мастерская. Её возглавил известный тогда художник – реставратор древнерусской живописи Г.О.Чириков, один из руководителей практических работ Всероссийской Комиссии по делам реставрации.

В эти годы активной исследовательской, консервационно-реставрационной работы были открыты знаменитая «Троица», часть икон

иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, иконы «Звенигородского чина» письма А.Рублева, его же и Даниила Черного фрески Успенского собора во Владимире, иконы Феофана Грека, Прохора с Городца, Андрея Рублева в Московском Кремле, фрески Феофана Грека в Новгороде, «Владимирская Богоматерь» из Московского Успенского собора, «Дмитрий Солунский» из Дмитрова; найден в селе Васильево знаменитый иконостас А.Рублева и Д.Черного из Успенского собора во Владимире, и начата реставрация его живописи [10].

Вместе с большими работами по взятию на учет, розыску и реставрации произведений искусства шел серьезный пересмотр реставрационных методов старых мастеров. Всероссийская комиссия и ее мастерские отчитывались о своей деятельности специальными реставрационными выставками изобразительного и прикладного искусства.

В 1918 году И.Э.Габарем была составлена инструкция по расчистке икон и стенописей, утвержденная Всероссийской Коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса.

В 1918 году состоялась первая конференция реставраторов. На этой конференции были сформулированы основные научные принципы реставрации произведений живописи, ставшие впоследствии основой в работе реставраторов страны. При реставрации, прежде всего, требовали его консервации, то есть укрепления грунта и красочных слоев, удаления поверхностных загрязнений, безусловного обеспечения нормальных условий хранения. При раскрытии произведений от позднейших записей был избран принцип послойного удаления слоев, что давало возможность контролировать степень сохранности живописи нижележащего слоя. В случае его утраты на этом месте сохранялась позднейшая запись, если она гармонировала с общим строем произведения. На конференции обнаружили разногласия в среде реставраторов относительно реставрации икон: одни, считали, что необходимо лишь консервировать гибнущие иконы, другие, что без раскрытия икон не может быть их научного изучения.

Необходимо было решить допустимую степень вмешательства, т.к., по мнению И.Э.Грабаря, стремление восстановить первоначальный вид памятника, неминуемо приведет к его поновлению. Вопрос восполнения утрат остается наиболее спорным и до сего дня.

Первым документом, содержащим основные положения и принципы реставрации, стала «Инструкция по расчистке древнерусских икон и стенописей», утвержденная в 1919 году Всероссийской коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса. Инструкция допускала тонирование без восстановления рисунка, только в тех случаях, когда утраты слишком велики.

Всероссийская Комиссия по делам реставрации запретила при восстановлении утраченных мест на повреждениях средневековой темперной живописи, фреске воспроизводить записи и доделки, основанные на субъективных вкусах. Комиссия наряду с полным невмешательством допустила метод «нейтрального» тонирования утраченных мест, отличимого от авторской живописи.

В 20-х годах появляются научные труды, посвященные реставрации, технике и технологии живописи, вопросам хранения. А.А.Рыбников на основе изучения произведений искусства с помощью новых технических методов опубликовал статью «Фактура классической картины», а позднее «Техника масляной живописи». Н.Тихонов занимается исследованиями в области фотоаналитических методов восстановления первоначального вида предметов из археологических раскопок, В.Щавинский исследует краски русских мастеров. Отрабатывается методика реставрации тканей и одежды. В 1927 году художником – реставратором Д.Ф.Богословским был предложен способ «расслоения слоев живописи». Впоследствии этот метод был разработан и применен в практике реставрации икон видным реставратором В.О.Кириковым. Тогда же выходят и научные каталоги трех первых реставрационных выставок со статьями специалистов в области реставрации.

В 1926 году были опубликованы «Научные принципы реставрации памятников живописи» А.И.Анисимова, в которых главной идеей стало изучение памятника, поэтому реставрация сводилась к раскрытию с максимальным сохранением всех записей, такой подход выражает «историко-социологическое отношение» к памятнику, бытовавшее в то время. Однако сохранение всех культурных напластований искажала художественную суть произведения, в последствии реставраторы отказались от такого подхода. В 30-х годах И.Э.Грабарь и Ю.А.Олсуфьев предлагают вместо записей чуждых фрагментов делать живописные реставрационные восстановления томировок «светлее в тоне», оставляя демаркационную линию между оригиналом и восстановленным участком, тем самым возвращаясь к концепции П.П.Покрышкина [10].

С 1921 по 1927 год на основе накопленного опыта И.Э.Грабарь читает лекции студентам отделения изобразительных искусств Московского университета по основам научной консервации и реставрации произведений искусств и памятников архитектуры, в которых большое внимание уделяется технике живописи старых мастеров и технологии материалов. С реставрацией станковой живописи знакомит в своих лекциях известный историк искусств В.Н.Лазарев.

В вопросах о принципах восстановления масляной живописи реставраторы также не были едины. Опытные реставраторы, хорошо знавшие технику старых мастеров, их стиль, полагали возможным дописывать утраты в стиле мастера. Они не прибегали тогда к технико-технологическим исследованиям, полагались на интуицию. Не случайно их дописки по причине своего старения темнели и начинали резко контрастировать с авторским красочным слоем. Комиссия рекомендовала тогда проводить восстановление строго в пределах утрат, без захода на авторскую живопись, в стиле и манере старой живописи. Сегодня вторая часть этого метода видоизменена. Восстановление фактуры осуществляется грунтом, а затем по грунту наносятся тончайшие томировки под цвет авторской живописи.

Основу реставрационных кадров составили специалисты Москвы и Санкт-Петербурга (тогда Ленинграда), пришедшие в теорию и практику реставрации в предреволюционные и первые послереволюционные годы. Одни из них – историки искусства, художники, как И.Э.Грабарь, А.И.Анисимов, Г.О.Чириков, Д.Ф.Богословский, Н.А.Околович, Н.Н.Померанцев, Е.И.Силин, А.А.Рыбников, Н.Г.Машковцев, выступали как организаторы, теоретики, а порой и практики, другие - семьи потомственных художников-реставраторов Федоровых, Барановых, Брягиных, Тюлиных – только как практики, третьи – как ученые – специалисты точных наук: физики, химии, техники и технологии материалов живописи – В.А.Щавинский, С.А.Торопов. Круг их интересов не замыкался живописью. Их знания при отсутствии в то время кадров позволяли им соприкоснуться с большинством основных видов изобразительного и прикладного искусства.

Необходимо отметить, что, несмотря на наличие крупных специалистов в области реставрации, сама реставрация оставалась еще в целом на положении кустарной. Старые реставраторы-практики хорошо знали свое ремесло, но они не имели специальной подготовки, научно-разработанных методов. Они интуитивно постигали технологию материалов, их способность к старению. Помощь же специалистов точных наук носила эпизодический характер.

Со становлением реставрации как научной дисциплины начинается более узкая специализация самих реставраторов и реставрационных отделов. Реставраторы и отделы специализируются по какому –либо одному виду и материалу искусства: по живописи, скульптуре, графике, предметам прикладного искусства – шитью, металлам, дереву, по материалам археологии, по росписям в интерьерах памятников. Теорию реставрационного дела начинает отличать повышение требований к прочности, долговечности и безвредности применяемых материалов, в связи с чем специалисты приходят к мысли о необходимости привлечения в реставрацию точных наук.

В 1924 году в связи с расширением реставрационных работ Всероссийская Комиссия по делам реставрации и реставрационные мастерские при ней были преобразованы в **Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ)**, ставшие единым научным и реставрационным центром. Мастерские объединила в себе реставрацию и исследование произведений станковой темперной и масляной живописи, декоративных искусств, скульптуры, архитектуры. Её первым директором стал И.Э.Грбарь, отделом станковой масляной живописи заведовал Д.Ф.Богословский, древнерусской живописи – Г.О.Чириков, научный отдел возглавлял С.А.Торопов. Мастерские имели филиалы в Ярославле и Загорске.

Основной задачей ЦГРМ в соответствии с положением о них являлось организационное осуществление и практические работы по ремонту и реставрации памятников искусства, старины и быта на территории РСФСР, в соответствии с научными принципами и методами, вырабатываемыми мастерскими.

ЦГРМ должны были осуществлять учет и регистрацию памятников искусства и старины, наблюдение за методической и научной стороной учета, регистрации, а также за хранением предметов искусства, за научно-консервационной стороной работы музеев и реставрационных организаций; производить с научно-показательной целью реставрационные работы; проверять на основе опытных данных существующие научные принципы и методы реставрационных работ в целях их усовершенствования; организовывать экспедиции, печатать труды, выпускать инструкции, созывать съезды и конференции; осуществлять надзор и контроль за реставрацией. Периферийные отделения подчиняются ЦГРМ.

Со становлением советской школы реставрации специалистам было вменено в обязанность вести дневник, заполнять специальный паспорт, проводить научно-техническое описание произведения, вести протоколы заседаний реставрационных комиссий.



Катализатором музейной реставрации стали большие персональные и общие выставки крупнейших мастеров, организованные на основе широкого пополнения коллекций. Подготовка таких выставок сопровождалась всесторонним обследованием произведений, архивными изысканиями, реставрацией, раскрытиями от позднейших записей. В 1929 году в зарубежные страны была направлена первая большая выставка произведений древнерусского искусства, состоявшая в основном из произведений, раскрытых после революции. Выставка имела успех и привлекла внимание зарубежных реставраторов.

Большой вклад в теорию и практику реставрации внес Отдел реставрации и научно-технических наблюдений Государственной Третьяковской галереи, научным руководителем, которого с 1918 года был исследователь, художник и реставратор А.А.Рыбников. С его приходом начинается изучение процессов заболевания картин старой и новой техники живописи, вводятся обычные и увеличенные фотосъемки картин и их деталей. Рыбников настаивает на необходимости фотофиксации фактуры классической живописи, так как она дает совершенно новую картину по сравнению с визуальным наблюдением. Рыбников начал эту работу в 1922 году над произведениями Д.Г.Левицкого, Ф.С.Рокотова, А.П.Антропова, В.Л.Боровиковского, С.Ф.Щедрина.

В 20-е – 30-е годы были образованы реставрационные мастерские при Музее изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С.Пушкина) под руководством художника В.Н.Яковлева, а позднее - П.Д.Корина. Совместно с художницей С.Урановой эти мастера расчистили от записей картину «Форнарина» Джулио Романо. С 1926 года в этой мастерской начинает работать С.С.Чураков, позднее, спасавший произведения Дрезденской картинной галереи. В 30-е годы в мастерской работает крупный специалист в области прикладного искусства М.А.Александровский.

В начале 30-х годов сформирован отдел при Государственном Историческом музее под руководством художника Д.Ф.Богословского, а с

1934 г. – химика А.Д.Чиварзина. В отделе в это время работали реставраторы И.А.Голубцов, Н.А.Стулов, И.А.Попов.

В 1921 году расширяется реставрационная мастерская при Государственном Русском музее под руководством хранителя художественного отдела Н.А.Околовича, специалиста по технике живописи, живописным материалам и технике реставрации.

В 1926 году в Русском музее была организована первая выставка – «Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи». Выставка имела три раздела: «принципы хранения произведений искусства и их болезни», «подготовительные работы мастеров реставрационного отдела (техническая реставрация), «раскрытие памятников от позднейших записей и наслоений».

В это же время Н.А.Околовичем разрабатываются методы реставрации тканей, И.В.Крестовским было разработано руководство по технике реставрации мраморной скульптуры, М.В.Фармаковским написана книга по методам хранения и консервации произведений искусства.

Новые методы реставрации и исследования также разрабатываются и внедряются в мастерской Государственного Эрмитажа. В первые годы в Эрмитаже, как и в других мастерских, внимание специалистов было направлено на консервацию произведений искусства. В дальнейшем они раскрывают произведения от позднейших записей. Видную роль в этом сыграли заведующий картинной галереей в период с 1919 по 1926 гг. А.Н.Бенуа, знаток живописи, эксперт и консультант мастерской С.П.Яремич, художник Л.П.Альбрехт. Мастерская отказалась от массового перевода живописи на новую основу.

В 20-30-е годы при реставрационной мастерской Эрмитажа создаются группы по реставрации произведений прикладного искусства, реставрируются ткани, бумага.

В середине 20-х годов продолжают опыты по рентгенографированию картин. Впервые рентгенографирование было применено в России в 1918

году для изучения слоев живописи на иконе «Св. Георгий» (XII) из Юрьева монастыря в Новгороде. Однако в повседневную практику в Государственном Эрмитаже и в Государственной Третьяковской галерее оно входит лишь в середине 30-х годов. В Эрмитаже рентгеновский кабинет открывается в 1936 году, его возглавил Т.Н.Сильченко. С этого же времени в Эрмитаже проводятся первые опыты по исследованию живописи в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах.

В конце 20-х – 30-х годах, в период острой борьбы с религией, в государственном деле сохранения памятников искусства старины были допущены серьезные ошибки. Были сломаны или перепрофилированы многие культовые (церкви, монастыри, мечети, синагоги и др.) сооружения, являющиеся памятниками архитектуры. Храмовое имущество – иконы, шитье, резьба по дереву, изделия из металла, книги и т.п. – должны были по новому законодательству попасть в музеи. Однако большое количество этого имущества из-за недопонимания его историко-художественной ценности органами власти было уничтожено. В те же годы был закрыт целый ряд музеев дворцов, их переданы другим музеям, отправлены в фонды, а помещения переданы в аренду различным организациям. Кроме этого, на рубеже 30-х годов была организована продажа за рубеж через Госторг для получения валюты. Как результат этих деяний сократилась и реставрационная деятельность в стране. **А в 1934 году были ликвидированы Центральные государственные реставрационные мастерские.** Некоторые их отделы, в том числе и научная лаборатория, были переданы реставрационной мастерской Государственной Третьяковской галереи. Она стала центральным органом по реставрации станковой и монументальной живописи, её возглавил Е.В.Кудрявцев.

Вопреки обстоятельствам реставрационное дело продолжает развиваться. Реставрационная мастерская Государственной Третьяковской галереи приобретает лабораторное оборудование, в практику входит рентгеновское исследование произведений живописи, начинается изучение

состава и структуры красочного слоя фрески с помощью химических анализов и путем изучения под микроскопом поперечных срезов живописи, вводится в практику паста, содержащая дихлорэтан, для удаления масляных записей со стеной живописи. Е.В.Кудрявцевым ведется работа по изучению клеев, конструируются приспособления для реставрации, ведутся принципиальные споры о допустимости удаления старого лака.

В периодической печати публикуются работы А.А.Рыбникова и С.А.Торопова «Основные положения диагноза заболевания картин», Ю.А.Олсуфьева «Сводка заболеваний монументальной живописи», А.Д.Чиварзина – о рецептуре растворителей для станковой и монументальной живописи. Ю.А. Олсуфьев провел исследование красок, применявшихся в древнерусской станковой живописи, Е.А.Домбровская написала книги: «Материалы и техника древнерусской монументальной живописи», «Техника древнерусской станковой живописи и её реставрация»; Е.В.Кудрявцев и А.Н.Лужецкая – «Основы техники и консервации картин», А.Н.Лужецкая переводит «Трактат о живописи» ЧенниноЧеннини, «Историю развития техники масляной живописи» Э.Бергера.

В 1934 году в Ленинграде при Академии наук СССР создается Лаборатория консервации и реставрации документов (ЛКРД). В 1936 году образуются отделы гигиены и реставрации с лабораториями при них в двух главных библиотеках страны – в Государственной библиотеке СССР имени В.И.Ленина (ныне Всероссийская государственная библиотека) и в Государственной Публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Следующая страница в истории реставрационного дела России связана с Великой Отечественной войной и периодом восстановления народного хозяйства. В годы войны деятельность музейных реставраторов сводилась к основным трем задачам: эвакуация музейных коллекций в глубокие тылы страны и их реэвакуация, консервационные работы, организация выставок.

Предстояло в кратчайшие сроки провести снятие, консервацию, упаковку и отправку тысяч разнообразных по форме, материалу, размеру,

состоянию произведений искусства, которые по разному реагировали на температурно-влажностный режим.

Героическая работа была проделана по спасению тех музейных экспонатов, которые в силу различных обстоятельств не были эвакуированы: монументальные скульптуры, гипсовые слепки, некоторые картины, художественная мебель, египетские древности и др. В Ленинграде и пригородах для защиты от снарядов скульптуры обертывались рогожей и обкладывались мешками с песком, парковые скульптуры закапывались или сносились в укрепленные подвалы-убежища.

И все же, художественному наследию страны был нанесен непоправимый урон - тысячи архитектурных памятников были разрушены, а произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства разграблены. Уничтожение ценностей, начатое революцией, продолжила война.

В 1942 году при Совнаркомом СССР была организована Чрезвычайная комиссия по учету разрушений и ущерба, причиненного войной. Комиссия состояла из ученых, музейных работников, писателей, журналистов. Ею был подготовлен и издан в 1946 году «Сборник сообщений Чрезвычайной государственной комиссии о злодеяниях немецко-фашистских захватчиков».

В 1943 году был образован Комитет по делам архитектуры Совнаркомом СССР и при нем главное управление по охране памятников. Это управление возглавило реставрационно-восстановительные работы. Для подготовки кадров в 1943 году были открыты два архитектурно-художественных училища по подготовке мастеров лепщиков, позолотчиков, краснодеревщиков, мраморщиков. Уже в 1944 году в Новгороде начались работы по спасению фресок.

**В 1944 году при Комитете по делам искусств СССР образуется по распоряжению Совета народных комиссаров СССР Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская (ГЦХРМ).** В 1960 году ей было присвоено имя одного из главных

основоположников советской реставрации Игоря Эммануиловича Грабаря. Мастерские реставрации Третьяковской галереи утрачивают функции центральной научной организации становятся отделом, обслуживающим нужды галереи.

