

ИКОНА В МУЗЕЕ: ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОРЯДОК ЭКСПОНИРОВАНИЯ КАК ФОРМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Е. В. Волкова

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия
elenavolkova196@yandex.ru

В статье рассматривается история способов показа иконы на протяжении всего периода её музейного бытования, которое началось около полутора веков назад. Всё это время методы демонстрации иконы в музее проявляли отношения между музеем, обществом и властью, а также отражали изменение понимания самого феномена музейного предмета. Начиная с первых экспозиций и до сегодняшнего дня ведутся дискуссии о статусе иконы в музейном пространстве, её интерпретации и разнообразных способах показа. Уникальность иконы заключается в том, что на её примере особенно ярко прослеживается изменение значения объекта при превращении его в музейный предмет, т. е. при его перемещении из одного контекста в другой. Современная музейная аналитика утверждает, что музей не является и никогда не являлся нейтральной средой сохранения памятников или информации. Он активно формирует рамки зрительского восприятия, наделяя экспонируемые предметы смыслом и превращая их в художественные или исторические памятники. Музей также придаёт им статус нормы и очевидности, активно формируя культурную идентичность. Когда объект изымается из аутентичной среды и помещается в музейную экспозицию, он теряет первоначальный смысл, но приобретает другое, новое прочтение. К инструментам, с помощью которых музей всегда формировал новые смыслы, относятся способы показа или музейный дизайн. Применительно к иконе представляет интерес возможность проследить, как с помощью способов показа меняется её значение: как икона изымается из сакрального контекста и обретает светские значения, как создаётся имитация сакрального в профанном пространстве музейной экспозиции. В истории музейного бытования иконы можно выделить несколько этапов. В экспозиции XIX века она теряет связь со своим сакральным пространством и рассматривается как один из объектов коллекционирования или научного изучения, подтверждая ценность рационального познания. К началу XX века относятся первые попытки музеев вернуть иконе священный контекст, но не ритуально-обрядовый, а философско-эстетический. Экспозиции 1930-х гг. максимально нивелировали и связь иконы с родным для неё сакральным контекстом, и понимание иконы в качестве философско-эстетического феномена. Она превратилась в исторический документ, иллюстрацию к обучающему рассказу или идеологическому тезису. К концу XX века древнерусская живопись понималась как художественный шедевр, дающий возможность эстетического наслаждения.

Современный подход синтезирует все используемые ранее способы показа. При этом стала достаточно распространённой практика помещения иконы в сакральный контекст, имитацию которого создают различные экспозиционные приёмы. Таким образом, рассмотренные в статье способы показа иконы, несмотря на всю их разнообразность, имеют сходные черты, обладающие некоторой повторяемостью. Они интерпретируют икону то как сакральный объект, то как профанный. Обоснования приёмов, с помощью которых происходит сакрализация/десакрализация иконы в музейных экспозициях, на разных этапах её музейного существования совершенно различны. Тем не менее можно обнаружить типологические сходства общих стратегий. На сами же способы показа влияют ценностные ориентиры и культурные нормы, формирующие те стратегии визуальности, которые превалируют в конкретный исторический период.

Ключевые слова: музейный дизайн, граница, икона, контекст, способы показа, сакральное, профанное.

ICON IN A MUSEUM: VISUAL ORDER OF EXHIBITING AS FORM OF INTERPRETATION

Elena Volkova

The State Russian Museum, St. Petersburg, Russia
elenavolkova196@yandex.ru

The article examines the historical trends in icons display throughout the entire period of its existence as a museum object. Museum display of icons which started about a century and a half ago has always reflected relations between museum, society and power as well as changes in understanding of the phenomenon of a museum item as such. Throughout all this time, the status of an icon in a museum space, its interpretation and various ways of display have always been under discussion. The uniqueness of an icon lies in the fact that it gives a vivid opportunity to trace the transformation of meaning of an object when it becomes a museum item, i.e. is transferred from one context to another. The present museum analysis declares that museum is not a neutral storage space for monuments or information. It actively shapes the frames of perception, endows the exhibits with meaning and even grants them the status of the norm and obviousness, actively forming cultural identity. When an object is removed from its initial environment and included in a museum exhibition as a museum item it loses its original meaning, thus acquiring a new, different interpretation. The display policies and museum design have always been the tools with which a museum developed new meanings. As for icons, the opportunity to trace the change of their meaning depending on the ways of display is

