

Российская Академия наук  
Институт славяноведения

# КАТЕГОРИИ И КОНЦЕПТЫ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ ОТДЕЛА ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Москва  
2007

## Содержание

Введение (Л. А. Софронова) .....	3
<b>Человек в контексте культуры</b>	
<b>человек в зеркале эпох</b>	
М. В. Лескинен	
Святые заступники обители: чудесная работа .....	13
Г. П. Мельников	
Коменский — человек веры и разума эпохи барокко .....	30
И. И. Свирида	
Ното ludens галантного века .....	40
Л. А. Софронова	
Принципы отчуждения романтического героя .....	46
Е. Е. Левкиевская	
Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского .....	61
<b>человек в мире чувств</b>	
Н. М. Филатова	
«Прекрасное» и «возвышенное». Польская публицистика начала XIX века о нравственных идеалах мужчины и женщины .....	75
Н. М. Куренная	
«Любовь» и «новая мораль» А. М. Коллонтай .....	83
Н. В. Злыднева	
«Поцелуй» — это мой путь в Дамаск .....	92
<b>человек телесный</b>	
Е. Е. Левкиевская	
Борода предорогая... ..	105

---

<i>Л. А. Софронова</i>	
Тело и маска в романе В. Гомбровича «Фердыдурке» .....	120
<i>Т. И. Чепелевская</i>	
Телесный код в романе И. Цанкара «Нина» .....	135
<b>человек — носитель национального начала</b>	
<i>М. В. Лескинен</i>	
Сарматский патриотизм в контексте формирования польской национальной мифологии в XVII в. ....	145
<b>Л. Н. Титова</b>	
Ян Коллар о славянах. ....	162
<i>Л. А. Софронова</i>	
Автопортрет славянина по Мицкевичу .....	170
<b>В. И. Злыднев</b>	
Болгарин-славянин в творчестве И. Вазова .....	185
<i>Г. Д. Гачев</i>	
Ипостаси болгарина. Алеко и Бай Ганю, или Как портрет убил художника. ....	197
<b>антиподы человека</b>	
<i>И. И. Свирида</i>	
Человек/не-человек в искусстве .....	211
<i>Г. П. Мельников</i>	
Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма .....	223
<i>Е. Е. Левкиевская</i>	
К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии .....	232
<i>Н. В. Злыднева</i>	
Инсектный код русской культуры XX в. ....	243
<b>Пространство реальное и воображаемое</b>	
<b>человек в пространстве</b>	
<i>И. И. Свирида</i>	
Пространство культуры. Аспекты изучения .....	254

Г. Д. Гачев	
Национальный априоризм в представлениях путешественника о чужеземье: француз де Кюстин и болгарин Радичков едут в Россию . . . . .	274
Ю. И. Ритчик	
Странствователь в пространстве культуры («Сказки для вундеркиндов» Сигизмунда Кржижановского) . . . . .	291
<b>сакрализация и метафоризация пространства</b>	
Е. Б. Громова	
Модуль сакрального пространства . . . . .	299
И. И. Свирида	
Между <i>sacrum</i> и <i>profanum</i> : топос сада . . . . .	308
О. Ю. Тарасов	
Сакральные мотивы в экспозиции икон. . . . .	324
Г. Д. Гачев	
Культура очами природы. Метаязык четырех стихий. . . . .	341
<b>художественное пространство</b>	
М. В. Лескинен	
«Чужое» пространство в романе Г. Сенкевича «Огнем и мечом» . . . . .	351
Н. М. Куренная	
Социокультурное пространство в творчестве Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича . . . . .	368
Т. И. Чепелевская	
Концепты дома и дороги/пути. . . . .	374
<b>Время и история</b>	
<b>категория времени в культуре</b>	
И. И. Свирида	
История и время в польском искусстве эпохи Просвещения . . . . .	387
Н. М. Филатова	
Понятие «дух времени» в лексиконе польской и русской публицистики начала XIX в. . . . .	404
Н. М. Куренная	
«Трагедия человека» Имре Мадача — первая венгерская утопия-драма . . .	416

**мифологизация истории**

- М. В. Лескинен  
Сарматская социальная утопия ..... 427
- Н. М. Филатова  
К. Бродзинский и идея христианизации политики ..... 442
- Е. Е. Левкиевская  
Русская идея в контексте исторических мифологических моделей  
и механизмы их сакрализации ..... 454

**художественные трансформации истории**

- А. В. Деньщикова  
Особа императора в рудольфинской культуре ..... 483
- М. В. Лескинен  
Категории истории в польском и русском романе XIX века ..... 492
- Н. М. Филатова  
Эпоха конституционного Королевства Польского в зеркале романтизма... 511

**Культура сквозь призму поэтики****автор**

- Н. М. Куренная  
Поэзия Ш. Петефи сквозь призму идентичности ..... 531
- А. В. Деньщикова  
Образы повествователя в сочинении И. Кеплера  
«Сон, или Лунная астрономия» ..... 539
- О. Ю. Тарасов  
Сакрализация иконописца в русской традиции ..... 547