С момента образования мастерская специализируется на реставрации произведений темперной, масляной живописи и графики из музейных коллекций. Научное руководство было поручено И.Э.Грабарю, её первым директором стала В.М.Крылова – реставратор из ГМИИ им А.С.Пушкина. Позднее мастерская стала реставрировать скульптуру и предметы прикладного искусства из металла, ткани, дерева, кости, керамики, стекла; открылся научно-технический отдел с подгруппами химии, биологии, хранения, технико-технологических исследований. Он обслуживает повседневные нужды практической реставрации, организует экспедиции, издает научные труды, проводит работу по повышению квалификации, подготовке и творческому росту художников-реставраторов. Кроме этого мастерская организует отчетные реставрационные выставки, выпустила сборник «Вопросы реставрации», книгу «Возрожденные шедевры», альбом «Древнерусское искусство. Новые открытия», каталоги к выставкам, методические руководства и др. Организует семинары, конференции. Осуществляет контроль за реставрационной и хранительской работой в музеях.

**В 1958 году была создана Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР) при Министерстве культуры СССР.** Главной, среди задач лаборатории, являлась разработка научно-обоснованных методов реставрации, консервации и хранения применительно к самым разнообразным материалам произведений, а также разработка химических и физических методов анализа, методов борьбы с биологическими агентами, экспертиза художественных произведений. Главная цель изысканий – побороть свойства материалов разрушаться от

времени. С этой целью тестировались материалы – клеи, смолы, лаки, растворители, связующие, заменялись менее стойкие элементы на более стойкие, нейтральные, обратимые. Проводились рентгеноструктурный и спектральный анализы, микроскопическое исследование, использовалась оптико-фотографическая аппаратура, аппарат для искусственного старения материалов и др. Синтезировались новые высокопрочные полимеры и сополимеры, которые призваны были заменить традиционные клеи, легко разрушаемые микроорганизмами. Разрабатывались синтетические смолы, а также расширялся ассортимент растворителей, антисептиков, отбеливающих средств, антикоррозийных покрытий и др. Организовывались всесоюзные совещания и конференции по вопросам реставрации и исследования произведений искусства.

Продолжили работу реставрационные отделы, мастерские и научные лаборатории крупнейших музеев страны Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея, Исторического музея при Музеях Московского кремля. В 60-е годы XX века в Эрмитаже приступили к систематической расчистке картин от слоев поздних подкрашенных лаков и записей. В результате удалось установить авторство многих картин неизвестных мастеров, определить повторения, подделки. В мастерской Эрмитажа был разработан эффективный способ восстановления разложившегося лака. Возродилась экспедиционная деятельность музеев и реставрационных организаций.

Среди наиболее известных реставраций послевоенного времени были следующие: произведения Дрезденской галереи, а также произведения из румынских, польских музеев, часть картин Флоренции, пострадавших во время наводнения; панорамы Рубо «Бородинская битва» и «Оборона Севостополя»; плафон В.Серова «Феб Лучезарный»; картина Джованни Батисты Тьеполо «Встреча Марка Антония с Клеопатрой», картина Бернта Нотке «Пляска смерти» (XV в.), «Поклонение Волхвов» Рембрандта, «Спасение Зенобии» Пуссена, «Оплакивание Христа» П.Веронезе, ракрыли от пожелтевшего лака и записей целый ряд картин и среди них «Юдифь»

Джорджоне; в области темперной живописи исследовали иконостасы XIV–XVI вв. Новгородского Софийского собора, Кирилло-Болозерского монастыря-заповедника; византийскую мозаику конца XIII века «Св. Николай Миркилийский»; миниатюры на пергаменте византийских Евангелий и многие другие работы.

Перед Второй мировой войной при Лиге наций была образована международная служба музеев, издавшая первое руководство по реставрации станковой масляной живописи.

### **Заключение**

Вопросы профессиональной этики играют заметную роль в любой деятельности, предусматривающей межличностную коммуникацию. Моральные установки специалиста оказывают значительное влияние на отношения коллег в музее, на общение их с посетителями.

Основным качеством профессиональной морали музейного специалиста всегда была гуманистическая направленность. Обладание высшими нравственными качествами составляет авторитет музейной профессии, определяет ее предназначение для общества, влияет на основу профессиональной морали, формирует только ей присущие характеристики. Профессиональный долг становится нравственной потребностью специалиста, и он сознает его и в формировании коллекций и уходе за ними, и в работе с посетителями.

Этика музейного специалиста и его профессиональные обязанности – взаимосвязанные понятия. Просветительская деятельность, экскурсионная работа означает сосредоточение на других, оказание необходимых услуг, доброжелательную помощь, создание здоровой атмосферы в профессиональной среде. Этика же включает в себя понятие о человеческом характере, природе поступков, потребностях людей и особенностях их общения. Изучив законы этики, осознав свой профессиональный долг, музейный специалист чувствует ответственность за создание



соответствующей атмосферы в музее, за творческий подход в формировании экспозиций и т.д.

Развитие теоретических и практических основ профессиональной этики во многом зависит от социально-политических и экономических условий жизни общества. Экономическая неустойчивость, падение нравов, политическая нестабильность вызывают повышение интереса к этическим проблемам как самым действенным средствам регулирования профессиональной деятельностью.

Профессиональная мораль имеет мировоззренческую направленность, что превращает ее не только в совокупность тех или иных норм и запретов, но и во внутренне упорядоченную систему, которая становится органическим элементом воспитания, формирует устойчивую потребность в научных знаниях о профессиональной направленности, образует внутреннее единство профессиональных требований с требованиями социальными.

Процесс овладения профессиональной моралью, ее усвоение не может быть стихийным. Профессионал пропускает моральные нормы через специфику своего труда. Синтез общепринятых моральных норм и специфичных, присущих лишь определенной профессии составляет содержание профессиональных кодексов.

## Литература:

1. Аврамов, Д.С. Профессиональная этика журналиста /Д.С. Лазутин.-М.,2003.
2. Архангельский, А.М. Социально-этические проблемы теории личности /А.М. Архангельский.-М.: Мысль,1974.-218с.
3. Бергер, Э. История развития техники масляной живописи /Э.Бергер.- М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1981.
4. Библиотечная этика в странах мира: Сборник кодексов/ Рос. библ. ассоциация.-СПб.,2002.-156с.
5. Бобров, Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи /Ю.Г.Бобров. Л.: Художник РСФСР, 1987.- 164 с., ил.
6. Бобров, Ю.Г. Компьютерная модель. Новые способы сохранения подлинности /Ю.Г.Бобров: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://conf.arts.spbu.ru/programma-konferencii.html>
7. Бобров, Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия /Ю.Г.Бобров.- М.: Эдсмит, 2004. - 344 с.
8. Быть интересным для всех: к 100-летию государственного дарвиновского музея // Музей.-2007.-№ 2.-С.20-26.
9. Ваниорек, Л., Ваниорек, А. Моббинг: Когда работа становится «адом»/ Л. Ваниорек, А. Ваниорек.-М.: НОЛИДЖ/KNOWLEDGE,1996.-153с.
10. Горин, И.П. Очерк по истории реставрации музейных коллекций в Советском Союзе /И.П. Горин.- Соображения ВЦНИЛКР.- М.: Искусство, 1975, № 30.
11. Грабарь, И.Э. О древнерусском искусстве: Исследования, реставрация и охрана памятников /И.Э.Грабарь.- М.: Наука, 1966.
12. Гурьева, К.А. Институализация и правовой статус реставрационной деятельности / К.А.Гурьева: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://art-con.ru/node/689>
13. Каким быть новому музею? // Музей.-2007.-№7.-С.66-70.
14. Кудрявцев, Е.В. Техника реставрации картин /Е.В.Кудрявцев .- М.: изд-во ГТГ, 1948.- 520 с., ил.

- 15.Лазаускас, Ю. Социальная активность личности как условие ее нравственного совершенствования / Ю. Лазаускас // Нравственный прогресс и личность: Сб. науч. тр.-Вильнюс,1976.-243с.
- 16.Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста: Учеб. пособие для студентов вузов/ Г.В. Лазутина.-2-е изд., перераб и доп.-М.: Аспект-пресс, 2006. - 240с
- 17.Музейные коллекции и рынок // Мир музея.-2007.-№ 5.-С.38-41.  
настенной живописи / под ред. Ю.И.Гренберга.- М.: Изобразительное искусство, 1987.
- 18.Основы музейной консервации и исследований станковой живописи./ Сост. и науч. ред. Ю.И.Гренберг.- М.: Искусство, 1976.- 213 с.
- 19.Перцев, Н.В. О восстановлении памятников древнерусской живописи // Восстановление памятников культуры /Н.В.Перцев. - М.: Искусство, 1982.- С. 145-166.
- 20.Реставрация икон: Методические рекомендации /под ред. и с ил. М.В.Наумовой.- М.: Изд-во ВХНРЦ им. академика И.Э.Грабаря, 1993.- 226 с., ил., табл.
- 21.Реставрация произведений станковой масляной живописи: учебное пособие / под ред. И.П.Горина, З.В.Черкасовой.- М.: Искусство, 1977. - 222.
- 22.Реставрация станковой темперной живописи: учебник / под ред. В.В.Филатова.- М.: Изобразительное искусство, 1986.- 264 с.: ил.
- 23.Садохин, А.П. Межкультурная коммуникация: Учеб. пособие/ А.П. Садохин.- М.:Альфа-М; ИНФРА-М,2006.-288с.
- 24.Словарь по этике /Под ред. А.А. Гусейнова и И.С. Кона.-6-е изд.- М.:Политиздпт,1989.-447с.
- 25.Соколова, Т. Этический идеал и пути его достижения / Т. Соколова // Библиотечное дело.-2003.-№ 1.-С.18-21.
- 26.Толстой, Л.Н. Воскресение: Роман/ Л.Н. Толстой.-Л.:Художественная литература,1980.-436с.

27. Фармаковский, М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций /М.В. Фармаковский . - М., 1947.
28. Федоренко, Е.Г. Профессиональная этика/ Е.Г. Федоренко.-Киев,1983. - 96с.
29. Филатов, В.В. Реставрация настенной масляной живописи: учеб. пособие / В.В. Филатов; предисл. Г.К.Вагнера.- М.: Изобразительное искусство, 1995.- 248 с., ил.
30. Филатов, В.В. Русская станковая темперная живопись, техника и реставрация: учеб. Пособие / В.В.Филатов . - М.: Искусство, 1961. -234 с.
31. Чернышева, Е.К. Научные и методологические проблемы реставрации: этические аспекты профессиональных отношений / Е.К. Чернышева: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/chernysheva1.htm>
32. Юренева, Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы/ Т.Ю. Юренева.- 2-е изд.-М.: Академический Проект,2004.-560с.
33. Яхонт, О.В. К вопросу о деятельности Аттестационной комиссии МК РФ Федерального научно-методического совета и реставрационных советов музеев /О.В.Яхонт: [Электронный ресурс].- Режим доступа: [http://kladobooks.ru/modules.php?file=view&name=News&news\\_id=1576](http://kladobooks.ru/modules.php?file=view&name=News&news_id=1576)
34. Яхонт, О.В. Проблемы консервации реставрации и атрибуции произведений искусства /О.В.Яхонт.- М.: СканРус, 2010.- 466 с.

**Рекомендуемая литература по теме «Профессионально-этические представления музейных специалистов»:**

1. Аврамов, Д.С. Профессиональная этика журналиста /Д.С. Лазутин.-М.,2003.
2. Архангельский, А.М. Социально-этические проблемы теории личности /А.М. Архангельский.-М.: Мысль,1974.-218с.
3. Библиотечная этика в странах мира: Сборник кодексов/ Рос. библ. ассоциация.-СПб.,2002.-156с.
4. Быть интересным для всех: к 100-летию государственного дарвиновского музея // Музей.-2007.-№ 2.-С.20-26.
5. Ваниорек, Л., Ваниорек, А. Моббинг: Когда работа становится «адом»/ Л. Ваниорек, А. Ваниорек.-М.: НОЛИДЖ/KNOWLEDGE,1996.-153с.
6. Каким быть новому музею? // Музей.-2007.-№7.-С.66-70.
7. Лазаускас, Ю. Социальная активность личности как условие ее нравственного совершенствования / Ю. Лазаускас // Нравственный прогресс и личность: Сб. науч. тр.-Вильнюс,1976.-243с.
8. Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста: Учеб. пособие для студентов вузов/ Г.В. Лазутина.-2-е изд., перераб и доп.-М.: Аспект-пресс, 2006.-240с
9. Музейные коллекции и рынок // Мир музея.-2007.-№ 5.-С.38-41.
10. Садохин, А.П. Межкультурная коммуникация: Учеб. пособие/ А.П. Садохин.-М.:Альфа-М; ИНФРА-М,2006.-288с.
11. Словарь по этике /Под ред. А.А. Гусейнова и И.С. Кона.-6-е изд.-М.:Политиздпт,1989.-447с.
12. Соколова, Т. Этический идеал и пути его достижения / Т. Соколова // Библиотечное дело.-2003.-№ 1.-С.18-21.
13. Толстой, Л.Н. Воскресение: Роман/ Л.Н. Толстой.-Л.:Художественная литература,1980.-436с.
14. Федоренко, Е.Г. Профессиональная этика/ Е.Г. Федоренко.-Киев,1983.-96с.

15. Юренева, Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы/ Т.Ю. Юренева.-2-е изд.-М.: Академический Проект,2004.-560с.

**Рекомендуемая литература по теме «Реставрационная этика»:**

1. Барская, Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н.А. Барская.- М.: Просвещение, 1993.- 223с., ил.
2. Бергер, Э. История развития техники масляной живописи /Э.Бергер.- М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1981.
3. Бобров, Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия /Ю.Г.Бобров.- М.: Эдсмит, 2004. - 344 с.
4. Бобров, Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи /Ю.Г.Бобров. Л.: Художник РСФСР, 1987.- 164 с., ил.
5. Горин, И.П. Очерк по истории реставрации музейных коллекций в Советском Союзе /И.П. Горин.- Соображения ВЦНИЛКР.- М.: Искусство, 1975, № 30.
6. Грабарь, И.Э. О древнерусском искусстве: Исследования, реставрация и охрана памятников /И.Э.Грабарь.- М.: Наука, 1966.
7. Кудрявцев, Е.В. Техника реставрации картин /Е.В.Кудрявцев .- М.: изд-во ГТГ, 1948.- 520 с., ил.
8. Основы музейной консервации и исследований станковой живописи./ Сост. и науч. ред. Ю.И.Гренберг.- М.: Искусство, 1976.- 213 с.
9. Перцев, Н.В. О восстановлении памятников древнерусской живописи // Восстановление памятников культуры /Н.В.Перцев. - М.: Искусство, 1982.- С. 145-166.
- 10.Реставрация икон: Методические рекомендации /под ред. и с ил. М.В.Наумовой.- М.: Изд-во ВХНРЦ им. академика И.Э.Грабаря, 1993.- 226 с., ил., табл.
- 11.Реставрация произведений станковой масляной живописи: учебное пособие / под ред. И.П.Горина, З.В.Черкасовой.- М.: Искусство, 1977. - 222.
- 12.Реставрация станковой темперной живописи: учебник / под ред. В.В.Филатова.- М.: Изобразительное искусство, 1986.- 264 с.: ил.

- 13.Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / под ред. Ю.И.Гренберга.- М.: Изобразительное искусство, 1987.
- 14.Фармаковский, М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций /М.В. Фармаковский . - М., 1947.
- 15.Филатов, В.В. Русская станковая темперная живопись, техника и реставрация: учеб. Пособие / В.В.Филатов . - М.: Искусство, 1961.
- 16.Филатов, В.В. Реставрация настенной масляной живописи: учеб. пособие / В.В. Филатов; предисл. Г.К.Вагнера.- М.: Изобразительное искусство, 1995.- 248 с., ил.
- 17.Яхонт, О.В. Проблемы консервации реставрации и атрибуции произведений искусства /О.В.Яхонт.- М.: СканРус, 2010.- 466 с.

## Глоссарий

**Кодекс** (лат. *codex* — книга) — законодательный акт, содержащий систематизированные нормы какой-либо отрасли или нескольких отраслей.

Структура кодекса часто отражает систему отрасли.

Сама же кодификация — процесс, направленный на сбор разрозненных, дефрагментированных норм в единый нормативный комплекс.

Часто кодексы в системе права страны занимают первичное значение по сравнению с другими нормативными актами.

**Консерваторы-реставраторы** работают в музеях, официальных службах по охране памятников культурного наследия, частных учреждениях по консервации и самостоятельно/независимо. Их задача — осознавать материальный аспект объектов исторической и художественной значимости с целью предотвратить их разрушение, чтобы мы их лучше понимали и более четко отличали оригинал от подделки.

**Мораль** (лат. *moralitas*, термин введён Цицероном от лат. *mores* — общепринятые традиции, негласные правила) — принятые в обществе представления о хорошем и плохом, правильном и неправильном, добре и зле, а также совокупность норм поведения, вытекающих из этих представлений. Иногда термин употребляется по отношению не ко всему обществу, а к его части, например: христианская мораль, буржуазная мораль и т. д.

Мораль изучает особая философская дисциплина — этика.

Мораль и нравственность — тесно связанные понятия, которые многие считают синонимичными, хотя термин нравственность чаще применяется для описания внутренних принципов человека, а мораль — для общественных.

**Музей** (от греч. μουσεῖον — Дом Муз) — учреждение, занимающееся собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов — памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью.



**Нравственность** — термин, чаще всего употребляющийся в речи и литературе как синоним морали, иногда — этики. В более узком значении нравственность — это внутренняя установка индивида действовать согласно своей совести и свободной воле — в отличие от морали, которая, наряду с законом, является внешним требованием к поведению индивида. Этика же — название науки о морали.

**Профессиональная этика** — термин, используемый для обозначения: системы профессиональных моральных норм (например «профессиональная этика реставратора»)

направления этических исследований относительно оснований профессиональной деятельности

В настоящее время значение термина, как правило, определяется из контекста, либо оговаривается особо.

Профессиональная этика представляет собой систему моральных принципов, норм и правил поведения специалиста с учетом особенностей его профессиональной деятельности и конкретной ситуации. Профессиональная этика должна быть неотъемлемой составной частью подготовки каждого специалиста.