of interest. For example, how an icon is removed from the sacral context and acquires its secular meaning, how the sacral context is recreated within the secular space of a museum exhibition. Several periods can be distinguished in the history of museum existence of icons. In the 19th-century display the icon detached itself from its sacral space and was regarded as an object for collecting or academic research, thus confirming the value of rational perception. In the early 20th century, museums made first attempts to return to icons their sacral context, but not the ceremonial one, but the philosophic and esthetic. In the 1930s, the exhibitions maximally levelled both the connection of an icon with its native sacral context and its interpretation as a philosophic and esthetic phenomenon. It turned into a historical document, an illustration for educational stories or ideological thesis. By the end of the 20th century, Old Russian Painting items were perceived as masterpieces of art affording an opportunity of aesthetic enjoyment. The current approach synthesizes all previously used ways of display. Nevertheless, placement of icons into their sacral contexts recreated by means of various exhibition methods has become common practice. Thus, all the above mentioned ways of display of icons at different stages of their museum existence show, nevertheless, certain recurrence. Under their impact, an icon is perceived either as a sacral or a profane object. Explanations underlying the exhibition methods of sacralization/desacralization of icons were certainly absolutely different, though they don't hamper the ability to see typological similarities between common strategies. For all that, only the values forming predominant visual strategies of particular time can influence display practices.

Keywords: museum design, boundary, icon, context, display policies, sacral, secular.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-1-193-207

Музейное экспонирование иконы, начавшееся около полутора веков назад, на протяжении всего времени отражало отношения между музеем, обществом и властью, а также изменение понимания самого феномена музейного предмета. Всё это время велись дискуссии вокруг статуса иконы в музейном пространстве, её интерпретации и разнообразных способах её показа. Эти вопросы решались и создателями первых музейных экспозиций икон – Музея православного иконописания при Петербургской академии художеств (1856), Императорского российского исторического музея (1883), Отделения христианских древностей Русского музея (1898), а также авторами современных музейных экспозиций и выставок.

Громкие истории последних лет, связанные с изъятием икон из музеев в храмы или перемещением музеев (храмов) из сферы

культуры в религиозную сферу, актуализируют дискуссии о роли музея в интерпретации произведений искусства или исторических объектов.

С точки зрения современной музеологической аналитики, музей не является нейтральной средой сохранения памятников или информации, но активно формирует рамки восприятия, наделяет «предметы» смыслом и даже вводит их в статус нормы и очевидности, активно формируя культурную идентичность [Marstine 2006, 5]. Важным инструментом музейной реинтерпретации, а следовательно, методом производства смыслов, стал *способ показа*, т. е. музейный дизайн. С точки зрения лакановской теории взгляда, музейный дизайн выступает «экраном», опосредующим и направляющим/формирующим восприятие предмета, выборкой из коллекции означаемых и означающих, репрезентирующих предмет [Casey 2003, 3–4]. О. Ю. Тарасов называет эффект музея фреймирующим, обрамляющим. Опираясь на концепцию визуального символического поля Ж. Лакана и на идею того, что взгляд человека направляем «уже имеющейся в обществе знаковой системой структурирования окружающего мира» [Тарасов 2007, 13], он предлагает видеть в музейной экспозиции пространственно-концептуальное обрамление произведения искусства. Более того, музей не только «обрамляет» объекты наследия, а и воздействует на их восприятие, так как в залах и витринах «выстраиваются способы объяснения истории, присущие той или иной эпохе» [Тарасов 2007, 14]. Таким образом, экспозиционный дизайн является активным агентом формирования системы ценностных ориентиров, задает смысловую рамку (фрейм), в которую упаковано музейное послание. Другими словами, «в том, что мы видим, выражено то, как мы это видим» [Аванесов 2014, 19], и всё видимое воспринимается нами так, а не иначе лишь в силу имеющегося у нас определённого культурного опыта.