**жанры и жанровые приметы**

- Ю. И. Ритчик  
Зарождение научной фантастики в русской романтической повести ..... 561
- Л. Н. Титова**  
Чешские «беседы»  
(О литературном жанре и городской культуре) ..... 569
- Г. Д. Гачев  
Пермская утопия и Юртин Пастернака ..... 582

Н. В. Злыднева	
Проблема названия произведений абстрактной живописи . . . . .	598
<b>КОДЫ, МОТИВЫ, ЦИТАТЫ</b>	
Г. П. Мельников	
Телесность в чешском барокко . . . . .	615
Е. Е. Левкиевская	
Проблема «чужой» речи и способы цитирования в фильмах А. Тарковского . . . . .	624
Т. И. Чепелевская	
Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма . . . . .	635
Н. В. Злыднева	
Ветхость: между концом и началом . . . . .	653
<b>Значимые феномены культуры</b>	
<b>икона/ картина</b>	
Е. Б. Громова	
Чудо иконы Богоматери Владимирской 1395 г. и его отражения в московской культуре XIV—XV вв. . . . .	669
О. Ю. Тарасов	
Старообрядческое иконопочитание и тема Антихриста . . . . .	682
Н. В. Злыднева	
Рассказали страшное: об одной картине Климента Редько в свете эмблематического нарратива 20-х годов. . . . .	698
<b>книга</b>	
<b>В. И. Злыднев</b>	
Книга в болгарской культуре эпохи национального Возрождения . . . . .	711
Ю. И. Ритчик	
Заметки к истории русского библиофильства . . . . .	721
Н. М. Куренная	
«Книжные новости» как индикатор государственной политики (Формирование круга чтения советских людей) . . . . .	737
Г. Д. Гачев	
Соблазн книги . . . . .	748

---

**театр***Ю. И. Ритчик**Магия естественной театральности  
(театр и чешское общество 60-х гг. XIX в.)* ..... 763**Л. Н. Титова***Западноевропейский и восточный театр. Общее и отличное* ..... 772*Л. А. Софронова**«Театерские платья» в русском театре XVIII в.* ..... 778*Список опубликованных трудов Отдела* ..... 792*Содержание* ..... 794

О. Ю. Тарасов

## Сакральные мотивы в экспозиции икон

Рама произведения искусства — суть проблемы его восприятия. В этом заключается смысл любой рамы, в том числе и рамы иконы. Мы привыкли видеть иконы в музее, церкви, магазине или частном доме. Однако везде их восприятие меняется. Происходит это потому, что меняется само обрамление иконы, то есть ее экспозиция — способ показа, который и помогает сосредоточиться на тех или иных сторонах объекта изображения. В этой связи сакральные мотивы в светской (например, музейной) экспозиции икон могут представлять собой особый интерес. Вся история экспозиции древнерусской иконы говорит нам о том, что она стала восприниматься как шедевр, как произведение высокого искусства только с начала XX века. До этого она выполняла в культуре совсем другую роль. Собираение и хранение древних икон появляется в России в старообрядческой среде уже в XVIII веке, а в середине и второй половине следующего столетия оно переживает свой расцвет. Однако для старообрядца как религиозного зрителя икона не являлась искусством, а прежде всего — образом для поклонения. Ее художественная сторона ценилась им лишь настолько, насколько вызывала религиозное чувство и приближала к Богу. Музейное и частное коллекционирование икон, появившееся в России во второй половине XIX века, также не рассматривало старую икону как произведение искусства, а только как предмет народного религиозного быта, способный рассказать археологу об истории своего народа.

Однако эта ситуация резко меняется в начале XX века. Около 1910 года собиратели нового поколения — художник И. С. Остроухов и банкир-старообрядец С. П. Рябушинский — применяют новые методы реставрации, позволяющие им открыть подлинную древнюю живопись. Они же становятся не только первыми собирателями древних икон как шедевров, произведений высокого искусства, но и главными его пропагандистами.

Это новое понимание древнерусской иконы отразило ее новое музейное обрамление — знаменитая экспозиция икон 1914 года в Русском музее императора Александра III в Петербурге. Она была создана по проекту архитектора А. В. Щусева и называлась «Новгородская иконная палата». Она же явилась одним из первых опытов научно-художественного



экспонирования икон как произведений живописи, заложив тем самым основу всей практики музейной работы и частного коллекционирования икон вплоть до настоящего времени. Древние иконы были отделены в ней от других христианских древностей, располагались в хронологическом ряду по «школам» и включались в характерный для русского модерна интерьер. Художественное пространство этого интерьера представляет для нас особое значение: в нем мы находим главные прототипы современной экспозиции икон как в музее, так и частном собрании. Это — храмовая декорация, моленная и археологический музей. Их история и сравнение могут выявить роль сакральных мотивов в показе религиозных образов.