Содержание любой профессиональной этики складывается из общего и частного. Общие принципы профессиональной этики, базирующиеся на общечеловеческих нормах морали, предполагают:

а) профессиональную солидарность (иногда перерождающуюся в корпоративность);

б) особое понимание долга и чести;

в) особую форму ответственности, обусловленную предметом и родом деятельности.

Частные принципы вытекают из конкретных условий, содержания и специфики той или иной профессии и выражаются, в основном, в моральных кодексах — требованиях по отношению к специалистам.

**Сохранение** – это действие, предпринятое с целью замедлить или предотвратить разрушение или порчу культурных ценностей с помощью контроля среды и/или обработки их структуры, чтобы наилучшим образом поддерживать их в неизменном состоянии.

**Экспертиза** - это предварительная процедура, проводимая с целью установить документальную важность художественного произведения - артефакта; подлинную структуру и материалы; степень разрушений, деформации и утраты; а также документирование данных.

**Этика** (греч. ἠθικόν, от др.-греч. ἦθος — этос, «нрав, обычай») — философское исследование морали и нравственности<sup>1</sup>. Первоначально смыслом слова этос было совместное жилище и правила, порождённые совместным общежитием, нормы, сплачивающие общество, преодоление индивидуализма и агрессивности. По мере развития общества к этому смыслу добавляется изучение совести, сострадания, дружбы, смысла жизни, самопожертвования и т. д.

Термин этика иногда употребляется также для обозначения системы моральных и нравственных норм определённой социальной группы.

**Этос** - Сегодня под «этосом» часто понимают стиль жизни какой-либо общественной группы, ориентацию её культуры, принятую в ней иерархию ценностей; и в этом смысле этос выходит за пределы морали. Согласно Анчел, этос, в отличие от морали, концентрирует в себе такие нравственные начала, которые не проявляются в повседневной жизни, свидетельствуя о неистребимой человеческой потребности в признании нравственного порядка в мире, даже если он плохо согласуется с житейским опытом людей.

Современное понятие «этос» позволяет достаточно чётко отличать феномен этоса от нравов: это понятие адекватно для обозначения промежуточного уровня между пёстрыми нравами — и собственно моралью, сущим — и должным. В то же время современное понятие «этос» помогает провести демаркационную линию между этосным как реально-должным,

выходящим за полюсы притяжения хаотического состояния нравов, и строгим порядком идеально-должного, сферой собственно морального.

## Вопросы для самопроверки

1. Что такое «мораль» и на каких понятиях она базируется?
2. Какие уровни морали известны?
3. Раскройте систему категорий, обозначающих «морали» и «антиморали».
4. Что представляет собой кодекс профессиональной этики?
5. Каков предмет и специфика профессиональной этики?
6. Раскройте основные этапы становления профессиональной этики.
7. Раскройте сущность профессиональной этики музейных специалистов.
8. Каковы профессионально-этические представления музейных специалистов?
9. В чем состоит регулирующая функция профессионального долга?
10. Раскройте этическую типологию личности музейного специалиста.
11. Каковы известные варианты профессионального поведения?
12. Каким образом профессиональный долг регулирует профессиональное поведение?
13. Какие доминанты профессионально-нравственного поведения Вам известны?
14. Как этика влияет на имидж сотрудника?
15. Опишите основные положения этики руководителя.
16. В чем заключается специфика этики музейного специалиста?
17. Как предмет деятельности реставратора влияет на его профессиональную этику?
18. В чем заключается специфика этики реставратора?
19. Какую роль в развитии профессиональной этики реставраторов играют профессиональные объединения?
20. Какие российские и международные объединения реставраторов Вам известны? С какой целью эти объединения создают собственные этические кодексы?

21. Какие кодексы этики реставрационной деятельности Вам известны, в чем их сходства и различия?

22. Назовите основные этапы становления профессиональной этики реставратора на пример реставрации станковой живописи в России.

## **Практические задания**

Практические задания состоят из двух блоков: в первом блоке предлагается решить этические задачи, а втором составить аналитический обзор этических кодексов и рекомендаций ЮНЕСКО на основе сравнительно-сопоставительного анализа.

Этические задачи составлены в соответствии с программой дисциплины и представляют собой описание конкретной ситуации во взаимоотношениях посетителя и музейного работника, музейного работника и коллег. От слушателя требуется выявить причину возникновения данной ситуации и определить меры, способствующие ее разрешению. Необходимо также указать, какой аспект этической культуры музейного специалиста: знание музейной этики, профессиональная мораль или манера поведения нуждается в формировании и совершенствовании.

### **Задача № 1**

В музей вуза обратился художник с просьбой сфотографировать картину, которую он подарил музею. Это необходимо было сделать срочно, поскольку он готовил к личному юбилею каталог своих произведений. Осуществлять фотосъемку в стенах музея было невозможно. Хранитель не посмела отказать ему в просьбе, хотя в этот день была сырая погода и картина на воздухе могла пострадать. Руководитель музея, узнав об этом факте, сделал выговор хранителю.

### **Задача № 2**

В краеведческий музей районного центра поступило распоряжение из областного музея о передаче некоторых экспонатов в их фонд. Объяснение было дано такое, что в фондах областного музея подобные экспонаты отсутствуют, что снижает ценность некоторых коллекций. Между тем число посетителей областного музея выше на несколько порядков, экспонат увидит

множество людей. Сотрудники районного музея отказались выполнить это распоряжение.

### Задача № 3

Руководители управления культурой районного города выступили с инициативой создания в школах краеведческих музеев. Школьники и учителя активно поддержали этот почин, собрали предметы старины, фотографии и т.д. Для выявления лучших коллекций предметы были собраны в управлении культурой, а затем переданы в областной краеведческий музей.

### Задача № 4

В мемориальный музей обратилась член семьи потомков с просьбой взять из фондов музея некоторые, особенно памятные ей, предметы. В этот момент в музее находился один, причем самый неопытный сотрудник. Робея перед известностью просительницы, он выдал требуемые предметы. Впоследствии руководство музея вынуждено было вторично изымать эти предметы из их естественной среды, поскольку они числились за мемориальным музеем. Часть экспонатов была утрачена и потребовалось составлять соответствующие документы.

### Задача № 5

На заседание закупочной комиссии музея, которая состоялась в заранее обусловленное время, пришел продающий с последней прижизненной картиной известного художника. На заседание не пришел только директор музея, без которого решение вопроса было невозможно. После двукратного напоминания одного из членов комиссии, директор пришел на комиссию в раздраженном состоянии. Предлагаемую работу он нашел слабой, кроме того в фондах музея уже имелось несколько работ этого художника, поэтому ее приобретение он счел нецелесообразным.

### Задача № 6

В музей университета обратилась женщина с просьбой приобрести в фонд научную книгу XIX в. Университет приобрел эту книгу и обе стороны были довольны. Через несколько дней сотрудница музея, выступая по местному телеканалу, похвасталась приобретением в фонд музея редкой книги, аналог которой на недавнем аукционе за рубежом был продан за несколько тысяч фунтов стерлингов. Через несколько дней разгневанная женщина пришла в музей и потребовала вернуть ей книгу. Руководство музея отказало ей в просьбе, сказав, что расторгнуть сделку невозможно, книга уже является собственностью музея, на ней стоит инвентарный номер, штамп, с которыми ее не примут ни в один антикварный книжный магазин ни в России, ни за рубежом.

### Задача № 7

Сотрудница школьного музея боевой славы, узнав из печати, что общеизвестная фотография пионера-героя Лени Голикова на самом деле принадлежит его младшей сестре, сделала соответствующую пометку на стенде. Директор школы, увидев это, пришел в негодование и потребовал заметку убрать, поскольку все люди в течение почти 60 лет привыкли к этому образу мальчика-героя.

### Задача № 8

Молодого перспективного сотрудника исторического музея пригласили преподавать в высшее учебное заведение на условиях совместительства. Руководство музея, узнав о данном соглашении, пригласило сотрудника на заседание совета музея, поскольку окончательное решение о возможности сочетания профессиональной деятельности решает он. Молодой специалист посчитал это вмешательством в его частное дело, а руководство музея расценило это как непрофессиональное поведение.



### Задание 9.

Задание по составлению аналитического обзора составлено в соответствии с программой дисциплины и должно быть выполнено на основе сравнительно-сопоставительного анализа: 1) кодексов этики различных организаций и стран по следующим позициям: отношение к предмету реставрации; по отношению к занятым – заказчику, коллегам, ученикам, профессии в целом; по отношению к широкой общественности. Необходимо определить приоритеты в каждом кодексе. 2) рекомендаций ЮНЕСКО и документов международных соглашений для определения тенденций развития музейной этики и реставрационной этики, через изменение предмета, норм и принципов деятельности.

Задание оформляется в виде эссе на 3 - 5 машинописных страниц, где вступление составляет 3 – 4 предложения. Работа не делится на структурные части.

## **Кодекс профессиональной этики Международного Совета музеев (ICOM) [ Извлечения ]**

### **I. Пreamбула**

Кодекс профессиональной этики ICOM был принят единогласно 15-й Генеральной Ассамблеей ICOM, собравшейся 4 ноября 1986г. в Буэнос-Айресе (Аргентина).

В нем предусмотрены общие положения о профессиональной этике, уважение которых рассматривается как минимальное требование к практике представителя музейной профессии.

### **III. Профессиональное поведение**

#### **5. Основные принципы**

##### **5.1 Этические обязанности представителей музейных профессий**

Работа в музее, как поддерживаемая обществом, так и частными лицами, является проявлением общественного доверия, включающего большую ответственность. Во всех видах деятельности музейные работники должны действовать честно и в соответствии с наиболее строгими этическими принципами, а также с соблюдением наибольшей объективности.

Наиболее существенным элементом принадлежности к профессии является учет как прав, так и обязанностей. Хотя поведение профессионала в любой области обычно регулируется основными правилами морального поведения, регулирующими отношения между людьми, в каждой профессии имеются стандарты, а также отдельные виды обязанностей, ответственности и возможностей, которые время от времени создают необходимость установления руководящих принципов. Профессиональные работники музеев должны понимать два руководящих принципа: во-первых, что музеи являются объектами общественного доверия, величина которого со стороны общества напрямую зависит от качества предоставляемых услуг; и, во-вторых, что интеллектуальных знаний, самих по себе, недостаточно, и они должны дополняться высоким уровнем этического поведения.

Директор и другие представители персонала должны проявлять свою профессиональную и научную преданность своему музею и всегда действовать в соответствии с одобренной политикой музея. Директор или другой главный музейный служащий должны сознавать и доводить до сведения руководящего органа музея, где это возможно, положения Кодекса профессиональной этики ICOM и всех значимых национальных или региональных кодексов или формулировки политики в области музейной этики, и должны побуждать руководящий орган следовать им. Представители

музейных профессий всегда должны также полностью подчиняться Кодексу ICOM и другим кодексам или положениям, относящимся к музейной этике, при выполнении функций руководящего органа в случае предоставления им полномочий.

## **5.2 Поведение персонала**

Преданность коллегам и музею, в котором работаешь, является важной профессиональной обязанностью, однако, основная преданность должна заключаться в поддержке основных этических принципов и профессии в целом.

Претенденты на любой профессиональный пост должны откровенно и доверительно сообщать всю информацию, имеющую значение при рассмотрении их заявлений, и в случае своего назначения должны сознавать, что работа в музее обычно рассматривается как профессиональная деятельность с занятостью в течение полного рабочего дня. Даже если условия трудового договора не запрещают работу в других местах или деловые интересы вне музея, директор и другие представители руководящего персонала не должны заниматься другой оплачиваемой работой или занимать должности в других местах без выражения согласия со стороны руководящего органа музея. Уходя со своих постов, члены профессионального персонала и, прежде всего, директор, должны тщательно рассмотреть потребности музея в это время. Профессиональное лицо, принимающее новое назначение, должно серьезно рассмотреть свои профессиональные обязанности на нынешнем посту, прежде чем вступать на новый пост в другом месте.

## **5.3 Личные интересы**

Хотя, любой представитель любой профессии обладает правом на определенную меру личной независимости, соответствующей профессиональной и коллективной ответственности, в глазах общественности никакой частный бизнес или профессиональные интересы представителя музейной профессии не могут быть полностью отделены от интересов учреждения или иного официального объединения, где работает профессионал, несмотря на возможное предоставление разрешения. Всякая связанная с музеем деятельность отдельного лица может отразиться на учреждении или быть отнесена к нему. Профессионал должен уделять внимание не только истинным личным мотивациям и интересам, но также и тому, как подобные действия могут быть восприняты сторонними наблюдателями. Работники музеев и иные лица, находящиеся с ними в тесных связях, не должны принимать подарки, помощь, вознаграждение или иные блага или вещи, имеющие ценность, которые могут быть им представлены в связи с выполнением ими обязанностей по отношению к музею.

## **6. Ответственность персонала за коллекции**

### **6.1 Приобретения для музейных коллекций**

Директор и профессиональный персонал должны предпринимать все возможные шаги для обеспечения выработки руководящим органом музея сформулированной в письменном виде политики в области коллекций, которая затем должна через регулярные промежутки времени рассматриваться и пересматриваться.

Эта политика, когда она будет формально принята и пересмотрена руководящим органом, должна стать основой для всех профессиональных решений и рекомендаций, касающихся приобретений.

Переговоры, касающиеся приобретения предметов для музея у обычной публики, должны вестись со скрупулезной справедливостью по отношению к продающему или дарящему. Ни один предмет не должен определяться или оцениваться умышленно в пользу музея и в ущерб дарящему, владельцу или прежним владельцам, чтобы приобрести его для музейных коллекций. Также нельзя брать или удерживать зарплату с обдуманном намерением ее неправомерного использования на коллекции.

## **6.2 Уход за коллекциями**

Важной профессиональной обязанностью является обеспечение того, чтобы все предметы, временно или постоянно принятые музеем, были надлежащим образом и полностью задокументированы, чтобы облегчить определение происхождения, идентификацию, условия хранения и обработку. Все предметы, принятые музеем, должны быть надлежащим образом законсервированы, защищены и поддерживаться в должном состоянии.

Тщательное внимание должно уделяться средствам обеспечения наибольшей безопасности с целью защиты от краж в области показа, работы или хранения, от случайного нанесения ущерба во время обращения с объектами, а также от краж или нанесения ущерба во время перевозок. Там, где существует национальная или местная политика использования коммерческих страховых соглашений, персонал должен обеспечить, чтобы страховое покрытие было адекватным, в особенности в отношении транспортируемых объектов и предметов, предоставленных во временное пользование, а также иных объектов, которые не принадлежат музею, однако находятся в настоящее время в сфере его ответственности.

Лица, принадлежащие к музейным профессиям, не должны передавать важные обязанности по хранению, консервации и т.д. лицам, у которых отсутствуют надлежащие знания и умения, или которые не находятся под надлежащим надзором, когда это касается стажеров или проходящих проверку добровольных помощников, там где таким лицам разрешено оказывать помощь по уходу за коллекциями. Также существует неоспоримая обязанность консультировать коллег по профессии в музее и за его пределами, если

экспертиза, доступная в отдельном музее или департаменте, недостаточна для обеспечения хорошей сохранности экспонатов в коллекциях, находящихся под его опекой.

### **6.3 Консервация и реставрация коллекций**

Одной из насущных этических обязанностей каждого лица, принадлежащего к музейным профессиям, является обеспечение надлежащего ухода и консервации как существующих, так и недавно приобретенных коллекций и отдельных предметов, за которые несут ответственность представители музейных профессий и учреждения, которые нанимают их на работу, а также обеспечение того, чтобы коллекции дошли до будущих поколений в как можно более хорошем и сохранном состоянии, насколько это позволяют имеющиеся знания и ресурсы.

В попытке достижения этого высокого идеала особое внимание должно уделяться росту объема знаний о методах и техниках предохранительной консервации, включая обеспечение соответствующей защиты от воздействия окружающей среды, от причин, вызывающих естественную или искусственную порчу музейных экспонатов и произведений искусства.

Часто приходится принимать трудные решения относительно степени замены или реставрации утраченных или поврежденных частей экспонатов или произведений искусства, которые могут быть этически приемлемы при определенных обстоятельствах. Такие решения требуют надлежащего сотрудничества между всеми несущими особую ответственность за объект, включая как хранителя, так и консерватора или реставратора, и не должны приниматься единолично тем или иным действующим сотрудником.

Этические вопросы, связанные с работой по реставрации и консервации, во многих отношениях сами по себе требуют большого изучения, и те, на кого возложены особые обязанности в этой области, будь то директор, консерватор или реставратор, несут серьезную ответственность за обеспечение близкого ознакомления с этими этическими вопросами и с соответствующей профессиональной точкой зрения, которая выражается в некоторых подробных этических формулировках и кодексах, составляемых профессиональными органами консерваторов и реставраторов.

### **6.4 Документирование коллекций**

Надлежащие запись и документирование как новых приобретений, так и существующих коллекций, в соответствии с требуемыми стандартами и внутренними правилами и традициями музея являются наиболее важной профессиональной обязанностью. Особенно важно, чтобы такая документация включала подробности об источнике каждого объекта и условиях его принятия музеем. Кроме того, данные об

экспонате должны сохраняться в надежной среде и поддерживаться соответствующими системами, обеспечивающими простой поиск данных как персоналом, так и другими добросовестными пользователями.

### **6.5 Изъятие и продажа предметов из коллекций**

Ни один предмет из коллекции музея не должен изыматься, кроме как в соответствии с этическими принципами и детальными правилами и процедурами, используемыми в музеях при возникновении данного вопроса.

### **6.6 Благополучие животных**

Там, где музеи и связанные с ними учреждения содержат для экспонирования или исследовательских целей популяции животных, прежде всего, подлежит этическому рассмотрению вопрос о здоровье и благополучии всех таких существ. Важно, чтобы имелась возможность консультирования и регулярного инспектирования животных и условий их жизни ветеринарным врачом. Музей должен разработать правила безопасности для защиты персонала и посетителей, которые должны быть утверждены экспертом в области ветеринарии, и весь персонал должен тщательно следовать им.