Важнейшим элементом экспозиции был и остаётся музейный предмет. Несмотря на появление различных беспредметных музейных форм, посетитель тем не менее чаще всего приходит в музей, чтобы увидеть подлинный исторический или художественный артефакт. Н. А. Никишин, рассматривающий музейную экспозицию как семиотическую систему, отмечает, что «музейный предмет как знак имеет не один, а целый веер денотатов», и предлагает представить их в виде многогранной пирамиды, где одна вершина – сам экспонат, а другие – то, что он обозначает. Тогда «основание пирамиды становится полем значения данного знака», а внутреннее про-

странство – это «вместилище смыслов (концептов)». Из этого следует возможность располагать «знаковые пирамиды в экспозиции <...> таким образом, что зритель увидит их не целиком, а только вполне определённые плоскости» [Никишин 1997, 26–27]. То есть сам подбор экспонатов, последовательность их расположения, группировка и взаимное влияние наделяются коннотативными функциями, составляют контекст, способный обогащать денотативные значения музейного предмета [Волькович 1999].

Оказываясь частью музейной экспозиции, «предмет» получает новый смысл, утрачивая первоначальный, а «музейное пространство всегда первично по отношению к музейному предмету» [Никонова 2006, 13]. Превращаясь в «музейный», предмет наделяется определенной исторической и/или художественной ценностью, приобретает символическое прочтение, превращается в знак. Однако, как отмечает А. Н. Балаш [Балаш 2013, 21–22], такая знаковость может быть проявлена лишь в диалоге с человеком, так как сама по себе вещь не означает ничего. Причём рассматривается не только диалог экспонат – посетитель, но и диалог вещи и музейного сотрудника, который и создаёт из неё музейный предмет. Иначе говоря, функциональность вещи в музее не уничтожается, а трансформируется, и она уже зависит от тех, «кем она была создана и кому служила в прошлом, хотя теперь эта связь превращает вещь в многомерный источник информации об эпохе» [Балаш 2013, 23].

В концепции пост-музея, разрабатываемой критической музеологией, такой тип музея переосмысливает, переоценивает отношение к объекту. Если в традиционном музее царил культ аутентичности, а смысл был задан заранее, то в современном музее аудитории предлагается заново его конструировать. Дж. Харрис отмечал, что «значение предмета, таким образом, исходит не от самого предмета, оно в него вкладывается. У всех нас разное прошлое, и мы обладаем разным опытом, таким образом, и возможные смыслы и ассоциации становятся многообразными, даже если мы будем более или менее согласны относительно функций рассматриваемого предмета» [Харрис 2011, 36].

Исходя из понимания музейного предмета как знака визуальной коммуникации и как объекта интерпретации с помощью музейного дизайна, попробуем проследить изменение способов показа в истории музейного бытования иконы. На примере древнерусской живописи ярко прослеживается обретение музейными предметами новых контекстов, в частности пересечение границы сакрального/профанного, при этом именно визуальный порядок показа

часто становится главным инструментом реинтерпретации музейного предмета.