Если в основе современной музейной экспозиции лежит определенная научная концепция, то в основе храмовой декорации лежит идея христианского космоса. Показ икон в храме всегда воплощал христианскую картину мира. Поэтому в храмовой декорации символически раскрывалась содержательная связь икон с другими ее элементами — настенными росписями и мозаиками, предметами литургической утвари, облачениями священнослужителей. Художественная сторона иконы имела второстепенное значение и ценилась в той мере, в какой могла приблизить человека к Богу. В этом смысле как художественное пространство храма, так и художественная форма самой иконы всегда являлись способом познания устройства мира. Известно, что Византия задумала икону как сложную знаковую систему с несколькими уровнями восприятия и понимания. Главная особенность этой системы заключалась в том, что все эти уровни находились в символическом единстве и подчинялись богословскому и литургическому контексту. Поэтому рама и изображение в средневековой иконе представляли собой единое символическое целое. Как и суровая стена средневекового храма, рама иконы осмыслялась границей двух пространств — пространства священного и мирского. О том, что эта граница в сознании средневекового человека более относилась к священному пространству, чем к мирскому, свидетельствовала единая материальная основа рамы и изображения, а также их общие украшения.

Икона пишется на одной или нескольких досках, соединенных между собой при помощи специальных креплений. Поля иконы образуются в результате того, что посередине доски вырезается углубление, в котором и пишется сам образ Христа, Богородицы или святого. Оно имеет символическое название — «ковчег». Именно такую конструкцию доски имеет главная святыня Древней Руси — принесенная из Константинополя икона «Богородица Владимирская» начала XII века (ГТГ). На лицевой стороне иконы в средней углубленной части доски представлен образ Бо-

гоматери с младенцем Христом, который отделяют от окружающего пространства широкие поля, то есть *рама*, символизирующая Ковчег Завета — ящик для хранения святыни и ее сокрытия от глаз непосвященных. Именно в этой охранительной и защитной функции заключается изначальный смысл любой иконной рамы — будь то поля иконы, ее оклад, киот или иконостасная конструкция<sup>1</sup>.

Детальные исследования показывают, что в настоящем своем виде икона Владимирской Богоматери представляет собой комплекс остатков живописи и конструктивных деревянных дополнений разных эпох. Так, поля иконы несколько раз менялись в зависимости от функции образа. Само изображение много раз переписывалось. Знаменитая икона многократно украшалась различными окладами и прикладами, помещалась в дополнительные рамы — киоты и иконостасы. Все эти добавления к первоначальному центральному «лику» иконы и представляют собой не что иное как следы связи обрамления иконы с окружающей исторической реальностью.

Именно поэтому на списке с главной чудотворной святыни Московского царства, выполненном около 1514 года, мы обнаруживаем, что его рама (поля) стремится передать изображения золотого оклада, заказанного митрополитом Фотием, а в другом списке — «Богоматерь Владимирская с лицевым сказанием о чудесах», выполненном Кириллом Улановым в конце XVII — начале XVIII века, — рама с клеймами чудес уже *обособилась* от центрального изображения и между ними даже помещена резная золоченая рамка — такая же, какую мы можем встретить на живописных картинах этого времени.

Икона 1514 года и ее рама говорят нам о том, что художник, копируя образец, руководствовался еще системой средневекового мышления. Рама его списка копирует раму-оклад на чудотворном образе, соблюдая тем самым «меру» (размер) и «пригнанность», то есть неотделенность оклада (рамы) от самого изображения чудотворного образа. В его сознании они нераздельны. Мастер эпохи барокко Кирилл Уланов, руководствовался совсем другими принципами. Рама его иконы стремится приблизить центральное изображение к зрителю и в то же самое время, — она является его толкованием и комментарием. Так на грани Нового времени рама средневекового образа превращается из *способа хранения* божественного Лица в *инструмент его познания*. В этом заключалась суть обособления рамы от изображения, которое в Западной Европе происходит в эпоху Возрождения в XIV—XVI веках, а в России — в эпоху барокко, то есть во второй половине XVII — начале XVIII века. Если на Западе рама выделяется из конструкции древнего алтаря, то в России — из конструкции средневекового иконостаса.

Ренессансная рама-окно приближала изображение к человеку и одновременно служила его пояснением. Табернакль, ставший в культуре Возрождения главным обрамлением картины *saecula conversazione* с ее иллюзионизмом и прямой перспективой, по своей форме повторял фасад античного здания. Табернакль диктовал зрителю точку зрения, направляя его взгляд как бы сквозь стену, на которой висела картина. В результате получалась оптическая игра пространств: рама сближала два мира — мир реальный, в котором находился зритель, и мир условный, стремящийся только быть похожим на реальный. В то же самое время античные элементы табернакля служили указанием на идеалы античной культуры, на ту модель Божественного творения, в основе которой лежала всеобщая гармония природных форм.

Эта удивительная способность ренессансной рамы приближать и комментировать изображение была оценена русскими художниками, которые уже во второй половине XVII века стали приспособлять ее к древней иконе. Поэтому не случайно, что к этому же времени относятся постоянные упоминания рам в архивных документах: их заказывают, обновляют, расписывают, приспособляют к новым и старым иконам, а также картам, гравюрам, парсунам и живописным картинам.