### **6. Человеческие останки и материалы, имеющие ритуальное значение**

Если музей хранит и/или собирает коллекции человеческих останков и священных предметов, они должны надежно храниться и заботливо поддерживаться как архивные коллекции в научных институтах, и должны быть всегда доступны квалифицированным исследователям, но не в качестве патологических курьезов. Исследования таких объектов, их хранение и уход за ними должны осуществляться в манере, приемлемой не только для коллег по профессии, но также и для лиц, различного вероисповедания, включая отдельных членов сообществ, этических или религиозных групп, к которым они относятся. Хотя иногда бывает необходимо использовать человеческие останки и другие чувствительные материалы для наглядного экспонирования, это необходимо делать с тактом и уважением к чувству человеческого достоинства, свойственными всем народам.

### **6.8 Частные коллекции**

Приобретение, коллекционирование и владение объектами музейной ценности работником музея для личной коллекции сами по себе не могут быть неэтичными и могут рассматриваться как ценный способ расширения профессиональных знаний и квалификации. Однако, серьезные опасности может таить в себе коллекционирование представителями профессии частным порядком объектов, подобных тем, которые они и другие собирают для своих музеев. В частности, никакой из представителей музейных профессий не должен конкурировать со своим учреждением ни в приобретении объектов,

ни в какой-либо личной деятельности, связанной с коллекционированием. Необходимо в особенности позаботиться о том, чтобы не возникало никаких конфликтов интересов.

В некоторых странах, а также во многих отдельных музеях представителям музейных профессий не разрешается иметь частные коллекции какого-либо вида, и эти правила должны соблюдаться. Даже там, где не существует таких ограничений, при назначении на должность представитель музейной профессии, имеющий частную коллекцию, должен представить руководящему органу ее описание. Необходимо стремиться к формулированию политики в области коллекционирования, и необходимо тщательно соблюдать любое последовательное соглашение между хранителем и руководящим органом, касающееся частного коллекционирования.

## **7. Обязанности персонала по отношению к посетителям**

### **7.1 Соблюдение профессиональных норм**

В интересах публики, а также собственной профессии, представители музейных профессий должны следить за принятыми нормами и законами, блюсти достоинство и почет своей профессии и признавать возложенные на себя обязанности. Они должны вносить свой вклад в защиту публики от незаконного или неэтичного профессионального поведения и должны использовать соответствующие возможности для информирования и воспитания публики в соответствии с задачами, целями и ожиданиями профессии, для того, чтобы достичь лучшего понимания публикой целей и обязанностей музеев и представителей музейных профессий.

### **7.2 Отношения с основной публикой**

Представители музейных профессий должны все время обходиться с публикой умело и вежливо. Они должны, в особенности, быстро обрабатывать всю корреспонденцию и запросы. В соответствии с требованиями конфиденциальности в отдельных случаях, они должны участвовать в экспертизе во всех профессиональных областях, занимаясь запросами, относящимися к их компетенции, как со стороны основной публики, так и специалистов, предоставляя добросовестным исследователям под надлежащим контролем, но по мере возможности, полный доступ ко всем материалам и документации, вверенным их заботе, даже если они являются предметом собственных исследований или специальной областью интересов.

### **7.3 Конфиденциальность**

Представители музейных профессий должны защищать всю конфиденциальную информацию, относящуюся к источнику материала, приобретенного или полученного музеем во временное пользование, а также информацию, касающуюся мер безопасности, предпринимаемых музеем, мер безопасности в отношении частных коллекций, а также

всех мест, посещаемых в процессе исполнения служебных обязанностей. Конфиденциальность должна также соблюдаться в отношении всякого предмета, доставленного в музей для идентификации, и без специального разрешения владельца информация о таком предмете не должна передаваться другому музею, посреднику или какому-либо лицу (за исключением каких-либо правовых обязанностей поддерживать полицию или другие соответствующие власти в обнаружении возможно украденной или незаконно приобретенной или переданной собственности).

Существует специальная обязанность уважать личные конфиденциальные сообщения, содержащиеся в устных историях или иных личных материалах. Исследователи, использующие записывающие устройства, такие как камеры или магнитофоны, или технику устного интервьюирования, должны проявлять особую заботу о защите своих данных, а изучаемые, фотографируемые или интервьюируемые лица должны иметь право сохранять при желании анонимность. Это право должно уважаться там, где дается специальное обещание его соблюдения. Там, где нет ясной уверенности в противном, первичной обязанностью исследователя является обеспечение того, чтобы не раскрывалась никакая информация, которая могла бы повредить обществу или его сообществу. Изучаемые субъекты должны понимать возможность камер, магнитофонов и других аппаратов и должны быть свободны в своем согласии или несогласии с их использованием.

## **8. Обязанности персонала по отношению к коллегам по работе и профессии**

### **8.1 Профессиональные отношения**

Отношения между представителями музейных профессий всегда должны быть вежливыми, как в общественной, так и в личной сфере. Различия во мнениях не должны выражаться персонифицировано. Несмотря на это общее правило, представители профессии могут надлежащим образом возражать против предложений или практик, которые могут оказывать угрожающее влияние на музей, музеи или профессию.

### **8.2 Профессиональное сотрудничество**

Представители музейных профессий обязаны, в соответствии с надлежащим официальным заявлением, делиться своими знаниями и опытом со своими коллегами, а также с учеными и студентами в соответствующих областях. Они должны давать свою оценку и проявлять уважение к тем, у кого они чему-либо научились; они должны предоставлять другим, не думая о личной выгоде, такие преимущества в технике и опыте, которые могут быть им полезны.

Подготовка персонала к специальным видам деятельности, относящимся к музейной работе, имеет важное значение для профессионального развития, и все должны там, где



это необходимо, брать на себя обязанности по подготовке коллег. Представители профессии, которые в своей официальной должности имеют в своем подчинении младший персонал, стажеров, студентов и ассистентов, проходящих официальную и неофициальную профессиональную подготовку, должны поделиться с ними преимуществами своего опыта и знаний, а также обходиться с ними с вниманием и уважением, принятыми среди представителей профессии.

Представители профессии в процессе исполнения своих обязанностей устанавливают рабочие отношения со многими другими людьми, как в профессиональной, так и в других сферах, в музее, где они работают, и за его пределами. От них ожидается, что они будут вести себя в этих отношениях вежливо и честно, и исполнять свои профессиональные обязанности по отношению к другим эффективно и на высоком уровне.

### **8.3 Сделки**

Ни один из представителей музейных профессий не должен участвовать в каких-либо сделках (покупке или продаже с целью наживы) объектами, похожими или связанными с объектами, собираемыми музеем, в котором они работают. Сделки музейных работников на любом уровне ответственности с объектами, собираемыми каким-либо другим музеем, также могут представлять серьезную проблему, даже если не существует риска прямого конфликта с музеем, в котором они работают, и они могут быть разрешены только в том случае, если после полного раскрытия и рассмотрения руководящим органом музея, в котором они работают, или назначенным старшим по должности служащим предоставляется определенно выраженное разрешение, с условиями или без условий.

### **8.4 Другие потенциальные конфликты интересов**

В целом, представители музейных профессий должны воздерживаться от всех актов или видов деятельности, которые могут создавать конфликты интересов. Музейным профессионалам, благодаря их знаниям, опыту и контактам, часто предоставляются такие возможности, как предоставление справочных и консультативных услуг, преподавание, написание статей и выступления по радио, обращения с просьбой оценки личных способностей. Даже если национальное законодательство и условия соглашения о приеме данного лица на работу разрешают подобную деятельность, это может предстать в глазах коллег, руководства работодателей или основной публики как создающее конфликт интересов. В подобных ситуациях необходимо скрупулезно следовать всем законодательным условиям договора личного найма, и в случае возникновения или угрозы какого-либо потенциального конфликта об этом следует сообщить непосредственно соответствующему вышестоящему служащему или руководящему

органу музея, и необходимо предпринять шаги по исключению потенциального конфликта интересов.

Даже там, где условия приема на работу позволяют какой-либо вид деятельности вне рамок музея, и не существует риска какого-либо конфликта интересов, необходимо уделять большое внимание обеспечению того, чтобы такие внешние интересы не стали каким-либо образом помехой надлежащему выполнению официальных обязанностей.

### **8.5 Установление подлинности, оценка и незаконный материал**

Представителей музейных профессий поощряют делиться своими профессиональными знаниями и опытом как с коллегами по профессии, так и с основной публикой.

Однако, не должны выдаваться письменные сертификаты подлинности или оценки, а мнения о денежной стоимости объектов должны высказываться только в случае официальных запросов со стороны других музеев или компетентных правовых, правительственных или иных ответственных органов государственной власти.

Представители музейных профессий не должны идентифицировать или каким-либо иным образом устанавливать подлинность объектов там, где у них есть основания полагать или подозревать, что они приобретены, переданы, ввезены или вывезены незаконно.

Они должны сознавать, что крайне неэтично для музеев или представителей музейных профессий прямо или косвенно поддерживать незаконную торговлю культурными или природными объектами, и они не должны ни при каких обстоятельствах действовать так, чтобы это могло рассматриваться как какое-либо поощрение подобной незаконной торговли, прямое или косвенное.

Если имеются основания считать или подозревать, что имеют место противоправные или незаконные передача, ввоз или вывоз, необходимо поставить об этом в известность компетентные органы власти.

### **8.6 Непрофессиональное поведение**

Каждый представитель музейных профессий должен быть хорошо знаком со всеми национальными или местными законами и всеми условиями приема на работу, касающимися взяточничества, и должен все время избегать ситуаций, которые можно было бы справедливо или ошибочно воспринять как бесчестное или непристойное поведение какого-либо рода. В частности, ни один музейный служащий не должен принимать какие-либо подарки, услуги или иные формы награждения от какого-либо посредника, аукциониста или другого лица в качестве неуместного стимула при покупке или продаже музейных экспонатов.

Кроме того, чтобы избежать каких-либо подозрений в коррупции, профессиональный музейный работник не должен рекомендовать какого-либо отдельного посредника, аукциониста или иное лицо представителю общественности. Служащий также не должен принимать какую-либо «особую цену» или скидку для личных покупок от какого-нибудь посредника, с которым профессионального работника или музей, где он работает, связывают профессиональные отношения.

**Кодекс Этики**  
**комитета по консервации Международного Совета по делам музеев**  
**ICOM**

*Кодекс Этики комитета по консервации Международного Совета по делам музеев ICOM (International Council of Museums).*

**Консерватор – реставратор: определение профессии.**

**1. Введение**

1.1 Назначение данного документа - выдвинуть основные цели, принципы и требования профессиональной консервации.

1.2 В большинстве стран, профессия консерватор-реставратор (1) не имеет четкой дефиниции: консерватором или реставратором называется всякий, кто сохраняет или реставрирует, независимо от объема образования и глубины практики.

1.3 Забота о профессиональной этике и стандартах в отношении хранимых объектов и их владельцев привела к попыткам определить профессию, выделить ее из родственных профессий (2) и установить точные профессиональные требования. Другие профессии, такие как врач, юрист и архитектор, проходят через стадию самооценки и дефиниции и имеют четко установленные, широко признанные стандарты. Подобное определение профессии консерватора-реставратора более чем актуально. Оно должно помочь профессии достигнуть равного статуса, наряду такими дисциплинами как куратор (хранитель) или археолог.

**2. Деятельность консерватора-реставратора**

2.1 Деятельность консерватора-реставратора (сохранение) состоит из технической экспертизы, сохранения и реставрации культурных ценностей:

Экспертиза - это предварительная процедура, проводимая с целью установить документальную важность художественного произведения - артефакта; подлинную структуру и материалы; степень разрушений, деформации и утраты; а также документирование данных.

Сохранение – это действие, предпринятое с целью замедлить или предотвратить разрушение или порчу культурных ценностей с помощью контроля среды и/или обработки их структуры, чтобы наилучшим образом поддерживать их в неизменном состоянии.

Реставрация – это действие, предпринятое с целью исправить повреждение или сделать испорченный артефакт понятным при минимальной потере эстетической и исторической ценности.

2.2 Консерваторы-реставраторы работают в музеях, официальных службах по охране памятников культурного наследия, частных учреждениях по консервации и самостоятельно/независимо. Их задача – осознавать материальный аспект объектов исторической и художественной значимости с целью предотвратить их разрушение, чтобы мы их лучше понимали и более четко отличали оригинал от подделки.

### **3. Влияние и ранжирование видов деятельности консерватора-реставратора**

3.1 Консерватор-реставратор несет особую ответственность за то, как следует обращаться с невосполнимыми оригиналами, которые часто являются уникальными и имеют большую художественную, религиозную, историческую, культурную, социальную или экономическую ценность. Ценность подобных объектов заключается в характере их изготовления, свидетельстве в качестве исторических документов и, следовательно, в их аутентичности. Объекты являются «значимым выражением духовной, религиозной и художественной жизни, часто документами исторической ситуации, будь-то произведение первого ранга или простые повседневные предметы»(3).

3.2 Консерватор-реставратор должен работать в тесном сотрудничестве с куратором или иным ответственным ученым, ибо для любого консерватора или реставратора возможен риск повредить или трансформировать объект. Следует совместно работать, чтобы суметь отличить необходимое от поверхностного, возможное от невозможного, вмешательство, которое выявляет качество объекта от того, что губительно для его целостности.

3.4 Консерватор-реставратор должен осознавать документальную природу объекта. Каждый объект содержит данные и несет информацию (однозначно или в сочетании) исторического, стилистического, иконографического, технологического, интеллектуального и/или духовного характера. Сталкиваясь с ними в ходе исследовательской работы над объектом, консерватору-реставратору следует чутко на них реагировать, уметь распознавать их природу и руководствоваться ими в ходе выполнения своей задачи.

3.5 Следовательно, всякому вмешательству должна предшествовать методическая и научная экспертиза с целью понять объект во всех его аспектах, должны также полностью учитываться все последствия каждой манипуляции. Нельзя возлагать ответственность на того, кто не в состоянии провести подобную экспертизу из-за недостаточного образования или небрежно к ней относится из-за отсутствия интереса или по иным причинам. Правильно интерпретировать результаты подобных экспертиз и предвидеть последствия принятых решений может только опытный высококвалифицированный консерватор-реставратор.

3.6 Вмешательство в исторический или художественный объект должно соблюдать последовательность общую для всей научной методологии: изучение источника, анализ, интерпретация, синтез. Только после этого полная обработка может сохранить физическую целостность объекта и сделать его значимость применимой. Что особенно важно, такой подход усиливает нашу способность к расшифровке научного посыла объекта и таким образом к преумножению знаний.

3.7 Консерватор-реставратор работает над самим объектом. Его работа есть прежде всего рукотворное мастерство, как и у хирурга. И все же, как и работа хирурга, подобное искусство требует теоретических знаний и способности мгновенно оценить ситуацию, разрешить и предвидеть ее воздействие.

3.8 Особую важность имеет междисциплинарное сотрудничество, ибо сегодня консерватор-реставратор должен работать в команде. Точно так же, как хирург не может одновременно быть радиологом, патологоанатомом и психологом, консерватор-реставратор не может быть специалистом в области истории искусства или культуры, химии и/или иной естественной или гуманитарной науки. Работа консерватора-реставратора, как и хирурга, может и должна дополняться аналитическими и исследовательскими данными ученых. Такое сотрудничество будет плодотворным, если консерватор-реставратор сможет четко и научно обоснованно сформулировать свои вопросы и интерпретировать ответы в соответствующем контексте.

#### **4. Отличие от родственных профессий**

4.1 Профессиональная деятельность консерватора-реставратора отличается от деятельности художественных и прикладных профессий. Основным критерием отличия служит то, что консерватор-реставратор не создает по роду своей деятельности новых культурных объектов. К сфере деятельности таких художественных и прикладных профессий, как художники по металлу, золотчики, краснодеревщики, декораторы и др. относится физическая реконструкция того, что уже не существует или не может быть сохранено. Однако, и они могут получить неоценимую выгоду от открытий консерваторов-реставраторов и их руководства.

4.2 Только он высококвалифицированный, опытный и тонкий консерватор-реставратор с глубоким образованием может дать рекомендации относительно того, может ли художник, мастер или консерватор-реставратор вмешиваться в объект исторической и/или художественной значимости. Только он, совместно с куратором или другим специалистом, имеет средства проводить экспертизу объекта, определять его состояние и оценивать его документальную материальную значимость.

#### **5. Обучение и образование консерватора-реставратора**

5.1 В соответствии с вышеуказанными профессиональными характеристиками и спецификациями консерватор-реставратор должен получить художественное, техническое и научное образование на основе сбалансированного общего образования.

5.2 Обучение должно включать развитие тонкого ощущения и умение работать руками, теоретические знания о материалах и техниках, фундаментальную подготовку в области научной методологии для развития способности решать проблемы консервации на основе систематического подхода, проводя точное исследование и критически оценивая результаты.

5.3 Теоретическое образование должно включать следующие предметы обучения:

- История искусств и культурология
- Методы исследования и оформления документации
- Технология и материалы
- Теория реставрации и этика
- История консервации-реставрации и технология
- Химия, биология и физика процессов порчи и методы консервации

5.4 Важной составной частью программы обучения является интернатура (производственная практика). Итогом обучения должна быть дипломная работа, а ее защита признаваться равной эквивалентной университетской степени.

5.5 Основное внимание на всех этапах обучения следует уделять практике, но не следует выпускать из виду необходимость развивать и оттачивать понимание технических, научных, исторических и эстетических факторов. Конечная цель обучения – подготовка всесторонне образованных профессионалов, способных вдумчиво решать очень сложные задачи по консервации и тщательно их документировать, чтобы работа и отчеты способствовали не только сохранению, но и более глубокому пониманию исторических и художественных событий, связанных со вверенными им объектами.

Копенгаген

Сентябрь 1982 г.