В истории музейного бытования иконы можно выделить несколько этапов. Наиболее ранним считается середина XIX века, когда возникают первые музейные экспозиции икон и церковной утвари, сосуществующие с многочисленными частными коллекциями. Самые первые экспозиции испытывали влияние старообрядческих моленных комнат и частного собирательства, которое О. Ю. Тарасов сравнивает с кабинетами редкостей и кунсткамерами, появившимися в России в XVIII веке и воспринявшими идею Просвещения об универсальности человеческого познания [Тарасов 2007, 182]. Для таких собраний было характерно скорее эмоциональное переживание старины, личные предпочтения коллекционера, идея редкости или диковинности, а не научные (искусствоведческие или исторические) классификации. Ранние экспозиции, как правило, включали большое количество объектов, их размещали, заполняя всё свободное пространство без деления на произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Например, коллекция Ф. М. Плюшкина (1837–1911), занимавшая девять комнат его собственного дома в Пскове, насчитывала более миллиона предметов. Она отчасти напоминала большую лавку антиквара, а отчасти кабинет редкостей. Предметы размещались совершенно хаотично, без какой-либо логики или порядка. Новые приобретения занимали первое попавшееся свободное место, и поэтому рядом находились как ценные вещи, так и совершенно ординарные. Ф. М. Плюшкин «собирал решительно всё: от чудес природы до игральных карт разных эпох и произведений эротического искусства» [Вздорнов 1986, 181]. Иконы соседствовали с декоративно-прикладными предметами. Целую стену занимали меднолитые кресты и образки, плотно пригнанные друг к другу. Коллекция насчитывала такое количество ценных церковно-археологических предметов, в том числе икон, что не уступала самым крупным древлехранилищам. Тем не менее во главу угла ставилась количественная составляющая, а не научное описание или эстетическая ценность. После смерти собирателя часть коллекции была приобретена для Русского музея им. Александра III.

В Музее православного иконописания при Петербургской академии художеств (1856) применялась компоновка по иконографическому принципу: святые, праздники, образы Богоматери и т. д., что вело к снятию вопросов хронологии и соблюдению исторически сложившихся сюжетно-тематических комплексов. Размещение на

стенах было очень насыщенным и создавалось по принципу шпалерной развески. Пояснительные тексты отсутствовали, знатоку и владельцу вещь «говорила» сама. Современники по-разному оценивали музей икон при Академии художеств. Были хвалебные отзывы, но были рецензии, которые называли его бесполезным нагромождением хлама, не имеющим никакой системы и не несущим пользы [Пивоварова 2011, 63].

К концу XIX века появляются экспозиции, построенные в соответствии с идеями эволюционного позитивизма. Научный подход к экспонированию связан был прежде всего с размещением предметов в соответствии с некоторыми классификациями и в хронологической последовательности. Для икон это принадлежность ко времени и «школе». Важными стали различные поясняющие надписи, каталоги и описи [Тарасов 2007, 186–188]. Разглядывая ранние изображения Отделения христианских древностей Русского музея императора Александра III (1898) [Поликарпова 1998, 13], можно заметить, что, с одной стороны, они несут на себе черты предыдущих приёмов показа – плотная развеска, сочетание произведений различных видов древнерусского искусства, иконографический принцип группировки экспонатов. Отчасти, это объясняется ещё и тем, что первоначальную основу коллекции составили предметы Музея при Академии художеств [Пивоварова 2011, 64]. Но с другой стороны, уже выделяются наиболее ценные экспонаты, иконы отдельных циклов демонстрируются вместе, появляются инвентарные номера, демонстрирующие принадлежность предмета к некой коллекции: этикетка с номером клеится прямо на лицевую поверхность иконной доски. Нумерация была единой на целый зал и соответствовала позальной описи.

Интересным примером понимания древнерусского искусства с научно-просветительских позиций является экспозиция Императорского исторического музея (1883). Дело в том, что Московский исторический музей представлял собой универсальный музей национального быта, и любой объект, показанный на экспозиции, должен был отражать жизнь русского народа в определённый исторический период. В случае невозможности демонстрации подлинника (отсутствие в коллекции или возможность представить его только в репродукции) применялись копии, рисунки и слепки, так как важна была не аутентичность, а соответствие научной концепции и хронологии. В частности, при показе памятников церковной старины, иллюстрирующих духовную жизнь Руси, вместе с подлинными произведениями древнерусского искусства были использованы