В эпоху Возрождения раму придумывал сам мастер. Так, Леонардо да Винчи сам должен был золотить раму к своей картине «Мадонна в гроте» (Лувр, Париж). Дюрер сам рисовал роскошные рамы к своим религиозным картинам и скромные рамки для светских портретов. То есть над созданием рамы трудились самые знаменитые мастера<sup>2</sup>. Тем же самым занимались и русские художники при дворе царя Алексея Михайловича: в июле 1677 года Иван Салтанов «золотил и серебрил 3 рамы, в том числе... к Распятию Господню да к персоне царя Константина, да к персоне-ж блаженныя... царя Алексея Михайловича, да к персоне-ж царицы Елены»<sup>3</sup>. Назойливо упоминаются рамы и в описаниях интерьеров второй половины XVII — начала XVIII века. В передней петровского дворца в Преображенском «образ Пресвятыя Богородицы большой писан на обьяри белой в черных рамах... образ Спасителей на меди за слюдою в черных рамах... образ Богородичен на бумаге в черных рамах...». В столовой стояли «образ Спасителей на полотне в рамах золоченых ветхих..., образ Пресвятыя Богородицы на полотне в рамах»<sup>4</sup>.

Все эти документы поясняют, что рама в эпоху русского барокко приобрела особое значение. Она тесно связывается с самим произведением. Она начинает его комментировать, добавлять, объяснять и даже маскировать. Именно рама барокко всегда устраивает игру и перетекание пространства небесного и земного, их сближение и отдаление. Об этом, в ча-

стности, говорят сохранившиеся домовые и церковные киоты эпохи царя Алексея Михайловича, представляющие по своей форме как бы «вырезку» из конструкции царских врат алтарной преграды. Они же поразительно похожи на ренессансные табернакли XVI века, что свидетельствует о стремлении русских мастеров представить икону как дверь или окно в реальный мир, поскольку такие же архитектурные обрамления получают оконные и дверные проемы в стене. Создавая игру смыслов, эти новые киоты были рассчитаны на сближение двух пространств — реального и потустороннего.

Под влиянием ренессансной рамы меняется и экспозиция древнерусского храма. Человек в средневековом храме не являлся центром, из которого рассматривалась экспозиция. Ни русский высокий иконостас, ни фрески XV—XVI веков еще не учитывали параметры зрительского восприятия. Человек, по сути, не видел ни верхний ряд иконостаса, ни тем более надписи на иконах и стенах. Все это «видел» Бог, и это считалось намного важнее.

В конце XVII—XVIII веках интерьер храма меняется. Постепенно он начинает отвечать особенностям человеческого зрения. Уменьшается число рядов в иконостасе, а также количество в нем икон. Причем, это происходит параллельно увеличению массы иконостасной рамы и уменьшению массы церковной стены. Рамы иконостасов и киотов, повторяя формы дверей и окон в стене, стремятся сосредоточить взгляд зрителя на иконе, символизируя при этом отражение мира небесного в мире земном.

Наконец, ренессансная рама-окно властно потребовала введения прямой перспективы и изменения самой живописной системы древней иконы. В результате это привело к разрушению иконописного канона, и древняя икона уже в XVIII веке исчезает из пространства русской официальной церкви. Ее заменяют картины на религиозный сюжет, которые обрамляют золотые роскошные рамы, подчеркивающие особенности живописи.

Во времена Екатерины II, когда, по словам самой императрицы, храм и бальный зал порой бывало трудно отличить друг от друга<sup>5</sup>, церковные рамы, уже давно отделившиеся от самой картины, все больше и больше относились к мирскому пространству, чем к сакральному. Как и в светском интерьере, они выполняли прежде всего функцию связи картины с окружающим ее интерьером. Так, в XVIII веке церковные рамы несли на себе черты маньеризма, барокко и рококо. Позднее в них проявятся классицизм, ампир и романтизм. Храмовая декорация в эти эпохи продолжала воплощать христианскую картину мира, но только на языке ка-

нонов академического искусства. А с точки зрения этих канонов формы древней иконы объявлялись «наивными» и «неумелыми» даже такими крупными учеными, как Ф. И. Буслаев и Д. А. Ровинский, так много сделавшими для ее научного изучения. Так древняя икона перемещается в XVIII—XIX веках из пространства официальной церкви в пространство старообрядческой моленной.

Но в моленной древней иконой не любят — перед ней молятся. Поэтому древняя икона воспринимается в старообрядческой моленной прежде всего как завершенное откровение, о котором она повествует на близком только староверу языке символов, букв и слов.

Для старовера была важна не подлинная древняя живопись, а ее внятный художественный язык, которому Ф. И. Буслаев нашел специальный термин — «церковное искусство». В середине XIX века он писал, что старообрядцы «знают поименно лучших мастеров строгановского и новгородского письма и не шадят денег на приобретение иконы какого-нибудь знаменитого мастера и, благоговей перед нею как перед святынею, вместе с тем умеют объяснить себе и ее художественные достоинства, так что технические и археологические замечания их могут дать полезный материал для истории русского церковного искусства». И далее: «Мне случилось бывать во многих из московских молелен и всегда выносил я из них самое отрадное впечатление, внушенное тою свежестью художественного воодушевления, с которым их благочестивые владельцы относятся к собранным ими сокровищам. Они снимают иконы с их мест на стене, чтоб лучше рассмотреть все подробности исполнения или разобрать древнюю надпись»<sup>6</sup>.