Комитет по консервации ICOM

*(1) Этот термин используется в тексте как компромисс, так как одного и того же специалиста называют в англо-говорящих странах «консерватором», а в прочих – «реставратором».*

*(2) В данном документе не упомянуты некоторые профессии, связанные с консервацией-реставрацией, такие как архитекторы, ученые, инженеры и все остальные, содействующие консервации-реставрации, так как они уже руководствуются принятыми профессиональными стандартами.*

## **Европейская Конфедерация Организаций Консерваторов – реставраторов (Е.С.С.О. – Е.К.О.К.)**

*Предложено Европейской Конфедерацией Организаций Консерваторов-реставраторов и принято ее Генеральной Ассамблеей (Брюссель, 11 июня 1993)*

### **Преамбула**

Объекты, которым общество приписывает особую художественную, историческую, документальную, эстетическую, научную, духовную или религиозную ценность, обычно называются «культурным достоянием»; они составляют материальное и культурное наследие, которое передается от поколения к поколению. Так как общество доверяет заботу об этих объектах консерватору-реставратору, то он несет ответственность не только перед самими объектами, но и перед их владельцем или законным куратором, автором или создателем, обществом и последующими поколениями. Все эти условия служат сохранению всего культурного достояния, независимо от его владельца, возраста, целостности или ценности.

### **IV. Роль консерватора-реставратора**

Основопологающей ролью консерватора-реставратора является сохранение культурного достояния для настоящего и будущих поколений. Консерватор-реставратор способствует пониманию культурной ценности с точки зрения ее эстетической и исторической значимости и ее физической целостности.

Консерватор-реставратор берет на себя ответственность за экспертизу, консервацию и реставрацию культурной ценности, производит и документирует все проделанные операции.

-Диагностическая экспертиза: состоит из определения состава и состояния культурной ценности; идентификации масштаба и природы изменений; оценки причин порчи; определения рода и масштаба необходимых работ. Диагностическая экспертиза также включает изучение соответствующей документации.

Консервация:

а) Профилактическая консервация: состоит из косвенных воздействия, направленного на замедление и предотвращение порчи объекта путем создания условий, оптимальных для сохранения культурной ценности и совместимых с использованием этим объектом. Профилактическая консервация подразумевает правильное обращение и пользование, транспортировку, хранение и экспонирование.



Б) Восстановительная (коррективная) консервация: состоит, в основном, из прямого воздействия на культурную ценность, направленного на замедление дальнейшего ухудшения состояния объекта.

-Реставрация: состоит из прямого воздействия, производимого на поврежденную или разрушающуюся культурную ценность, цель которого облегчить ее понимание и, насколько возможно, сохранить ее эстетическую, историческую и физическую целостность.

Далее, в компетенцию консерватора-реставратора входит:

- разработка программ или обзоров по консервации-реставрации,
- предоставление консультационной и технической помощи в процессе консервации-реставрации культурной ценности,
- подготовка технических отчетов о культурной ценности, исключая оценку ее рыночной стоимости,
- проведение изысканий, связанных с консервацией-реставрацией,
- разработка образовательных программ и обучение профессии консервации-реставрации,
- распространение информации, полученной в ходе экспертизы, обработки или научных исследований,
- разъяснение сути консервации-реставрации.

## **II. Отличия от смежных профессий**

Консерватор-Реставратор не является ни художником, ни ремесленником. Консерватор-реставратор занят сохранением культурного достояния, тогда как художник или ремесленник создает новые объекты, или функционально их поддерживает в должном виде, или ремонтирует.

## **III. Профессиональная подготовка**

Чтобы соответствовать профессиональным стандартам, консерватор-реставратор должен иметь университетское (или эквивалентное) образование и подготовку.

Консерватор-реставратор: Этический кодекс

*Предложено Европейской Конфедерацией организаций консерваторов-реставраторов и принято на Генеральной Ассамблее (Брюссель, 11 июня 1993)*

## **IV. Общие принципы применения Кодекса**

Статья 1. Этический Кодекс формулирует принципы, обязательства и нормы поведения, которых должен придерживаться в своей профессиональной деятельности каждый консерватор-реставратор, принадлежащий к любой из организаций-участниц Е.С.С.О.

Статья 2. Профессия консерватора-реставратора предполагает деятельность в интересах общества, которая должна регламентироваться всеми действующими национальными и европейскими законами и соглашениями, особенно в тех случаях, когда дело касается краденых ценностей.

Статья 3. Консерватор-реставратор работает непосредственно с культурными ценностями и несет персональную ответственность перед ее владельцем и обществом. Консерватор-реставратор призван работать свободно и независимо без каких-либо вмешательств и препятствий. Он также имеет право отклонить любую просьбу, которая, по его мнению, противоречит положениям и духу данного Кодекса.

Статья 4. Несоблюдение консерватором-реставратором принципов, обязательств и запретов данного Кодекса свидетельствует о непрофессионализме и приводит к дискредитации профессии.

## **II. Обязательства по отношению к культурным ценностям**

Статья 5. Консерватор-реставратор должен уважать эстетическую и историческую значимость и физическую целостность доверенной ему культурной ценности.

Статья 6. Консерватор-реставратор, работая над культурной ценностью вместе с коллегами, должен учитывать потребности в ее социальном пользовании в период консервации.

Статья 7. Консерватор-реставратор должен работать в соответствии с самыми высокими стандартами независимо от предполагаемой рыночной стоимости культурной ценности. Ни в коем случае нельзя пренебрегать положениями Кодекса, хотя обстоятельства могут вынудить консерватора-реставратора ограничить свою деятельность.

Статья 8. Консерватор-реставратор должен до начала работ продумать все аспекты профилактической консервации и ограничиться только самыми необходимыми воздействиями.

Статья 9. Консерватор-реставратор должен стремиться применять только такие современные средства, материалы и методы, которые не причинят вреда культурной ценности, окружающей среде и людям. Само воздействие и материалы, по возможности, не должны препятствовать последующим экспертизам, реставрационным работам или анализу. Они должны быть совместимыми с материалами самой культурной ценности и, насколько возможно, легко и полностью удаляться.

Статья 10. В пакет документов на культурную ценность должны входить отчеты о диагностической экспертизе, консервации и реставрации и другая относящаяся к ценности информация. Этот пакет документов должен стать частью ценности и быть доступным для пользования.

Статья 11. Консерватор-реставратор должен браться только за такую работу, которую он может выполнить. Консерватор-реставратор не должен начинать или продолжать работу, которая не принесет ценности наибольшую пользу.

Статья 12. Консерватор-реставратор должен стремиться расширить свои знания и мастерство для повышения качества выполняемых им работ.

Статья 13. При необходимости консерватор-реставратор должен консультироваться с историками или специалистами по научному анализу и участвовать во взаимном обмене всей имеющейся информацией.

Статья 14. В случае острой необходимости, когда культурная ценность подвергается опасности, консерватор-реставратор, независимо от его области специализации, должен оказать необходимую помощь.

Статья 15. Консерватор-реставратор не должен удалять материал с культурной ценности за исключением тех случаев, когда это необходимо для ее консервации и когда материал существенно снижает историческую и эстетическую ценность предмета. Удаленные материалы должны быть по возможности сохранены, а процедура удаления подробно запротоколирована.

Статья 16. В тех случаях, когда законсервированная ценность не может экспонироваться, консерватор-реставратор должен обсудить с владельцем или законным куратором возможность создания копии в качестве промежуточного решения. Консерватор-реставратор должен рекомендовать адекватные методы копирования, которые не могут причинить вреда оригиналу.

### **III. Обязательства по отношению к владельцу или законному куратору**

Статья 17. Консерватор-реставратор обязан подробно информировать владельца о всех необходимых воздействиях и четко определять самый эффективный метод постоянного ухода за ценностью.

Статья 18. Консерватор-реставратор должен соблюдать конфиденциальность информации. Консерватор-реставратор должен получить разрешение владельца или законного куратора культурной ценности для того, чтобы сделать на нее ссылку.

### **IV. Обязательства по отношению к коллегам и профессии**

Статья 19. Консерватор-реставратор должен проявлять уважение к достоинству коллег и к профессии в целом.

Статья 20. Консерватор-реставратор должен в пределах своих знаний, компетенции, времени и доступных технических средств участвовать в обучении молодых специалистов и ассистентов. Консерватор-реставратор обязан наблюдать за работой подотчетных ему

специалистов и ассистентов. Он несет полную ответственность за качество работ, выполненных под его наблюдением.

Статья 21. Консерватор-реставратор должен вносить свой вклад в развитие профессии, делаясь опытом и информацией.

Статья 22. Консерватор-реставратор должен пропагандировать профессию и стремиться к большей информированности о ней представителей других профессий и общественности.

Статья 23. Отчетные материалы, относящиеся к консервации-реставрации, за которую консерватор-реставратор несет ответственность, являются его интеллектуальной собственностью (оговаривается условиями договора о найме).

Статья 24. Участие в сделках купли-продажи культурной ценности несовместимо с деятельностью консерватора-реставратора.

Статья 25. Для поддержания достоинства и доверия к профессии консерватор-реставратор должен пользоваться только приемлемыми и информативными формами гласности относительно своей работы.

### **Признательность**

Европейская Конфедерация организаций консерваторов-реставраторов подготовила профессиональное руководство на основании изученных документов национальных и международных организации, занимающихся или незанимающихся консервацией. Первым документом, принятым Е.С.С.О., был «Консерватор-реставратор: определение профессии» (ICOM-СС, Копенгаген 1984).

## **Этический Кодекс Американского Института Консервации исторических и художественных ценностей**

(Этический Кодекс АИК исторических и художественных ценностей)

### **История вопроса**

*Переработано в августе 1994 Дэном Кушелом (DanKushel), членом Комитета по Этике и Стандартам.*

### **Преамбула**

Главной целью консерваторов-профессионалов, лиц с хорошей подготовкой и квалификацией, является сохранение культурных ценностей. Под культурными ценностями понимаются отдельные объекты, строения и разнообразные коллекции. Это объекты, которые имеют художественную, историческую, научную, религиозную или общественную значимость, являются бесценным и невозполнимым наследием, которое должно быть сохранено для будущих поколений.

На пути к достижению этой цели консерваторы-профессионалы принимают на себя обязательства по отношению к культурной ценности, ее владельцам и попечителям, профессии консерватора и обществу в целом. Данный документ, Этический Кодекс американского института консервации исторических и художественных ценностей (АИК), излагает принципы, которыми должны руководствоваться консерваторы-профессионалы и лица, занимающиеся содержанием культурной ценности.

I. Консерватор-профессионал должен стремиться к достижению самых высоких стандартов на всех этапах консервации, включая профилактическую консервацию, экспертизу, документирование, обработку, изыскания и профессиональную подготовку (но не ограничиваясь только этим).

II. В своей профессиональной деятельности консерватор-профессионал обязан уважительно относиться к культурной ценности, ее уникальности и значимости, а также к людям или человеку, создавшим ее.

III. Признавая право общества на разумное и бережное пользование культурной ценностью, консерватор-профессионал должен бдительно оберегать ее.

IV. Консерватор-профессионал должен действовать в пределах своей компетенции и профессиональной подготовки, а также в пределах доступных ему средств.

V. Качество работы консерватора-профессионала не должно страдать даже в тех случаях, когда, в силу обстоятельств, его возможности ограничены.

VI. Консерватор-профессионал должен стремиться выбирать только такие методы и материалы, которые, судя по современным сведениям, не причиняют вреда самой

культурной ценности и не влияют на экспертизу, дальнейшее исследование, обработку или функционирование в будущем.

VII. Консерватор-профессионал должен постоянно документировать проводимую экспертизу, исследования и работы.

VIII. Консерватор-профессионал должен взять на себя ответственность за профилактическую консервацию, стараясь уберечь культурную ценность от порчи и повреждений, давая рекомендации по постоянному пользованию и уходу, по соблюдению благоприятных для хранения и экспонирования условий окружающей среды, по правильному обращению с ценностью, ее упаковкой и транспортировкой.

IX. Консерватор-профессионал должен поступать честно во всех профессиональных отношениях, стараться соблюдать права и уважать возможности других представителей профессии и признавать их профессиональные знания.

X. Консерватор-профессионал должен вносить свой вклад в эволюцию и развитие профессии, ту область изучения, которая охватывает свободные виды искусства и естественные науки. Этот вклад может выражаться в постоянном развитии индивидуального мастерства и знаний, обмене информацией и опытом с коллегами, публикациях и пропаганде образовательных возможностей в данной области.

XI. Консерватор-профессионал должен способствовать осознанию и пониманию консервации путем открытых обсуждений с профессионалами смежных областей и общественностью.

XII. Консерватор-профессионал должен работать таким образом, чтобы свести до минимума персональный риск и опасность для других участников консервации, публики и окружающей среды.

XIII. Каждый консерватор-профессионал обязан содействовать осознанию и соблюдению этого Этического Кодекса.

### **Практическое руководство американского института консервации исторических и художественных ценностей**

Консерватор-профессионал в ходе своей этической деятельности должен руководствоваться Этическим Кодексом АИК, приведенными ниже директивами и др.полнительными комментариями. Авторами комментариев являются члены АИК. Комментарии издаются отдельными документами, что позволяет расширить документ и следить за изменениями, происходящими в данной области.

#### **Профессиональное поведение**

1. Поведение: Консерватор-профессионал несет персональную ответственность за соблюдение положений Этического Кодекса и практического руководства. Консерватор-

профессионал всегда должен руководствоваться духом данного документа, признавая, что на профессиональные решения могут легитимно влиять особые обстоятельства.

2. Открытость информации: В профессиональных отношениях консерватор-профессионал должен предоставлять коллегам полную и точную информацию об эффективности и стоимости материалов и процедур. Занимаясь поисками такой информации и предоставляя ее, а также информацию, касающуюся анализа и исследований, он должен признавать важность опубликованной информации, которая получила официальную экспертную оценку.

3. Законы и положения: Консерватор-профессионал должен знать законы и положения, на которых основывается профессиональная деятельность. В их число входят законы, касающиеся прав художников и их собственности, охраны труда и здоровья, освященных и религиозных материалов, объектов раскопок, вымирающих видов, человеческих останков и краденой собственности.

4. Практическая деятельность: Независимо от формы занятости консерватор-профессионал должен следовать определенным нормам техники безопасности, сохранности, заключения контрактов, гонораров и рекламы.

4а. Охрана труда и здоровья: Консерватор-профессионал должен быть сведущ в вопросах безопасности материалов и процедур и предоставлять эту информацию коллегам.

4б. Сохранность: Консерватор-профессионал должен соблюдать определенные условия работы и хранения для обеспечения сохранности культурной ценности. ©

4в. Заключение договоров: Консерватор-профессионал может вступать в договорные отношения с частными лицами, ассоциациями, фирмами и правительственными учреждениями при условии, что такие отношения не противоречат принципам Этического Кодекса и практического руководства.

4г. Гонорары: Сумма гонорара консерватора-профессионала должна быть соразмерна оказанным услугам. Деление гонорара возможно лишь в том случае, когда делится объем работ или ответственность.

4д. Реклама: В рекламе или других публичных выступлениях консерватора-профессионала должны быть точно указаны его полномочия и услуги. Ограничения относительно использования имени или членства в АИК оговариваются в Уставе АИК, раздел II.13.

5. Контакты: Контакты между консерватором-профессионалом и владельцем, куратором или уполномоченным посредником важны для достижения согласия, в котором находят отражение совместно принятые решения и реалистичность ожиданий.

6. **Согласие:** Консерватор-профессионал должен действовать только с согласия владельца, куратора или уполномоченного посредника. Консерватор-профессионал должен информировать владельца, куратора или уполномоченного посредника об обстоятельствах, вынуждающих изменять условия соглашения. По возможности консерватор-профессионал должен предварительно уведомлять о предстоящих изменениях.

7. **Конфиденциальность:** Консерватор-профессионал должен рассматривать отношения с владельцем, куратором или уполномоченным посредником как конфиденциальные за исключением случаев, предусмотренных Этическим Кодексом и практическим руководством. Информация, полученная в ходе исследований или реставрационных работ, не должна разглашаться или публиковаться без письменного разрешения.

8. **Надзор:** Консерватор-профессионал несет ответственность за работу, переданную другим профессионалам, студентам, молодым специалистам, волонтерам, подчиненным или посредникам и правопреемникам. Работа может быть передана или поручена только в тех случаях, когда консерватор-профессионал не может лично наблюдать за ее выполнением, не может обеспечить должный надзор или не обладает достаточными практическими знаниями для качественного выполнения работ. Владелец, куратор или уполномоченный посредник должны быть уведомлены о замене консерватора-профессионала.

9. **Обучение:** Консерватор-профессионал в пределах своих знаний, способностей, времени и технических средств должен принимать участие в обучении персонала. Цели и обязанности сторон должны быть обоюдно согласованы.

10. **Консультирование:** Так как никто не может быть экспертом во всех аспектах консервации, может возникнуть необходимость в консультациях с коллегами, или в некоторых случаях владелец, куратор или уполномоченный посредник могут обратиться к другому профессионалу, обладающему большим опытом или лучшим оснащением для выполнения необходимой работы. Владелец имеет право на получение независимого мнения.

11. **Рекомендации и ссылки:** Консерватор-профессионал должен рекомендовать только тех коллег, в чьих знаниях и опыте он уверен. Ссылки на работы, выполненные другими, должны быть основаны на фактах и личном знании, а не на слухах.

12. **Критические комментарии:** У консерватора-профессионала может возникнуть ситуация, когда он должен будет давать показания в суде, регулятивных или административных органах по обвинению в неэтичном поведении. Такие показания должны даваться в соответствии с параграфом 13 данного руководства.



13. Неэтичное поведение: Обвинения в неэтичном поведении должны подаваться Президенту АИК в письменном виде в порядке, описанном в разделе II,12 Устава АИК. В Уставе сказано, что вся письменная документация, касающаяся неэтичного поведения, должна держаться в строгой тайне. Нарушения принципов Этического Кодекса и практического руководства, квалифицирующиеся как неэтичное поведение, могут повлечь дисциплинарные воздействия.

14. Конфликт интересов: Консерватор-профессионал должен стремиться избегать ситуаций, при которых может возникнуть конфликт интересов, что может повлечь за собой снижение качества работ, распространение неверной информации или создать впечатление непорядочности.