акварели-копии древних фресок, лицевых изображений святых на покровах, сохранившихся частей иконостасов Н. А. Мартынова, а также «копии А. В. Прахова с мозаик Софии Киевской и Михайловского Златоверхого монастыря, акварельные копии миниатюр Изборника 1073 года и Сильвестровского сборника, наконец, копии примечательных по исторической ценности новгородских икон – таких как “Молящиеся новгородцы” и “Видение хутынского пономаря Тарасия”» [Вздорнов 1986, 169–170]. Само декоративное оформление залов Исторического музея, иллюстрирующее смену историко-культурных эпох, служило своеобразной «исторической рамой» восприятия и помещало икону в определённый контекст, превращая её в объект научного изучения [Тарасов 2007, 186].

Явное влияние научного подхода на изучение и демонстрацию икон вообще характерно для конца XIX – начала XX веков. Примечательно, что в это время максимально представительные по количеству и качеству показываемого материала были выставки икон и церковной утвари при археологических съездах, а практически у каждого научного археологического общества имелся свой, пусть небольшой, музей. Два крупнейших провинциальных общественных музея, тверской и ростовский, находились под покровительством Московского археологического общества. Не только создатели и хранители этих музеев были членами Общества, но и специалисты, состоявшие в нём, часто посещали Тверь и Ростов для оказания различной помощи и консультаций. Саму же древнерусскую живопись в этот период обычно относили к предметам «церковной археологии/древности», «историко-археологическим» разделам музеев и древлехранилищ, краеведению, что давало возможность понимать её как важную иллюстрацию национального прошлого, раздел исторического знания. Вероятно, вследствие такой значимости для общественного самосознания вставал вопрос о её дальнейшей сохранности. Иконы практически повсеместно экспонировались в горизонтальных застекленных витринах и обсуждалась необходимость для ещё большего улучшения защиты помещать их в вертикальные настенные витрины. Примечательно, что в экспозиции Архангельского древлехранилища (1891) даже богослужбное облачение показывалось уже с помощью специальных вешалок [Вздорнов 1986, 173, 181, 186–187].

Достаточно наглядно трансформацию смысла икон в зависимости от экспозиционного контекста можно проследить на примерах выставок XIX – начала XX веков. В середине XIX века не существовало выставок только древнерусской живописи. Вместе с иконами

выставлялись богослужебные предметы, а чаще всего их окружали разнообразные памятники прошлых культур и археологические находки. Но уже к концу века тематика выставок чётко дифференцирует показываемый материал. Так, на петербургской выставке в Археологическом институте (1898), полностью посвящённой церковной старине, экспонировались иконы не только отдельно от прочего, но и расположенные в хронологическом порядке. Деление происходило также и по «школам», что давало возможность проследить эволюцию древнерусской живописи. Понимание иконы с эстетической точки зрения приходит только на рубеже XIX–XX веков, и её начинают демонстрировать на художественных выставках. На московских выставках изображений Христа и Богоматери (1896, 1897) подлинники и копии икон демонстрировались наравне с другими произведениями изобразительного искусства [Вздорнов 1986, 208–209].

Таким образом, икона, перемещённая в музейную экспозицию XIX века, теряет связь со своим сакральным пространством и рассматривается как один из объектов коллекционирования или научного изучения, подтверждая ценность рационального познания. Способы показа вполне соответствовали такому пониманию.

Философские идеи начала XX века имели решающее значение для изменения восприятия иконы и становления другого подхода к её демонстрации в музее. Понимание искусства как высшей формы познания, опирающейся на зрительную данность теофании [ср.: Аванесов 2019, 37], идея «вчувствования» в художественную форму, апология теургической деятельности утверждали романтическое понимание красоты и Бога, открывающего Себя в творческом акте «эстетического откровения» художника. Икона стала предметом интереса со стороны самых широких слоёв художественной интеллигенции и понималась теперь как высшее проявление теургического искусства, возможность перехода в преображённую реальность соборного человечества. Её воспринимали с художественно-эстетических позиций личного эстетического опыта, приравненного к сакральному переживанию. Именно к этому времени относятся экспозиции, максимально сближавшие музей и храм. В них с помощью определённых художественно-пластических приёмов формировалась иллюзия церковного пространства [Тарасов 2007, 190–191]. Именно такой была экспозиция Древлехранилища памятников иконописи и церковной старины Русского музея (1914), представлявшая собой стройную, выверенную структуру, решённую в едином художественном стиле. Центром новой выставки древнерусского