Однако, мы знаем, что в пределах старообрядческой культуры понимание староверами «искусства» иконы, которым восторгается Буслаев, было не главным. Намного важнее для старовера была ясная знаковая система древнего образа — четкий лик, золотой фон или «древняя надпись», которую необходимо было «разобрать». Отсюда реальная художественная форма древней иконы неизменно исправлялась и часто искажалась согласно сложившимся о ней представлениям.

Об этом говорят особые обрамления древней иконы, которые на языке староверов-иконников назывались «врезок» или «подделок». Живописная поверхность древней иконы частично стиралась и прописывалась свежими красками, в результате чего лик, фон и надписи приобретали столь важные для старовера очертания. Для большей сохранности и придания иконе ее традиционной формы древнее изображение врезалось в другую иконную доску, которая и выполняла роль как бы новой рамы — *нового ковчега* старой иконы. Тем самым старообрядческое обрамление

древней иконы являлось не столько инструментом познания (как то было в церкви официальной), а, по сути, все тем же средневековым способом сохранения святыни.

Поэтому моленная — это укромное, спрятанное от посторонних глаз пространство, которому в частном доме старообрядца отведен особый статус. По наблюдению того же Ф. И. Буслаева, моленная занимала отдаленное от главного входа помещение. Иногда вход в нее был с заднего крыльца. Часто она помещалась рядом со спальней или кладовой, где обычно хранились деньги и ценные вещи. Когда же моленная представляла собой помещение для коллективного моления, она отделялась от жилых комнат сенями.

Все пространство моленной заполняли иконы: «Самая молельня, начиная с высоты полутора аршин и до самого потолка, уставлена иконами, обыкновенно с трех сторон, для того чтоб к стене, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задом. Перед иконами во множестве теплятся лампы и свечи»<sup>7</sup>. Эта впечатляющая иконная экспозиция, безусловно, отвечала вкусам ее обладателя, но в своей основе она подчинялась христианской символике. Сложная символическая структура средневекового храма в ней упрощалась, и все внимание зрителя направлялось не на связи иконостаса с другими элементами декорации (настенными росписями или ритуальными действиями), а на саму икону. Это происходило потому, что увеличилось значение древней иконы в процессе медитации. Соответственно, увеличилось и значение ее обрамления — выбора способа и места ее показа.

В середине — второй половине XIX века, в период расцвета старообрядческого собирательства, древняя икона попадает, наконец, в музейную витрину. Здесь она и начинает совсем другую жизнь. Пространство музейной витрины принципиально отличается от пространства храма и моленной. В ней икона, как и другие предметы старого искусства — миниатюра, медаль, гравюра, портрет или деревянная скульптура, — теряют свои прямые функции, обрывают связи с прежним обрамлением. Зато они получают дополнительные значения. Так в музейной витрине непосредственная реальность превращается в сообщение о себе самой, а сами реальные предметы выступают не в своей прямой, а знаковой функции — они превращаются в «памятники», вызывающие в сознании зрителя «образы прошлого». Поэтому музейная витрина всегда легко комбинирует подлинные произведения и их копии и муляжи, словесные тексты, цифры и индексы, поскольку все они — лишь свидетели о реальности, свидетели о какой-либо «истории». Такова знаковая основа любого музея. Но поскольку пространство музейной витрины строится в зависимости от той системы знаний, которая господствует в ту или иную эпоху, то и сами

предметы внутри нее постоянно комбинируются, образуя каждый раз свою систему и характерные связи с другими элементами экспозиции.

«Музейную витрину» частного хранилища редкостей середины XIX века отличало больше эмоциональное переживание старины, чем продуманная система ее изучения. Предметы в ней объединяла особая страсть коллекционера древностей, который создавал вокруг себя «универсальный музей», ведущий свое происхождение от европейской кунсткамеры XVI века, а та в свою очередь — от знаменитого кабинета редкостей тосканского герцога Франциска I в Палаццо Веккио во Флоренции, выполненного по проекту Вазари (1570—1575). Кунсткамеры вдохновлялись ренессансным типом мышления и отражали универсальные способности человеческого познания. Будучи организованы как научные компендиумы, эти универсальные экспозиции получили в XVII веке название «кабинеты», а в дальнейшем — из них выделились естественнонаучные коллекции, оставив в наследство собирателям XIX века тип «кабинета искусств» с его нерасчлененностью художественных древностей.

Одним из таких кабинетов обладал граф С. Г. Строганов. Судя по воспоминаниям Ф. И. Буслаева, кабинет графа в его особняке на Невском в Петербурге представлял собой длинную комнату, все стены которой (включая промежутки между окнами) были заняты шкапами с книгами на полках и «с разными редкостями в выдвижных ящиках». В них находились коллекции греческих, римских и византийских монет. На шкапах стояли драгоценные скульптурные украшения, среди которых выделялась золотая ваза Бенвенуто Челлини, а над ними висели картины старых итальянских и фламандских мастеров. В этой обстановке и нашли свое место иконы строгановской школы из старообрядческих собраний, которые граф приобрел еще в 1840-е годы и которые, помимо своей принадлежности к истории христианских древностей, напоминали ему о его знаменитых предках — легендарных владельцах иконописных мастерских<sup>8</sup>.