15. Сопутствующая профессиональная деятельность: Консерватор-профессионал должен быть особенно внимательным в таких ситуациях, как оценка подлинности, определение стоимости или сделки с предметами искусства, так как эти ситуации являются особенно конфликтными.

### **ЭКСПЕРТИЗА И НАУЧНЫЕ ИЗЫСКАНИЯ**

16. Обоснование: Тщательная экспертиза культурной ценности создает базу для всей дальнейшей деятельности консерватора-профессионала. Прежде чем приступать к проведению экспертизы или тестирования, которые могут привести к изменениям культурной ценности, консерватор-профессионал должен обосновать необходимость этих процедур.

17. Взятие проб и тестирование: Прежде чем приступать к взятию проб, необходимо получить согласие владельца, куратора или уполномоченного посредника. Следует брать минимальное количество материала и документировать все изъятия. По возможности изъятые материалы должны быть сохранены.

18. Интерпретирование: Заявления о возрасте, происхождении или подлинности ценности могут быть сделаны только на основании достоверных данных.

19. Научные изыскания: Консерватор-профессионал должен придерживаться установленных научных норм и протоколов исследований.

### **ПРОФИЛАКТИЧЕСКАЯ КОНСЕРВАЦИЯ**

20. Профилактическая консервация: Консерватор-профессионал должен сознавать огромное значение профилактической консервации как наиболее эффективного средства обеспечения долгосрочной сохранности культурной ценности. Консерватор-профессионал должен давать рекомендации по постоянному пользованию и уходу, по соблюдению благоприятных для хранения и экспонирования условий среды, по правильному обращению с ценностью, ее упаковкой и транспортировкой.

## **РАБОТЫ С ОБЪЕКТОМ**

21. Адекватность: Консерватор-профессионал осуществляет свою деятельность на фоне постоянного ухода за культурной ценностью, и ему чаще всего приходится заниматься консервацией культурной ценности. Консерватор-профессионал должен рекомендовать или производить воздействия, которые считаются адекватными для эстетических, концептуальных и физических характеристик культурной ценности. В тех случаях, когда наиболее действенным для сохранения культурной ценности считается невмешательство, консерватор-профессионал должен рекомендовать не производить никаких действий.

22. Материалы и методы: Консерватор-профессионал несет ответственность за выбор материалов и методов, пригодных для целей каждой отдельной обработки и применяемых в современной практике. Преимущества выбранных материалов и методов должны превосходить возможные негативные последствия при будущих осмотрах, научных изысканиях, обработке и функционировании.

23. Возмещение ущерба: Любое вмешательство по возмещению ущерба, должно быть отражено в протоколах по обработке и отчетах и должно определяться при помощи общих методов осмотра. Такое возмещение должно быть обратимым и не должно фальсифицировать известные эстетические, концептуальные и физические характеристики культурной ценности, особенно путем удаления или записывания материала оригинала.

## **ДОКУМЕНТАЦИЯ**

24. Документация: Консерватор-профессионал обязан вести постоянный, полный и строгий учет экспертиз, взятия проб, научных изысканий и воздействий. Если возможно, отчеты должны быть представлены в письменной и графической формах. Вид и объем документации зависит от обстоятельств, природы объекта и от того, отдельный это объект или коллекция. Документация служит следующим целям:

- установить состояние культурной ценности;
- способствовать уходу за культурной ценностью, предоставляя полезную информацию для будущих обработок и увеличивая общий объем специальных знаний;
- оказывать помощь владельцу, куратору или уполномоченному посреднику и обществу в целом в оценке и пользовании культурной ценностью, содействуя пониманию эстетических, концептуальных или физических характеристик объекта; а также помочь консерватору-профессионалу, предоставляя информацию, и тем самым, способствуя его профессиональному росту, и отчеты, которые помогут избежать недоразумений и ненужных тяжб.

25. Документирование экспертиз: Прежде чем предпринимать какие-либо вмешательства, консерватор-профессионал обязан произвести тщательный осмотр культурной ценности и сделать подробные записи. Эти записи и сделанные на их основе отчеты должны содержать описание объекта, дату осмотра и имя эксперта, а также описание структуры, материалов, состояния и истории объекта.

26. План реставрационных работ: После осмотра и до начала воздействий консерватор-профессионал должен составить план с описанием последовательности работ. В плане также должно быть обоснование и назначение работ, альтернативные подходы и вероятный риск. По возможности, этот план должен быть предъявлен в качестве предложения владельцу, куратору или уполномоченному посреднику.

27. Документирование (протокол) работ: В ходе проведения реставрационных работ консерватор-профессионал должен вести документацию с указанием дат, записью или описанием техник и производимых процедур, используемых материалов и их составов, характера и объема изменений и любой другой дополнительной информации, полученной вновь или подтвержденной. Отчет, сделанный на основе записей, должен суммировать эту информацию и, при необходимости, содержать рекомендации по последующему уходу.

28. Сохранность документации: Документация является бесценной частью истории культурной ценности, поэтому ее надо регулярно пополнять. Владелец, куратор или уполномоченный посредник должны иметь копии отчета об экспертизе и работах. Их следует предупреждать о важности сохранения таких документов вместе с культурной ценностью. Документация также является важной частью знаний по специальности. Консерватор-профессионал должен стремиться сохранить эти отчеты и предоставлять возможность другим профессионалам пользоваться ими в тех случаях, когда конфиденциальность не оговаривается условиями соглашения.

### **ЭКСТРЕННЫЕ СИТУАЦИИ**

29. Экстренные ситуации: Экстренные ситуации могут создавать серьезный риск порчи или утраты культурной ценности, в таких случаях консерватор-профессионал должен принимать незамедлительные меры. Когда возникает угроза для культурной ценности, консерватор-профессионал должен принимать все разумные меры для спасения культурной ценности, сознавая, что в такой ситуации невозможно строго соблюдать положения практического руководства.

### **ПОПРАВКИ**

30. Поправки: Новые поправки к Этическому Кодексу и практическому руководству должны быть направлены Совету Директоров АИК по просьбе не менее пяти членов профессиональной ассоциации АИК. Совет Директоров дает указание соответствующему

комитету подготовить поправки для голосования в соответствии с процедурой, описанной в разделе VII Устава. Принятие поправок или изменений должно быть одобрено 2/3 голосов всех членов профессиональной ассоциации АИК.

### **КОММЕНТАРИИ**

31. Комментарии: Группы специалистов, целевые силы или соответствующие комитеты АИК готовят комментарии или вносят в них поправки. Прежде чем комментарии будут окончательно утверждены Советом Директоров, они должны быть отредактированы.

Пересмотрено в августе 1994 года.

Первоисточник:

Этический Кодекс АИК 1994

## Этический Кодекс

### Голландской ассоциации профессиональных реставраторов (VeRes)

*Этический Кодекс голландской ассоциации профессиональных реставраторов (VeRes) составлен в 1992 году на основании всех имевшихся к тому времени кодексов UKIC, AIC, ADR и т.д.*

#### **1. Ответственность по отношению к объектам реставрации**

##### 1.1 Бережное отношение к целостности предмета

Все профессиональные действия реставратора в профессиональной деятельности должны основываться на безусловном уважении к эстетической и исторической ценности и физической целостности объекта реставрации.

##### 1.2 Обратимость

Реставратор должен руководствоваться принципом обратимости. Ему следует избегать использование материалов, которые, как ему известно, или он полагает, нельзя будет удалить, или их удаление повлечет порчу объекта реставрации. Ему следует избегать методик, имеющих необратимое действие.

##### 1.3 Адекватность и необходимость обработки

Реставратор не должен выполнять или рекомендовать обработку объекта, не согласующуюся с целям поддержания, консервации или реставрации. Необходимость и качество обработки должны представлять для реставратора большую ценность, чем его вознаграждение и другие расходы заказчика реставрации.

##### 1.4 Ограничения в действиях

Во всех видах работ, таких как восполнение ущерба, заполнение пробелов, удаление материалов и/или деталей, реставратор должен действовать с предельной осторожностью. Реставрация может производиться только после тщательного исследования и консультаций с заказчиком. Снятые или замененные части объекта следует возвращать заказчику.

##### 1.5 Качество

Реставратор должен стараться, выполняя любое воздействие на объект, произвести его с наилучшим качеством, независимо от его представления о стоимости и качестве предмета. Несмотря на то, что объем воздействий может быть ограничен по объективным причинам, стоимость и ценность объекта ни при каких обстоятельствах не могут влиять на качество обработки.

##### 1.6 Компетенция и возможности

Реставратор несет ответственность только за исследования и действия, которые находятся в пределах его компетенции и возможностей.

#### 1.7 Постоянное самообразование

Реставратор обязан постоянно знакомиться с новыми разработками в своей области деятельности, повышать квалификацию, чтобы обеспечивать наилучшее качество работ.

#### 1.8 Другие заинтересованные лица

Независимо от положений параграфа 3 данного Кодекса (отношение к коллегам, ученикам и профессии) реставратор обязан хранить и оберегать объект, за который он несет ответственность, даже тогда, когда над ним работают ученики или другой персонал.

#### 1.9 Собственные объекты

В тех случаях, когда реставратор является владельцем или совладельцем объекта, или имеет аналогичный интерес, требования к качеству будут предъявляться такие же, как если бы предмет принадлежал третьему лицу.

### **2. Ответственность по отношению к заказчику реставрации**

#### 2.1 Контракт

Хотя устная договоренность юридически правомочна, реставратору следует заключить письменный договор с заказчиком реставрации. Содержание договора не должно противоречить этическим нормам данного кодекса, которые реставратор обязан выполнять.

Необходимо достичь четкого взаимопонимания с заказчиком реставрации по следующим пунктам:

1. Спецификация (подробное описание) объекта реставрации
2. Описание повреждений и состояние предмета
3. Описание предстоящих работ
4. Смета предстоящих работ и порядок выплат
5. Отчетность перед заказчиком реставрации
6. Страхование объекта
7. Дополнительные расходы ( в случае возникновения)
8. Предполагаемые сроки выполнения
9. Разрешение спорных вопросов

#### 2.2 Расценки

Расценки на определенные материалы и виды обработки остаются фиксированными в течение оговоренного срока. Если в течение этого времени возникает возможность применить более качественную обработку, то на него устанавливается новая цена.

Реставратор может выставить счет на оплату (в разумных пределах) произведенной им в ходе составления сметы экспертизы.

### 2.3 Информирование и отчетность

Реставратор должен обсуждать предстоящие работы с заказчиком реставрации и не должен дезинформировать его относительно сроков выполнения работ и их стоимости. Более того, реставратор должен информировать заказчика (по его запросу) о ходе реставрации, состоянии объекта на текущий момент и его местонахождении. Заказчик реставрации должен иметь возможность проверить правильность информации.

### 2.4 Вознаграждение

Вознаграждение за реставрацию или консервацию, консультации, оценку повреждения и другую экспертизу должно соответствовать произведенным действиям. При составлении общей сметы работ следует учитывать следующие моменты: сроки и объем работ, стоимость материалов, транспортные расходы, амортизацию оборудования и страховку. Реставратор не может просить вознаграждение, превышающее стоимость выполненных работ, но и недооценивать свою работу. Ценность объекта реставрации не должна влиять на размер вознаграждения.

### 2.5 Пунктуальность и ход выполнения работ

Реставратор должен правильно оценить срок выполнения работ и стараться его придерживаться. Если сроки выполнения по каким-либо причинам будут меняться, реставратор должен незамедлительно уведомить об этом заказчика.

### 2.6 Изменения в работе и/или затратах

Если реставратор сочтет нужным применить другую обработку, он должен незамедлительно уведомить об этом заказчика. Если характер обработки будет существенно отличаться от намеченного ранее или стоимость работ окажется значительно выше, реставратор не должен приступать к работе или продолжать ее без согласия заказчика на другое решение и другие затраты.

### 2.7 Материалы отчетности

Реставратор должен составлять письменный отчет о выполненных работах и использованных материалах с тем, чтобы им можно было воспользоваться в будущем. По просьбе заказчика реставратор должен составить подробный отчет о методах и материалах, составление отчета должно оплачиваться из расчета обычной почасовой оплаты. Отчет о произведенных работах должен отражать следующие моменты:

1. Описание способа обработки с подробным указанием использованных материалов и методик, включая:

- а) способ удаления материалов и частей (элементов)

б) материалы и способ (с указанием производителя и поставщика), которыми производилось воздействие на форму и композицию объекта, такие как усиление (армирование), стабилизаторы и защита поверхности и структуры.

2. Фотоматериалы с сопроводительным текстом, отражающие:

а) состояние предмета до воздействий;

б) состояние предмета в процессе воздействий, при необходимости с укрупненными деталями;

в) состояние предмета после произведенных воздействий с наглядными материалами, отражающими структуру и строение предмета, которые в ходе выполнения работ оказались отличными от предполагаемых, или которые подтверждают существующую гипотезу.

## 2.8 Интерпретация результатов исследований

Заказчика всегда следует информировать о результатах исследований. Реставратор должен мотивировать свое мнение, особенно в отношении характеристик объекта.

## 2.9 Гарантии

Несмотря на то, что реставратор всегда должен работать на самом высоком уровне, считается непрофессиональным давать безусловную гарантию относительно качества конечного результата.

## 2.10 Споры

В случае возникновения конфликтных ситуаций между реставратором и заказчиком реставрации, реставратор не может отказаться от участия в арбитраже, проводимого по требованию заказчика. Споры могут выноситься на рассмотрение Совета голландской ассоциации реставраторов (VeRes). Совет принимает решение о необходимости расследования. Споры относительно качества работ могут рассматриваться в конечной инстанции - арбитражной комиссии, состоящей из трех членов. В состав комиссии должен входить член, избранный заказчиком, член, избранный реставратором, и член, избранный совместно двумя другими членами комиссии. При урегулировании конфликтных ситуаций следует руководствоваться положениями Голландского института арбитража.

## 3. Отношение к коллегам, ученикам и профессии

### 3.1 Вклад в профессию

Реставратор обязан делиться своими знаниями и опытом со своими коллегами и учениками. Он не должен утаивать информацию и технику с тем, чтобы пользоваться ими единолично и ставить себя в привилегированное положение по отношению к коллегам. Он должен, по просьбе коллег, сообщить, где, из каких источников, можно получить данную информацию. Реставратор должен уважать своих наставников и первоисточники, а также



обязан сделать свой вклад в профессию. Он обязан за разумную плату позволять своим коллегам пользоваться запатентованными изобретениями, которые он делает в ходе своей профессиональной деятельности.

### 3.2 Ученики

Реставратор должен контролировать работу учеников в пределах своей компетенции, возможностей и средств. Между учеником и реставратором заключается письменное соглашение, в котором оговариваются продолжительность и содержание обучения, оплата или расходы (если такие возникают) в связи с обучением, и другие положения. Ученик должен ознакомиться с положениями Этического Кодекса.

### 3.3 Комментарии по поводу компетентности других членов профессии

Реставратор может, при необходимости, высказать свое мнение о компетентности коллеги, но только в том случае, если этого требуют интересы реставрируемого объекта. Он должен на основе своего опыта и знаний дать аргументированную оценку. Ему следует осознавать, какой моральный ущерб он может причинить своему коллеге.

### 3.4 Посредник

Реставратор, как правило, должен избегать получения заказов от других лиц, а не от владельца объекта или лица или учреждения, которое несет ответственность за объект. Тем не менее, если общение через посредника не осложняет контактов реставратора с владельцем объекта или ответственным лицом или учреждением, он может действовать через посредника. В любом случае реставратор должен работать в соответствии с положениями Этического Кодекса.

### 3.5 Консультации и рекомендации

Реставратор не может быть полностью компетентным во всех областях реставрационного дела. Если реставратор считает, что он недостаточно компетентен для получения и выполнения заказа, он должен обратиться за помощью к коллеге или третьему лицу, чья компетенция позволит выполнить работы лучшего качества. Заказчика реставрации следует уведомить и получить его согласие на привлечение другого реставратора.

### 3.6 Возврат переадресованной работы

Реставратор, получивший заказ, принятый сначала другим реставратором, должен вернуть его, закончив работу, и не пытаться установить отношения с заказчиком как со своим клиентом.

### 3.7 Отсутствие вознаграждения

Реставратор, передавший свою работу другому реставратору (в некоторых случаях другой специализации) не может претендовать на комиссионные или на долю

вознаграждения. Разумеется, реставратору могут быть оплачены выполненные им работы и текущие расходы.

#### **4. Обязанности по отношению к публике**

##### **4.1 Воспитание публики**

Реставратор не должен упускать возможность рассказать публике о целях и возможностях своей профессии, чтобы люди лучше представляли, чем занимается реставратор.

##### **4.2 Защита интересов публики**

Реставратор обязан защищать публику от неэтичного поведения реставраторов, указывая на такое поведение людям. Если реставратор подозревает кого-нибудь из членов VeRes в неэтичном поведении, он может направить письменную жалобу в Совет VeRes с указанием причин жалобы.

##### **4.3 Неадекватность принятых решений**

Некачественное выполнение работы над объектом, произведенное с целью получения дополнительной оплаты от заказчика или покупателя, рассматривается, как нарушение реставратором этического кодекса и может повлечь за собой его исключение из членов ассоциации.

##### **4.4 Компетенция**

Результаты научных изысканий и деятельности реставратора могут расширить исторические и художественно-исторические знания об объектах и тем самым повлиять на определение аутентичности объекта. Реставратор может только высказать свое мнение относительно подлинности объекта в тех случаях, когда речь идет о его знании материалов, техники и состояния объекта. Реставратор не должен давать окончательное заключение о подлинности объектов.

##### **4.5 Оценка**

Реставратор должен воздерживаться от оценки предметов. Оценка объектов является исключительной прерогативой лицензированного оценщика. Реставратор может только способствовать оценке на основании своей экспертизы.

##### **4.6 Заявления от имени VeRes**

Индивидуальные члены ассоциации не могут делать заявления от имени VeRes.