искусства Русского музея являлась так называемая «Новгородская палата» – зал, в котором было имитировано подкупольное пространство храма. В центре зала под потолком висел массивный хорос, специально изготовленный по афонскому образцу, вдоль одной из стен был создан иконостас, перед которыми стояли светильники со свечами. В этом же зале располагались две подставки под шитье в виде аналоев и массивная шестигранная витрина для небольших икон. Все витрины были выполнены из дуба, внутри обтянуты штофом и отделаны серебряной басмой [Карасик, Петрова 1995, 96–97]. При этом иконы иконостаса имели самостоятельное обрамление, а большая часть остальных экспонатов Древлехранилища показывались на акцентном тёмном фоне, как это было принято для художественных произведений. На изображениях 1914 года не видны этикетки, порядковые номера (как в предыдущий период) или какие-либо другие пояснительные тексты. Следовательно, посетитель должен был не изучать, а созерцать, переживать, что тоже подтверждает факт восприятия иконы создателями музейных экспозиций как формы теургического искусства. Авторами художественного решения крупнейших музейных собраний являлись известные художники и архитекторы: А. В. Щусев (Русский музей), В. М. Васнецов (Третьяковская галерея), В. О. Шервуд (Исторический музей), которые были знакомы с идеями Ф. Шеллинга, В. Дильтея, Вл. Соловьева. Всё это даёт возможность считать, что именно к началу XX века относятся первые попытки музеев вернуть иконе сакральный контекст, но не ритуально-обрядовый, а философско-эстетический.

После 1917 года музеи, как и многие другие культурные институты, стали инструментами пропаганды новой революционной идеологии. В экспозициях 1920–1930-х годов икона трактовалась преимущественно как исторический документ, иллюстрирующий феодальный быт, отражающий классовые отношения. Образцом такого подхода служила экспозиция Третьяковской галереи начала 1930-х годов, созданная под руководством А. А. Федорова-Давыдова и реализовывавшая принципы тематического метода в «марксистской комплексной экспозиции». На ней древнерусские иконы демонстрировались в сопровождении цитат из классиков марксизма-ленинизма о социальных отношениях и классовой борьбе. Все они имели объёмный этикетаж, подробные сопроводительные тексты, выполненные с антирелигиозных и идейно-политических позиций. Современники даже характеризовали такое текстовое сопровождение как чрезмерное, затмевающее сами экспонаты. Для отражения

развития искусства на фоне этапов социально-экономических формаций и создания комплексного характера экспозиции вместе с иконами в залах выставлялись предметы быта соответствующего периода [Осокина 2018, 71–73].

Следом за Третьяковской галереей подобный приём продемонстрировал Русский музей, где в 1930–1931 годах появилась опытная выставка «Искусство эпохи феодализма». Рядом с иконами размещались цитаты типа «Никогда идея бога не связывала личность с обществом, а всегда связывала угнетённые классы верой в божественность угнетателей. В. Ленин». Иконы показывались в плотной развеске, совмещались с предметами декоративно-прикладного искусства и рельефными фигурами святых. Экспозиция содержала большое количество фотографий, изображений, схем, раскрывавших суть феодального быта; икона как бы уравнивалась со схемами и графиками. Этикетки были как краткими – под каждую вещь, так и более развёрнутыми – в виде небольших пояснительных текстов. Экспозиции 1930-х гг. максимально нивелировали и связь иконы с родным для неё сакральным контекстом, и понимание иконы в качестве философско-эстетического феномена. Икона превратилась в исторический документ, иллюстрацию к обучающему рассказу или идеологическому тезису.