Несколько по-другому старые иконы смотрелись в частных собраниях национальных редкостей, где они включались в общую атмосферу «старинного» национального быта. В середине XIX века среди них выделялись собрания П. Ф. Коробанова (1767—1851) и М. П. Погодина (1800—1875). Специальные залы дома Коробанова в Москве и помещения знаменитого «погодинского древлехранилища» в его собственном доме на Ново-Девичьем поле были буквально завалены русскими древностями. Здесь можно было встретить все — «скифские» украшения и шитье, блюда и медали, портреты и деревянную скульптуру, рукописные и старопечатные книги, иконы и портреты. Все это висело на стенах, хранилось в шкапах, стояло на столах, комодах и даже на полу<sup>9</sup>.

Создание публичных музеев в XIX веке — модное увлечение всей Европы, в том числе и России. Это касалось как столичных крупных национальных музеев, так и многочисленных городских музеев, а также музеев при различных учреждениях. Их общая цель — просвещение народа и воссоздание великого Образа Истории — исторически последовательной картины развития художественной жизни страны, определения ее места среди других народов. Если романтики видели в музее храм искусства, то позитивисты, демократы и либералы второй половины XIX века — дворец науки, в котором повсюду ощущалось научное господство позитивизма. Так древняя икона в историко-археологической экспозиции Исторического музея в Москве понималась как памятник народного религиозного быта наряду со старопечатными книгами и лубками, литыми иконками, крестами, шитьем и резьбой по дереву и включалась в жесткий хронологический ряд.

Все художественное пространство этой грандиозной для своего времени экспозиции подчинялось идее последовательной эволюции историко-художественного процесса. Даже декорации залов сменяли друг друга в зависимости от смены историко-культурных эпох, убеждая зрителя в том, что перед ним находятся не объекты эстетического наслаждения, а научного изучения.

О той же власти эволюционного позитивизма говорили рамочные конструкции, этикетки, словесные тексты, указатели, всевозможные путеводители и каталоги. Так, музейная рамка русского походного иконостаса XVI века являлась, по сути, рационалистическим комментарием памятника. Она дробила произведение искусства на части и поясняла каждую из них: внизу каждой створки содержалась медная табличка с названием сюжета. Господство в эту эпоху естественных наук сближает витрину археологической и естественнонаучной выставки. Икона приобретает ящик со стеклом, отдаленно напоминающий киот. Но если киот изначально рассчитан на хранение и защиту святыни, то витрина — защиту и сохранение памятника искусства как особой ценности. Музейная витрина со стеклом становится знаком его «недоступности» и «неприкосновенности»<sup>10</sup>. Отсюда, как известно, пространство музея постепенно начнет уподобляться сакральному пространству храма и уже в XX веке может превратиться в своеобразное место паломничества.

То, что ученых археологов занимала в первую очередь охранительная функция музейной витрины, видно из письма Н. П. Кондакова директору Русского музея П. И. Нерадовскому: «Спешу только подать Вам один совет по вопросу о хранении икон... Дело в том, что по моим наблюдениям хранить иконы в каких-либо витринах лежа для них вредно и даже



опасно. При лежащем положении иконы быстро покрываются пылью. Пыль то высыхает, то увлажняется, в иконах образуются трещины, пыль проникает в них, икона... разрушается. Я знаю случай (в Румянцевском музее), когда на моей памяти таким образом совершенно пропали десятки икон. Поэтому я считаю единственным способом хранения икон — держать их навесу в вертикальном положении, всего, конечно, лучше в стеклянных витринах, но настенных. Как нарочно, у Вас самые лучшие иконы лежат в витринах под окнами. То же самое сделано в Историческом музее в Москве»<sup>11</sup>.

Научная теория позитивизма второй половины XIX века вдохновлялась принципами систематизации и историзма. Поэтому ученый-археолог — создатель историко-археологической экспозиции, постоянно стремился систематизировать огромный материал, пытаясь найти место той или иной иконе в хронологическом ряду. Поскольку же зритель был не в состоянии усвоить столь сложно организованный ряд произведений, к нему на помощь пришли этикетка, указатель и каталог.

Каталог — это рационалистическая «таблица», целью которой является систематизация. В этом смысле любой каталог подчинен правилам риторики в ее широком понимании как «науки убедительности». Как и обычная материальная рамка, каталог убеждает и направляет сознание зрителя. Он классифицирует и поясняет, «заставляя» произведение искусства быть понятным и доступным. В этом смысле каталог (как и материальную рамку) можно считать порогом восприятия памятника искусства, он — сетка ценностных ориентиров, накинута на наше, зрительское восприятие.

Не случайно, что именно во второй половине XIX века каталоги и путеводители по музейным залам, указатели и описания становятся самостоятельным жанром научно-популярной литературы. XIX век — «век музеев», заботливо передал этот жанр современности.