Первоисточник:

VeRes 1992

## Этический Кодекс

### Канадской ассоциации по консервации культурных ценностей

(Этический Кодекс Канадской ассоциации по консервации культурных ценностей и канадской ассоциации профессиональных консерваторов)

*Документ служит как руководством для консерваторов-профессионалов, так и основой этических обязательств консерваторов-профессионалов по отношению к клиентам, коллегам и работодателям.*

*Документ состоит из четырех частей:*

*1. Этический кодекс*

*2. Практическое руководство*

*Толкование принципов, изложенных в этическом кодексе.*

*3. Глоссарий*

*4. Библиография*

*Здесь приводятся только части 1 и 4. Для того, чтобы получить полный текст документа нужно связаться с вышеуказанными ассоциациями и Канадской ассоциацией музеев по адресу: 280 Metcafestreet, Suite 400, Ottawa, Ontario K2P 1R7 или по телефону (613) 567-0099.*

#### 1. Этический кодекс

Главной целью консерваторов-профессионалов является сохранение и, при необходимости, реставрация культурных ценностей для нынешнего и последующих поколений. Далее приводятся принципы этического поведения участников процесса консервации культурных ценностей:

I. Консерватор-профессионал, независимо от того, работает ли он один или сотрудничает с коллегами, должен постоянно стремиться соблюдать равновесие между потребностью общества пользоваться культурной ценностью и необходимостью сохранения данной ценности.

II. Во всех своих действиях в процессе консервации культурной ценности консерватор-профессионал обязан уважительно относиться к ее целостности, включая физические, концептуальные, исторические и эстетические соображения.

III. Консерватор-профессионал обязан стремиться к достижению самых высоких стандартов на всех стадиях консервации, включая профилактическую консервацию, экспертизу, документирование, обработку и обучение.

IV. Консерватор-профессионал обязан предотвращать угрозу повреждения и порчи культурной ценности, находящейся на его попечении, применяя или советуя владельцу применить соответствующие меры профилактической консервации.

V. Консерватор-профессионал обязан отдавать себе отчет о мере собственной компетентности и о знаниях и мастерстве других специалистов.

VI. Консерватор-профессионал обязан совершенствовать свои знания и мастерство с целью повышения качества своей профессиональной деятельности.

VII. Консерватор-профессионал обязан вносить вклад в развитие профессии, делясь опытом и знаниями с коллегами по цеху.

VIII. Консерватор-профессионал обязан поступать честно во взаимоотношениях с коллегами, признавать их права и уважать профессию в целом.

IX. Консерватор-профессионал обязан разъяснять суть консервации владельцам культурной ценности, представителям других профессий и общественности.

X. Консерватор-профессионал обязан действовать в соответствии с Этическим Кодексом и помогать внедрять в жизнь его положения.

## 2. Глоссарий

### **Консервация:**

Все действия, направленные на сохранение культурной ценности для будущих поколений. Целью консервации является изучение, регистрация, поддержание в надлежащей форме и восстановление культурно-значимых свойств культурной ценности, воплощенных в ее физической и химической структуре, при наименьших вмешательствах. Консервация состоит из следующих этапов: экспертиза, ведение документации, профилактическая консервация, обработка, реставрация и реконструкция.

### **Консерватор-профессионал:**

По определению данного документа, консерватором-профессионалом может считаться любой человек, чье образование, знания, опыт и способности позволяют определить и выполнить действия по консервации в соответствии с Этическим Кодексом и практическим руководством. Поэтому данный термин охватывает практикующих консерваторов (которые, как правило, назначаются по области специализации, например, консерватор живописи, консерватор тканей, консерватор архитектурных ценностей) а также ученых, техников, преподавателей, руководителей и консультантов по консервации.

### **Культурная ценность:**

Объекты, которые рассматриваются обществом или отдельными его представителями как имеющие исторический, художественный, общественный или научный интерес. Культурные ценности могут классифицироваться по двум основным категориям:

1. Движимые объекты, такие как произведения искусства, памятники материальной культуры, книги, архивные материалы и другие объекты естественного, исторического или археологического происхождения.

2. Недвижимые объекты, такие как памятники, архитектура, места археологических раскопок и строения, представляющие историческую или художественную ценность.

#### **Документация:**

Все записи, письменные и графические, сделанные на стадии экспертизы и обработки культурной ценности. По возможности, документация включает записи и отчет об осмотре, приложение о предстоящих реставрационных работах, согласие владельца ценности, записи и отчет о производимых работах, рекомендации по последующему уходу, пробы, взятые с ценности и относящаяся к данному объекту переписка. Целью документирования является:

-фиксация состояния культурной ценности;

-фиксация информации, полученной при проведении экспертизы или во время других действий, связанных с консервацией, которая может содействовать лучшему пониманию культурной ценности;

-фиксация изменений в состоянии культурной ценности, вызванных консервационными действиями и обоснование этих изменений;

-сохранение информации, полезной для последующего содержания и обработки культурной ценности;

-фиксация соглашений и договоренностей между консерватором-профессионалом и владельцем ценности;

-сохранение документов, которые могут быть необходимы для судебного урегулирования.

#### **Экспертиза:**

Все мероприятия, направленные на определение структуры, материалов, соответствующей истории и состояния культурной ценности, включая оценку повреждений, изменений и утрат. Экспертиза также предполагает анализ и изучение соответствующего материала, а также изучение важной исторической и современной информации.

#### **Автор:**

По определению данного документа, автор - это

1. Лицо(лица), разработавшее проект или создавшее данную культурную ценность, либо

2. Лицо(лица), представляющее создателя или конструктора культурной ценности по юридическому, моральному или духовному праву.

**Владелец:**

По определению данного документа, владелец - это

1. Лицо(лица), обладающее законным правом собственности на культурную ценность или его уполномоченный агент, либо

2. Лицо(лица), такое как директор музея, куратор, архивариус или библиотекарь, исполняющее профессиональный надзор за культурной ценностью.

**Сохранение:**

Все мероприятия, направленные на предотвращение порчи или замедление ухудшения состояния культурной ценности. Сохранение предполагает контроль за условиями содержания и пользования, а также в некоторых случаях, обработку, необходимую для поддержания культурной ценности в стабильном физическом состоянии. Сохранение также предполагает реформатирование в тех случаях, когда материал представляет ценность только своим информационным содержанием.

**Профилактическая консервация:**

Все мероприятия, направленные на минимизацию ухудшения состояния и порчи культурной ценности. Это достигается путем планирования и осуществления мероприятий в таких областях как освещение, условия содержания, качество воздуха, комплекс мер по борьбе с вредителями, погрузка-разгрузка, упаковка и транспортировка, экспонирование, хранение, содержание, пользование, обеспечение безопасности, пожарозащита и готовность к экстренной эвакуации.

**Реконструкция:**

Все мероприятия, направленные на воссоздание, полное или частичное, культурной ценности, основанное на исторических, литературных, графических, археологических и научных данных. Целью реконструкции является достижение лучшего понимания культурной ценности, реконструкция производится с использованием малого количества, а в некоторых случаях, и вовсе без, материалов оригинала, но с точным соблюдением первоначального вида.

**Реформатирование:**

Все мероприятия, направленные на перевод информации на другой носитель, в тех случаях когда информация, содержащаяся в данной культурной ценности, ценится только за ее содержание (например, архивные электронные носители).

**Реставрация:**

Все мероприятия, направленные на видоизменение существующих материалов и структуры культурной ценности с тем, чтобы придать ей известный более ранний облик. Целью реставрации является раскрытие культурно-значимых свойств ценности. Реставрация основывается на бережном отношении к материалу оригинала и точных данных о прежнем виде объекта.

**Обработка:**

Все непосредственные вмешательства, производимые с целью замедления дальнейшего ухудшения состояния или помогающие распознаванию культурной ценности. Диапазон воздействий велик: от минимальных мер, направленных на стабилизацию, до крупномасштабной реставрации или реконструкции.

Первоисточник:

Этический Кодекс Канадской ассоциации по консервации культурных ценностей

## **Кодекс реставраторов Союза реставраторов Санкт-Петербурга**

Настоящий Кодекс реставраторов разработан с учетом положений профессиональных кодексов институтов инженеров - строителей и институтов архитекторов, действующих в ряде высокоразвитых зарубежных стран, а также замечаний и предложений Союза Реставраторов Санкт-Петербурга (2001 г.).

### **1. Общие положения.**

1.1. Профессиональный Кодекс реставраторов (далее Кодекс) определяет этические основы и принципиальные правила профессиональной деятельности специалистов реставрационной сферы, работающих на территории Российской Федерации.

1.2. Кодекс реставраторов не входит в систему нормативных документов по реставрации. Положения Кодекса являются добровольным обязательством, которое принимает на себя реставратор перед обществом, коллегами и своей профессией.

1.3. Основными целями Кодекса являются:

- установление правил профессиональной этики во взаимоотношениях реставраторов друг с другом, с инвесторами и заказчиками реставрационных услуг, с контролирующими органами и другими участниками процесса;
- поддержание высокого уровня компетенции и профессионализма специалистов в сфере реставрации;
- обеспечение добросовестного выполнения реставраторами своих обязательств перед обществом, государством, заказчиком и коллегами.

1.4. Кодекс предназначен для использования предприятиями, организациями, учреждениями, профессиональными общественными объединениями и организациями, участвующими в реставрационной деятельности.

1.5. Положения Кодекса основываются на поддержании следующих основных принципов:

- профессиональной обязанностью реставратора является качественное выполнение работ в объемах и в сроки, которые соответствуют нормативным требованиям и условиям проведения работ (указанные критерии и требования содержатся в стандартах качества работ, технологических правилах и регламентах выполнения работ, в другой организационно-методической и технологической документации);
- реставратор должен принимать на себя обязательства добросовестного выполнения профессионального долга (производства работ, оказания услуг), применяя специальные знания, опыт и навыки. Результаты его работы рассматриваются заказчиком,



проверяющими органами или другими специалистами с точки зрения гарантии качества выполненной работы;

- реставрационная деятельность специалиста, который не доказал на практике свои профессиональные знания, навыки и умения, представляет потенциальную опасность для состояния объектов исторического и архитектурного наследия, экономического положения, имущества и средств заказчиков и инвесторов.

1.6. Кодекс принимается на добровольной основе членами Союза Реставраторов, специалистами предприятий и организаций, независимо от ведомственной подчиненности и формы собственности. Кодекс принимается каждым членом Союза Реставраторов в индивидуальном порядке.

1.7. Принятие Кодекса является свидетельством того, что реставратор:

- поддерживает Кодекс;
- принимает на себя обязательства по выполнению положений Кодекса в своей повседневной профессиональной практике;
- добровольно соглашается на ограничения, устанавливаемые положениями Кодекса, а также на возможные санкции, применяемые к нарушителю положений Кодекса.

1.8. Принятие предприятием Кодекса Союза Реставраторов должно рассматриваться в качестве одного из основных критериев при вступлении его в Союз Реставраторов, лицензировании профессиональной деятельности, подготовке и переподготовке специалистов в сфере реставрационной деятельности.

1.9. При вступлении в Союз Реставраторов Кодекс принимается предприятием на общем собрании специалистов и руководителей предприятия (организации), сотрудники которого разделяют и поддерживают этические принципы и правила профессиональной деятельности. В таком случае Кодекс приобретает статус обязательного в рамках данного предприятия.

## **2. Этические нормы.**

2.1. Профессиональная деятельность в реставрации (деятельность, осуществляемая на легальной правовой основе с получением материального вознаграждения за производство продукции или оказание услуг на условиях, оговоренных в соответствующих соглашениях, договорах подряда, контрактах, устных договоренностях и т.п.) может осуществляться только специалистом, имеющим соответствующее образование и доказавшим на практике умение применять свои специальные знания и навыки.

2.2. Реставратор обязан соблюдать требования действующего законодательства, государственных стандартов, строительных норм и правил, технических условий и других нормативных документов, регламентирующих реставрационную деятельность в Российской Федерации, а также положения соответствующей проектно-сметной документации.

В случае выявления нарушения требований действующего законодательства и нормативных актов Реставратор обязан отказаться от проведения работ.

2.3. Реставратор несет ответственность за соблюдение обязательств перед Заказчиком (нанимателем, руководителем работ) и выполняет работы, оговоренные соглашением качественно и в срок. Профессиональной обязанностью специалиста является стремление к рациональности, экономичности, эффективности и безопасности выполнения работ, а также соблюдение утвержденного бюджета.

2.4. Реставратор должен способствовать повышению авторитета и социальной значимости своей профессии. Реставратор не должен допускать дискредитации профессии за счет некачественного выполнения работ или невыполнения обязательств, что может привести к нанесению урона памятникам истории и архитектуры и материального и морального вреда обществу, государству, заказчику и пользователям.

2.5. Реставратор должен стремиться к позитивному сотрудничеству и обмену опытом с коллегами и партнерами.

2.6. Реставратор обязан постоянно повышать свой профессиональный уровень, овладевать новыми знаниями и навыками по специальности, а также знаниями в области методик, технологий, вычислительной техники, экономики, юриспруденции и др.

2.7. Реставратор не должен осуществлять свои функции или выполнять принятые на себя обязательства в случае потери им физической трудоспособности.

### **3. Правила профессионального поведения.**

3.1. Профессиональная деятельность реставратора должна осуществляться в соответствии с нормативными требованиями к его специальному образованию и практическому опыту. Последние оцениваются в ходе подготовки, аттестации, лицензирования и регистрации реставраторов в соответствии с действующим на территории Российской Федерации законодательством.

3.2. Профессиональная деятельность должна основываться на устанавливаемых законодательством:

- контрактно-договорных отношениях между сторонами — участниками реставрационного процесса (представленных в качестве юридических лиц);

- требования предотвращения монополизма, недобросовестной конкуренции, а также нечестной рекламы;
- гарантиях качества продукции и услуг, а также возмещения ущерба в случае некачественного, неполного или несвоевременного выполнения обязательств;
- требованиях обеспечения справедливой оплаты труда специалистов, методы установления которой должны, в целом, соответствовать мировой практике.

3.3. Профессиональные обязанности и профессиональная ответственность за выполнение этих обязанностей возлагаются на реставратора в результате юридического оформления соглашения (договора подряда, контракта и т.п.) с заказчиком (инвестором, нанимателем, генеральным подрядчиком, генеральным проектировщиком, руководителем работ и т.п.) о проведении реставрационных работ или оказании услуг в области реставрации.

Профессиональные обязательства и степень ответственности должны быть тщательно и пунктуально оговорены в договорных соглашениях в целях разделения ответственности между сторонами за возникновение возможных убытков и ущерба.

3.4. При заключении соглашения на производство работ или оказание услуг реставратор обязан объективно и исчерпывающе информировать заказчика о своих возможностях и степени профессиональной ответственности.

Недопустимо предпринимать действия по материальной заинтересованности заказчика, должностных лиц в заключении договора (соглашения), при выполнении, рассмотрении и принятии конечных результатов работы или услуг.

3.5. Профессиональным долгом реставратора является стремление к достижению максимального качества выполнения работ или оказания услуг.

В этих целях реставратор должен использовать прогрессивные формы организации, методы и технологии выполнения работ, которые позволят обеспечить уровень лучших отечественных и мировых стандартов качества.

3.6. Если реставратор, в соответствии с заключенным соглашением, действует в качестве представителя (посредника, доверенного лица) заказчика, он обязан, соблюдая законные интересы заказчика в отношениях с другими участниками реставрационного процесса, выносить профессиональные добросовестные и беспристрастные решения, не давая предпочтения какой-либо стороне.

3.7. Если реставратор действует в качестве нанимателя (работодателя), он обязан принять на себя соответствующие, установленные законодательством правовые обязательства и ответственность за привлеченный персонал.

Условия найма должны отражаться, желательно, в письменной форме: контракт, трудовое соглашение. Нанятые специалистом рабочие и служащие должны платить налоги, принимать участие в программах пенсионной и социальной поддержки, медицинского страхования, соблюдать установленный режим труда, правила техники безопасности и промышленной санитарии.

3.8. Профессиональному реставратору не рекомендуется объединяться с другими профессиональными реставраторами для:

- участия в деятельности, которая ограничивает возможности коллег, поддерживает монополизм или направлена против добросовестной конкуренции на рынке реставрационных работ.

- бойкота клиентов, заказчиков, конкурирующих предприятий и других реставраторов в целях ограничения выбора потребителя без обеспечения конкуренции;

- ограничения доступа к информации о проводимых конкурсах и участию в открытых конкурсных торгах (тендерах) подряда;

- установления обязательных прейскурантов цен (т.е. фиксированных, а не определяемых в результате конкурса) на выполнение работ, услуг и продукцию, фиксированных размеров заработной платы и гонораров для реставраторов, а также использования демпинга цен;

- сбора и использования конфиденциальной информации о конкурирующих предприятиях и отдельных реставраторах в целях осуществления их дискредитации и не добропорядочной конкуренции на рынке продукции и услуг.

3.9. При оформлении контрактно-договорных документов Реставратор должен предусматривать положения, направленные на защиту своих и чужих авторских прав и прав на используемую интеллектуальную собственность. В договоре следует предусматривать, на какой объем реставрации передается заказчику авторское право реставратора (автора проекта, держателя «ноу-хау» и др.), а также указывать на запрещение использовать интеллектуальную собственность в иных, непредусмотренных соглашением случаях и масштабах.

В проектной документации Авторам следует приводить перечень использованных в данном проекте предметов интеллектуальной собственности и авторского права с указанием наименований организаций и разработчиков - держателей авторских прав.

3.10. Профессиональной обязанностью реставратора является тщательное оформление и обеспечение сохранности научно-технической, организационно-методической и другой документации, разрабатываемой по условиям, соглашения с заказчиком. Также подлежат обязательному оформлению, регистрации и сохранению

контрактно-договорная и организационно-распорядительная документация по каждому соглашению, соответствующие финансовые документы, документы согласования и утверждения, деловая переписка.

3.11. Реставратор несет ответственность за соблюдение принятых им обязательств и за качество оказания профессиональных услуг.