В 1960–1980 годы икона понималась как художественный шедевр, дающий возможность эстетического наслаждения. Она также была предметом национальной гордости и способом утверждения национальной идентичности. Русская икона связывала историю отечественного искусства с эллинистической традицией, так как явно существующая стилистическая связь между древнерусской иконописью и византийским искусством давала основания обрести свою эпоху Проторенессанса. К тому же она внушала восхищение и преклонение перед гениальными мастерами прошлого – соотечественниками, авторами всемирно признанных шедевров древнерусской живописи. Музейные экспозиции того времени строятся в соответствии с моделью учебника по истории искусств, с его делением на эпохи и школы. Судя по фотографиям экспозиций и временных выставок древнерусского искусства Русского музея [Поликарпова 1998, 64, 72, 73], Третьяковской галереи [Брук 1987, 58], Исторического музея, Музея им. Андрея Рублёва и т. д., заметно, что развеска икон была достаточно свободной, «воздушной». Каждая воспринималась как самостоятельное произведение, даже в случае показа икон, входящих в единый сюжетно-тематический комплекс. Можно утверждать, что они экспонировались практически в формате

эстетики «белого куба», концептуального подхода к музею как абсолютно нейтральной визуальной среде, появившегося в середине XX века и ориентированного прежде всего на демонстрацию модернистского искусства, нарочито лишённого внешнего контекста [Салтанова 2010, 135–136]. Такой приём, несомненно, приравнивал произведения древнерусского искусства к плодам художественного творчества. Некоторые иконы показывались на отдельных подставках, витринах, стендах с использованием цветного фона. В качестве подставки иногда применялся мольберт, удваивая эстетическую природу экспонируемого объекта. Этикетки и дополнительные пояснительные тексты были лаконичны и не разрывали общего художественно-пространственного решения экспозиции. Произошло разделение предметов экспонирования по видам искусства, что также выстраивало художественно-эстетический, а не культовый или философский контекст.

Опыт экспонирования иконы последних десяти-пятнадцати лет свидетельствует о попытке синтезировать открытые ранее принципы показа. В качестве экспозиционных приёмов широко и виртуозно используются традиционные способы демонстрации художественных памятников: размещение в отдельной витрине, акцентирование цветом или светом, разделение объектов показа по видам искусства, строгое соблюдение хронологии, принадлежности к «школе» или региону. Исторический контекст раскрывается с помощью сопроводительных текстов или дополнительной экспонатуры (фото, графики, карты, мультимедиа). Вместе с тем всё чаще наблюдаются стратегии реконструирования сакрального контекста: экспозиционное пространство строится как имитация интерьера храма; музейное оборудование напоминает аналои и киоты; произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства объединяются в функциональные комплексы, соответствующие богослужебным практикам. В пояснительных текстах часто присутствует указание о происхождении и бытовании конкретной иконы. Если икона демонстрируется отдельно от иконостаса, в состав которого она входила ранее, то обычно рядом на стене помещают его схему с указанием конкретного места данной иконы. Эту же тенденцию подкрепляет и многообразие форм хранения: музеи экспонируют иконы, взятые из храмов на время, и, наоборот, предоставляют музейные предметы во временное богослужебное пользование.

Например, в одном из залов выставки «Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины. К 100-летию открытия» Русского музея (2014), так же как и в «Новгородской палате» 1914 года,