Сегодня название древней иконы, место и время ее написания мы можем прочитать на табличке, которая помещается или с рядом с ней, или где-то в начале экспозиции. Однако на заре экспонирования икон во второй половине XIX века эту табличку заменяла этикетка, которая наклеивалась прямо на поля иконы, то есть на ее раму, или же на стекло футляра как в коллекции минералов или бабочек. Таким способом этикетка на лицевой стороне памятника включалась в рационалистический комментарий, который был сделан специалистом для зрителя.

Этикетка могла содержать текст или номер, сразу сообщая, что перед зрителем музейный экспонат. При этом она могла не только называть, но и пояснять его место во времени и пространстве. В этом смысле этикетка выполняла функцию атрибуции, претендуя на роль документа. Именно

такую этикетку содержала икона «Господь Вседержитель» мастера Нестера Климова из собрания Н. М. Постникова, например: «Подделок под Новгородское письмо Нестера Климова. Москва — 1862». Икона была на выставке Московского археологического общества, описание которой вышло отдельным изданием и дополнило этикетку: «Работа московского мещанина Нестера Климовича Климова, хороший столяр делать доски для икон того времени, первый мастер врезать, перевести на новую доску, расправить древною икону и под древною подделать»<sup>12</sup>.

В том случае, когда этикетка на лицевой стороне содержала только номер, она служила знаком-указателем. Ее значение раскрывалось только в путеводителе или каталоге данной экспозиции. Такая этикетка служила как бы связующим звеном между материальным обрамлением иконы, ее текстовым пояснением и всей научной концепцией в целом. Именно такую этикетку, напоминающую марку, содержит икона «Св. Параскева» из бывшего собрания А. В. Морозова (ГТГ).

Во всей этой рационалистической системе не последнюю роль играли и этикетки на оборотной стороне иконы, которые уже обращались скорее не к зрителю, а к специалисту. Так, в наборе этикеток на обороте иконы «Богоматерь на престоле, со святыми на полях» (ГТГ), по сути, содержится не только история передвижения иконы по частным и музейным собраниям и выставкам, но и изменение научного взгляда на ее датировку. Первоначально икона находилась в собрании С. П. Рябушинского, затем — вошла в состав Румянцевского музея. После революции она попадает в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению и, наконец, в Третьяковскую галерею. При создании каталога собрания именно этикетка могла пользоваться безусловным авторитетом научной атрибуции, на основании которой другой исследователь создавал свой вариант научного текста. Так, при создании каталога знаменитой коллекции синайских икон Порфирия Успенского Н. И. Петров явно опирался именно на те сведения, которые ему предоставляли этикетки на оборотах икон предыдущего ее обладателя<sup>13</sup>.

При этом всегда особую роль играл знак частной коллекции. Например, иконы собрания графа А. С. Уварова на обороте содержали наклейку с родовым гербом дома Уваровых и порядковым номером памятника, устанавливая все ту же взаимосвязь с каталогом всей коллекции в целом (например, икона «Архангел Михаил» XVI века, ГТГ). Описание коллекции самим Уваровым дает в руки интересный материал. Он говорит о том, что памятники подбирались коллекционером прежде всего по иконографическому принципу: они служили материалом для его исследований по христианской символике, а также связей с литературными источниками.

Отсюда, кстати, проистекал его особый интерес как ученого и собирателя к сложным символическим сюжетам, позволявшим исследовать особенности народного религиозного сознания. Как известно, граф А. С. Уваров открыл новое направление в русской археологии, поставив проблему бытования иконы в народной религиозной жизни.

В историко-археологической экспозиции художественная ценность древней иконы неизменно приносилась в жертву позитивистской идее эволюции. Об этом говорила свободная замена подлинников копиями, распространенная тогда во многих европейских музеях, в том числе и в Историческом музее в Москве, в котором находились копии А. В. Прахова с мозаик Софии Новгородской, копия знаменитой иконы «Молящиеся новгородцы» и многие другие. Однако к концу XIX века ситуация стала постепенно меняться. Древним иконам постепенно отводят отдельные стены и залы, в каталогах они описываются отдельно от других памятников.

Такой характер в 1890-е годы носила экспозиция Отдела христианских древностей Русского музея императора Александра III в Петербурге. Некоторые иконы все еще экспонировались вместе с медными крестами, деревянной скульптурой, лампадами и копиями афонских мозаик и фресок. Однако их большая часть уже обособлена в специальную экспозицию. Ее описание составлено Н. П. Лихачевым отдельно от «вещественных памятников», которые описаны М. П. Боткиным.