Реставратор должен обеспечить заказчику гарантию полного и качественного выполнения своих профессиональных обязанностей, которые предусматриваются соответствующим соглашением на выполнение работ или оказание услуг.

Условия гарантийных обязательств и порядок возмещения ущерба заказчику следует отражать в соответствующих положениях контрактно-договорной документации

3.12. Реставратору следует, предусматривать страхование своей профессиональной ответственности как перед заказчиком, так и перед третьими лицами, интересы которых могут быть ущемлены вследствие ошибок и упущений в его профессиональной деятельности. В таких случаях целесообразно предусмотреть разделение риска наступления страховых событий с заказчиком, а также с другими участниками договора или соглашения.

3.13. Реставратор должен проявлять принципиальную и разумную требовательность в оценке коллег при выполнении ими своих профессиональных обязанностей. Реставратор обязан отказать в ходатайстве или выдаче положительной характеристики заинтересованному лицу - коллеге, если последний известен данному специалисту в качестве недостаточно профессионально образованного, ответственного, не имеющего достаточных навыков и практического опыта для выполнения соответствующих функций, работ или услуг.

3.14. Профессиональной обязанностью реставратора является информационная открытость в части работ (объектов), на которые имеются договорные отношения с Заказчиками (обследование, проектирование, комплексная реставрация) или же готовятся к подписанию, в среде Союза Реставраторов с целью избежания конкурентных действий на территории объекта реставрации.

3.15. Реставраторы должны руководствоваться принципом максимального невмешательства или корректного партнерства (субподрядные или иные аналогичные отношения) на территории объектов реставрации, на которых члены Союза Реставраторов выполняют работы предварительного или основного характера (обследование, проектирование, комплексная реставрация).

3.16. Реставраторы должны придерживаться принципа поддержания ценовых показателей в части стоимости объекта, предлагаемых Заказчиками, в рамках, не

позволяющих говорить о демпинге, ведущем к дестабилизации реставрационного рынка и переоценке сметно-нормативной базы.

3.17. Реставраторы должны максимально привлекать членов Союза Реставраторов на работы на объектах комплексной реставрации с целью поддержания высокого качества работ и обеспечения процесса взаимодействия и поддержки между членами реставрационного сообщества.

#### **4. Ответственность реставратора за нарушение положений Кодекса**

4.1. Нарушение положений Кодекса влечет за собой применение к нарушителю следующих санкций со стороны коллег:

- предупреждение;
- общественное порицание;
- ходатайство перед соответствующими должностными лицами и (или) организациями о временном или постоянном ограничении профессиональной деятельности реставратора;
- выражение профессионального недоверия специалисту и исключение его из членов профессиональной общественной организации.

Указанные виды санкций не заменяют административную и уголовную ответственность, которую несет реставратор, если нарушения положений настоящего Кодекса соответствуют нарушениям действующего законодательства Российской Федерации.

4.2. Предупреждение выносится реставратору, как правило, за однократное непредумышленное нарушение положений Кодекса, которое не принесло существенного материального и морального ущерба партнерам, коллегам, заказчику.

4.3. Общественное порицание может выноситься реставратору за неоднократные нарушения положений настоящего Кодекса или однократное нарушение, повлекшее за собой существенный материальный и моральный ущерб партнерам, коллегам, заказчику.

4.4. Ходатайство об ограничении профессиональной деятельности реставратора выносится в случаях злонамеренного, грубого или многократного нарушения положений настоящего Кодекса, которое повлекло за собой значительный материальный и (или) моральный ущерб для участников контрактных, договорных соглашений, коллег, пользователей продукции, а также в случаях, связанных с предумышленным невыполнением профессионального долга и дискредитацией профессии.

Ходатайство осуществляется перед должностными лицами и (или) организациями, в компетенции которых находится принятие и осуществление решений о временном приостановлении действия или отзыве лицензии реставратора - нарушителя на право

производства работ, о временном или постоянном переводе реставратора на низшую должность, о назначении иных мер административного воздействия и дисциплинарного наказания.

4.5. Выражение профессионального недоверия реставратору выносится по тем же мотивам, которые указаны в п. 4.4., но касается нарушений, повлекших за собой тяжелые последствия или (и) особо крупные размеры ущерба для общества, государства, людей, предприятий и организаций.

Для реставратора, являющегося членом Союза Реставраторов, выражение профессионального недоверия должно сопровождаться также исключением его из членов Союза в соответствии с требованиями Устава.

4.6. Решение о применении того или иного вида наказания к реставратору, нарушившему требования и положения Кодекса, выносится общим собранием коллег (например, реставраторов, работающих на одном предприятии с нарушителем и принявших в установленном порядке Кодекс реставратора). Решение принимается большинством голосов от числа присутствующих специалистов.

В случаях, когда нарушивший Кодекс реставратор является членом Союза Реставраторов, то решение о наказании принимается общим собранием Союза на основе положений Устава данного Союза по представлению Совета Сою за Реставраторов.

4.7. Указанные в предыдущих пунктах положения относятся в равной степени и к добавляемым положениям к главе 3 п.3.14-3.17.

Совет Союза вправе сам проводить выборочную проверку профессиональной деятельности специалистов в целях выявления фактов нарушения положений Кодекса

## **МЕЖДУНАРОДНАЯ ХАРТИЯ ПО КОНСЕРВАЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКОВ И ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНЫХ МЕСТ**

II Международный конгресс архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам (Венеция, 1964)

### ***Определения***

**Статья 1.** Понятие исторического памятника включает в себя как отдельное архитектурное произведение, так и городскую или сельскую среду, носящие характерные признаки определенной цивилизации, знаменательного пути развития или исторического события. Оно распространяется не только на выдающиеся памятники, но также на более скромные сооружения, приобретающие с течением времени значительную культурную ценность.

**Статья 2.** Консервация и реставрация памятников составляет такую дисциплину, которая взаимодействует со всеми отраслями науки и техники, способствующими изучению и сохранению монументального наследия.

### ***Цель***

**Статья 3.** Консервация и реставрация памятников имеют целью сохранение памятников как произведений искусства и как свидетелей истории.

### ***Консервация***

**Статья 4.** Консервация памятников предполагает прежде всего постоянство ухода за ними.

**Статья 5.** Консервация памятников всегда облегчает возможность их использования на благо общества; такое использование желательно, но при условии сохранения архитектурной целостности и декора зданий. Только в этих рамках можно разрешать и предпринимать работу по приспособлению, необходимость которой вызвана новыми требованиями современной жизни.

**Статья 6.** Консервация предполагает сохранение памятников в рамках свойственного ему окружения и масштаба. Если традиционное окружение существует, его не следует нарушать. Всякое новое строительство, разрушение и переделки, которые могли бы изменить взаимосвязь объектов и цветовую гамму, недопустимы.

**Статья 7.** Памятник неотделим от истории, свидетелем которой он является, и от окружающей среды, где он расположен. Следовательно, перемещение всего памятника или его части не должно допускаться. Перемещение возможно в том случае, если это необходимо для сохранения памятника или может быть оправдано высшими национальными или международными интересами.



**Статья 8.** Скульптурные, живописные или декоративные элементы, являющиеся неотъемлемой частью памятника, могут быть отделены в том случае, если единственно эта мера может обеспечить их сохранность.

### ***Реставрация***

**Статья 9.** Реставрация должна являться исключительной мерой. Ее цель — сохранение и выявление эстетических и исторических ценностей памятника. Она основывается на уважении к подлинности материала и достоверности документов. Реставрация прекращается там, где начинается гипотеза; что же касается предположительного восстановления, то любая работа по дополнению, сочтенная необходимой по эстетическим или техническим причинам, должна зависеть от архитектурной композиции и нести на себе печать нашего времени. Археологические и исторические исследования памятника должны всегда предшествовать и сопровождать реставрационные работы.

**Статья 10.** В случае, если традиционная техника окажется непригодной, укрепление памятника может быть обеспечено при помощи современной технологии консервации и строительства, эффективность которых подтверждена научными данными и гарантирована опытом.

**Статья 11.** Наслоения разных эпох, привнесенные в архитектуру памятника, должны быть сохранены, поскольку единство стиля не является целью реставрации. Если здание несет на себе отпечатки многих культурных пластов, выявление более раннего пласта является исключительной мерой и может быть произведено при условии, если удаленные элементы не представляют интереса, если композиции после этого свидетельствует о высокой исторической, археологической или эстетической ценности, если состояние сохранности раскрываемого памятника признано удовлетворительным. Суждение и ценности таких элементов и решение о возможности их устранения не могут зависеть единственно от автора проекта.

**Статья 12.** Элементы, предназначенные для замены недостающих фрагментов, должны гармонично вписываться в целое и вместе с тем так отличаться от подлинных, чтобы реставрация не фальсифицировала историческую и художественную документальность памятника.

**Статья 13.** Дополнения могут быть допустимы только в том случае, если они оставляют нетронутыми все примечательные части здания, его традиционное окружение, равновесие композиции и взаимосвязь с окружающей средой.

### ***Исторические достопримечательные места***

**Статья 14.** Комплексы памятников должны быть объектом особой заботы, необходимой для сохранения их целостности и обеспечения благоустройства, приспособления и улучшения использования. Проведение работ по консервации и реставрации должно быть обусловлено принципами, изложенными выше.

## *Раскопки*

**Статья 15.** Раскопки должны производиться с соблюдением научных норм и в соответствии с «Рекомендациями, определяющими международные принципы проведения археологических раскопок», принятыми ЮНЕСКО в 1956 г. Должно быть обеспечено укрепление руин и приняты меры, необходимые для консервации и постоянной защиты архитектурных элементов и обнаруженных в ходе раскопок предметов. Кроме того, должны быть предприняты меры для облегчения понимания значимости памятника, выявленного в результате раскопок, не искажая при этом его смысла. Всякая реконструкция должна быть исключена изначально, можно допустить лишь анастилос, т.е. возвращение на свои места сохранившихся, но разрозненных фрагментов. Введенные элементы всегда должны быть распознаваемы и представлять собой минимум, необходимый для обеспечения условий консервации памятника и восстановления единства его форм.

## *Документация и публикация*

**Статья 16.** Работы консервации, реставрации и раскопкам должны всегда сопровождаться составлением точной документации, представленной в виде аналитических и критических отчетов, снабженных рисунками и фотографиями. В них должны быть отражены все этапы работ по раскрытию, укреплению, перекомпоновке и включению, а также элементы технического и формального характера, выявленные во время этих работ. Эта документация должна быть передана в архивы общественной организации и предоставлена в распоряжение исследователей. Рекомендуется публикация этих документов.

## **Нарский документ о подлинности**

(Нара, ноябрь 1994)

Документ принят на XII Генеральной Ассамблее ИКОМОСа

(Мехико, октябрь 1999)

### **ПРЕДИСЛОВИЕ**

Мы, эксперты, собравшиеся в Наре (Япония)<sup>[1]</sup>, хотим выразить признательность японскому правительству, проявившему щедрость и интеллектуальную прозорливость, своевременно предоставив возможность для встречи, на которой мы попытаемся переосмыслить традиционные понятия в области консервации, а также обсудить пути и способы расширения наших представлений о многообразии культурного наследия, обеспечивающих уважительное отношение к нему в практике консервации.

Мы также хотим выразить признательность Комитету Всемирного наследия, определившему рамки дискуссии по проблеме подлинности таким образом, чтобы способствовать уважению социальных и культурных ценностей всех государств при рассмотрении объектов культурной собственности, предложенных для включения в Список Всемирного наследия, и определения их выдающейся всемирной (универсальной) ценности.

«Нарский документ о подлинности» отвечает духу «Венецианской хартии» 1964 года. Он основывается на этой хартии и дополняет таким образом, чтобы учесть растущее число проблем в области сохранения культурного наследия, возникающих на современном этапе.

В мире, который все более подвергается натиску глобализации и стандартизации, в котором поиск культурной принадлежности зачастую принимает формы воинствующего национализма и подавления культуры меньшинства, важнейший вклад в изучение подлинности в практике консервации состоит в разъяснении сути коллективной памяти человечества и освещении всех её граней.

### **МНОГООБРАЗИЕ КУЛЬТУРЫ И МНОГООБРАЗИЕ НАСЛЕДИЯ**

В современном мире многообразие культур и наследия является незаменимым источником духовного и интеллектуального богатства для всего человечества. Необходимо активно содействовать защите и приумножению этого многообразия как важного фактора человеческого развития.

Многообразие культурного наследия существует во времени и пространстве. Оно предполагает уважение к другим культурам во всех их проявлениях. В тех случаях, когда культурные ценности вступают в конфликт между собой, уважение к их многообразию требует признания законности культурных ценностей всех участвующих сторон.

В основе всех культур и сообществ людей лежат особые формы и средства выражения, материальные и нематериальные, которые составляют понятие наследия, и их необходимо уважать.

Важно подчеркнуть основной принцип деятельности ЮНЕСКО, согласно которому культурное наследие каждого является культурным наследием всех. Ответственность за

его сохранение и управление принадлежит, прежде всего, тому культурному сообществу, которое его создало, а потом и тем, кто проявляет о нем заботу. Приверженность международным хартиям и конвенциям, принятым с целью сохранения культурного наследия, обязывает нас соблюдать вытекающие из них принципы и обязательства. Стремление к балансу собственных требований с требованиями других культурных сообществ крайне желательно, однако при условии, что этот баланс не будет подрывать наиболее важных культурных ценностей этих сообществ.

## ЦЕННОСТИ И ПОДЛИННОСТЬ

1. Сохранение культурного наследия во всех его формах и всех исторических периодов основано на ценностях, составляющих основу наследия. Наша способность к их осознанию отчасти зависит от источников информации об этих ценностях, их правдивости и достоверности. Знание, понимание и интерпретация источников информации применительно к исходной и последующей характеристикам культурного наследия являются необходимой основой для определения всех сторон подлинности.

Рассматриваемая в таком аспекте и утвержденная в «Венецианской хартии», подлинность выступает в качестве наиболее существенного, определяющего фактора наследия и связанных с ним ценностей. Понимание значения подлинности играет фундаментальную роль во всех научных исследованиях по проблемам культурного наследия, в консервации и планировании работ по реставрации, а также в процессе регистрации памятников в рамках Конвенции об охране Всемирного наследия и в других инвентарных списках памятников.

Суждения о ценностях, связанных с наследием, и достоверность источников информации о них могут быть различными как для отдельных культур, так и внутри одной культуры. Следовательно, невозможно высказывать суждение о ценности и подлинности, исходя из строго фиксированных критериев. Напротив, уважение к многообразию культур требует, чтобы наследие изучалось и оценивалось в том культурном контексте, к которому оно принадлежит.

Поэтому крайне важно безотлагательно признать специфический характер ценностей наследия в рамках каждой отдельной культуры, и оценить достоверность и правдивость связанных с ними источников информации.

Понимание подлинности - в зависимости от характера культурного наследия, его культурного контекста и эволюции - связано с большим числом источников информации. Они могут содержать сведения о форме и замысле памятника, материалах и субстанции, использовании и функции, традициях и технологиях, местоположении и окружении, его духе и выразительности, а также о других внутренних и внешних факторах. Обращение к этим источникам позволяет выявить особые художественные, исторические, социальные и научные параметры культурного наследия в процессе его исследования.

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

Уважение к многообразию культуры и наследия требует сознательных усилий, чтобы избежать механистических формулировок или стандартных подходов при попытке выявить или определить подлинность применительно к конкретным памятникам и достопримечательным местам.

Стремление определить подлинность, соблюдая уважение к различным культурам и многообразию наследия, требует таких подходов, которые бы способствовали развитию аналитических процессов и методов, соответствующих характеру и потребностям данной культуры. Такие подходы могут иметь несколько общих аспектов и включать в себя:

усилия, направленные на оценку подлинности и предполагающие участие различных ветвей науки при соответствующем использовании всех доступных знаний и методов экспертизы;

усилия, обеспечивающие действительно представительный характер культуры и многообразие её интересов, в том числе имея в виду памятники и достопримечательные места;

усилия, направленные на составление четкой документации о специфической природе подлинности памятников, для создания практического руководства по осуществлению работ по консервации и мониторингу;

работы, направленные на обновление оценок подлинности в свете изменения обстоятельств и характера ценностей.

Особенно важно принять меры к тому, чтобы ценности уважались, а в процессе их выявления, по возможности, было достигнуто междисциплинарное и общественное согласие.

Используемые подходы должны основываться на международном сотрудничестве тех, кто заинтересован в сохранении культурного наследия, с целью обеспечения всеобщего уважения и понимания многообразия каждой культуры, её особенностей и ценностей.

Развитие этого диалога и его расширение в различных культурных регионах мира является предварительным условием для повышения практической ценности изучения подлинности в деле сохранения общего наследия человечества.

Расширение знакомства общественности с понятием подлинности, этим фундаментальным аспектом наследия, является абсолютно необходимым, чтобы принять конкретные меры по сохранению следов прошлого. Для этого потребуются более глубокое понимание ценностей, связанных с самими объектами культурной собственности, а также уважение той роли, которую играют в современном обществе памятники и достопримечательные места.

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

### Определения

**Консервация:** это понятие охватывает все действия, направленные на понимание культурного наследия, изучение его истории и значения, обеспечение материальной сохранности и, в случае необходимости, его реставрацию и усиление. (Понятие культурного наследия включает в себя памятники, группы зданий и достопримечательные места, имеющие культурную ценность, как это сформулировано в первой статье Конвенции об охране Всемирного наследия).

**Источники информации:** все вещественные, письменные, устные и графические источники, которые позволяют изучить природу, особенности, значение и историю культурного наследия.

**Бородина Светлана Дамировна**

**Еманова Юлиана Геннадьевна**

**Яо Михаил Константинович**

## **Музейная этика**

**учебное пособие**

для бакалавров, обучающихся по направлениям 050100.62 педагогическое образование (изобразительное искусство и иностранный язык (английский язык)) по дисциплине «музейная педагогика» и 051000.62 профессиональное обучение (дизайн интерьера) по дисциплине « музейное дело».

**Подписано к печати:**

**Объем: 12п.л.**

**Тираж: 500 экз.**

**Компьютерная верстка:**