была сделана попытка имитации внутривхрамового пространства. На одной из стен демонстрировался иконостас, перед которым стояли две «тощие» свечи, а в центре зала под потолком также располагался хорос. В разделе Византийского искусства частного Музея русской иконы (Москва) реконструирована алтарная зона с греческим иконостасом конца XVII – начала XVIII века, высокими напольными подсвечниками и хоросом. Всё это создаёт у зрителей ощущение присутствия в пространстве храма, пусть и представленного фрагментарно. Соответственно, и на остальные иконы экспозиции ложится отблеск сакрального контекста. Пространство «Старообрядческой часовни», входящей в комплекс Музея русской иконы, полностью воссоздаёт интерьер молитвенного места со свойственным ему аскетизмом и уединённым сосредоточением на иконе и молитве. Это достигается помещением икон, молитвенных книг, предметов богослужебного назначения (свечи, подсвечники, лампада, маслёнка для лампадного масла), мебели в воспроизведённый интерьер деревянной часовни. При этом взаимное расположение музейных предметов убеждает в том, что это именно место для молитвы, а не для эстетического любования. Бывает, что только часть музейной экспозиции соответствует задачам воссоздания сакрального контекста. Например, соблюдение исторически сложившейся структуры иконостаса – как на выставке «Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря» Музея им. Андрея Рублёва (2017). На ней был представлен комплекс иконостаса собора Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале, уникальный своей почти полностью сохранившейся комплектацией. Или показ там же икон в «родных» киотах и окладах совместно с разнообразными лампадами как на выставке «Домашнее убранство иконы» (2015).

Разные этапы музейного бытования иконы тем не менее демонстрируют некоторую повторяемость. На каждом из этих этапов способы показа воздействуют на восприятие иконы – то как сакрального объекта, то как профанной вещи. При этом на сами способы показа влияют те ценностные ориентиры, которые формируют доминирующие стратегии визуальности. Обоснования приёмов десакрализации иконы в экспозициях, конечно, были совершенно различны, что не мешает видеть типологического сходства общих стратегий. К приёмам десакрализации иконы можно отнести визуальное уравнивание иконы с другими предметами показа; развеска, подчиняющаяся общим принципам художественной композиции музейного зала; включение в «серию»; трактовка иконы как художественного шедевра или исторического документа. К приёмам возвращения

сакрального контекста относятся прежде всего построение экспозиции, имитирующее церковный интерьер; музейное оборудование в виде аналогов и киотов; совмещение в экспозиции икон и предметов декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения; соблюдение при развеске структуры иконостаса.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2014 – *Аванесов С. С.* Что можно называть визуальной семиотикой? // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 1. С. 10–22.
- Аванесов 2019 – *Аванесов С. С.* О визуальной теологии // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 13–43.
- Балаш 2013 – *Балаш А. Н.* Вещь в музее: размышление о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 19–24.
- Брук 1987 – Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции / Отв. ред. Я. В. Брук. Москва, 1987.
- Вздорнов 1986 – *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. Москва, 1986.
- Волькович 1999 – *Волькович А. Ю.* Музейная экспозиция как семиотическая система: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии. Санкт-Петербург, 1999.
- Карасик, Петрова 1995 – Из истории музея. Государственный Русский музей / Сост. И. Н. Карасик, Е. Н. Петрова. Санкт-Петербург, 1995.
- Никишин 1997 – *Никишин Н. А.* Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. Москва, 1997. С. 23–32.
- Никонова 2006 – *Никонова А. А.* Загадка музейного предмета // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2006. Вып. 1. С. 11–18.
- Осокина 2018 – *Осокина Е. А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусского искусства. 1920–1930-е годы. Москва, 2018.
- Пивоварова 2011 – *Пивоварова Н. В.* Христианские древности в Санкт-Петербурге: из истории собирания и музеефикации памятников музейной старины // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 57–66.
- Поликарпова 1998 – 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998. Альбом / Сост. Г. А. Поликарпова. Санкт-Петербург, 1998.

- Салтанова 2010 – Салтанова М. В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 133–140.
- Тарасов 2007 – Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. Москва, 2007.
- Харрис 2011 – Харрис Дж. «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: Музеефикация и новая музеология / Пер. с англ. Л. О. Оглоблиной // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.
- Casey 2003 – Casey V. The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-history Museum. *Cultural Institutions and Digital Technology*. Paris, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf> (дата обращения: 25.06.2019).
- Marstine 2006 – Marstine J. What is New Museum Theory? // *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, 2006. P. 1–36.

Материал поступил в редакцию 16.07.2019