В предисловии ко всему Обозрению авторы указали, что «предметы расположены в хронологической и исторической последовательности», взяв тем самым за основу принцип последовательной смены «школ» и «писем» древнерусской иконописи. Теоретическая база этого метода была дана, как известно, еще в XVIII веке аббатом Ланци, который в своей «Истории итальянской живописи» (1789) создал систему хронологической последовательности живописных школ, определившую принципы экспонирования живописи во всех крупнейших музеях вплоть до настоящего времени. Само же распределение старых икон по «школам» и «письмам» было предпринято еще И. П. Сахаровым, И. М. Снегиревым и Д. А. Ровинским, которые обобщили в этой области фантастический в своей основе опыт старообрядческих «народных» знаний. С небольшими изменениями это распределение применил и Н. П. Лихачев, указав лишь на сложность классификации икон XVII—XVIII веков. «Письма XVII и XVIII столетий, — пояснял он, — делятся на множество пошибов. Тогда как ни один хороший иконописец не смешает иконы «новгородских» и «московских» писем, в новых письмах все путаются и противоречат друг другу. Такие термины, как «тихвинское», «тверское», «ярославское», «вологодское», «романовское» и многие другие письма, требуют еще детальной проверки»<sup>14</sup>.

Развеска икон на стене сверху доверху по принципу симметрии также говорила о том, что древняя икона все еще рассматривалась не столько с точки зрения художественной ценности, сколько исторической значимости. В этом убеждали и наклейки на лицевой стороне. Таким образом, древние иконы долго молчали, их язык оставался непонятным: он не интересовал ни ученого, ни коллекционера.

Для того, чтобы это произошло, древней иконы должно было коснуться новое понимание искусства, а оно появляется только в первые десятилетия XX века. Позитивизм и логика линейного прогресса, так вдохновлявшие музейные пространства предыдущего столетия, ставятся под сомнение новым, иррациональным типом знания. В философии Артура Шопенгауэра (1788—1866) и Анри Бергсона (1859—1941) на первый план выходит интуиция, которая рассматривается как мистический акт познания бытия. Шопенгауэр развивал идею об эстетическом наслаждении от встречи с произведением искусства. Бергсон превратил ее в понятие «интроспекции» — «внутреннего наблюдения», которое необходимо как художнику, так и зрителю. В свою очередь неокантианство дополнило «внутреннее наблюдение» «теорией вчувствования», выдвинув на первый план чувственную интуицию. Все эти идеи нашли свое отражение в эстетических теориях, определив принципиально новый взгляд на памятники средневекового искусства или, как их называли, — «примитивы».

В Западной Европе в этом плане принципиальное значение имела выставка «Фламандские примитивы и древнее искусство», которая состоялась в 1902 году в Брюгге и на которой впервые была показана живопись фламандских мастеров XV века, так поразившая ученых, критиков и художников<sup>15</sup>. В России аналогичное значение имела выставка «Древнерусское искусство» 1913 года в Москве, которая была организована С. П. Рябушинским и посвящалась 300-летию Дома Романовых<sup>16</sup>. Ее важной особенностью явилось то, что на ней, видимо, впервые были показаны только иконы, причем раскрытые от позднейших наслоений. Главное место в экспозиции было уделено большим новгородским иконам XV века из собраний С. П. Рябушинского и И. С. Остроухова. Именно они стали подлинным открытием для зрителей и ученых и вызвали абсолютно новое представление о древнерусской живописи в целом. Цвет, линия и обратная перспектива — вот те элементы формы древней иконы, которые привлекли к себе внимание нового поколения ученых 1910—1920-х годов — П. П. Муратова, А. И. Анисимова, Н. М. Щекотова, В. П. Соколова, П. А. Флоренского, Ю. А. Олсуфьева и некоторых других. Параллельно художественный язык древней иконы переосмысливается и в художественной практике русского авангарда. Старая икона попадает в экспозицию выставки «Мишень», устроенной в 1913 году московскими

авангардистами, а позднее — даже в теоретические таблицы Казимира Малевича конца 1920-х годов. XX век — век анализа — тщательно разложил средневековую форму древней иконы на структурные элементы, определив место и значение каждого из них, в том числе и ее рамы<sup>17</sup>. Наконец, непонятный ранее язык древнерусской живописи стал проясняться и в новой историко-художественной экспозиции икон.

В отличие от историко-археологической музейной витрины, новая экспозиция уже ориентировала зрителя не столько на историческое понимание, сколько на углубленное эстетическое переживание памятника древнего искусства, будь то икона, картина или античная статуя. Отсюда построение художественного пространства экспозиции подчинялось задаче выявления уникальных художественных особенностей произведения искусства.

Сохраняя эту ориентацию до настоящего времени, этот тип экспозиции и зародился, как мы уже отметили в начале статьи, в ансамбле «Новгородской иконной палаты» А. В. Щусева. Он был создан как отвечающий главным требованиям культуры русского модерна. Художественное пространство этой исторической по своему значению экспозиции, видимо, впервые ориентировало сознание музейного зрителя на сугубо личностное восприятие и переживание древней иконы, благодаря чему она стала утверждать себя не как «окно в небо», археологическая вещь или сложная символическая система, а именно как искусство состояния и настроения, каковой она понимается до настоящего времени.

Между тем, в экспозиции модерна всегда был важен не показ единичного шедевра, а достижение общего состояния эмоционального подъема. Именно этой задаче отвечало стремление А. В. Щусева к идеальному воплощению принципа ансамбля, который он построил по законам театральной сцены и который обнаруживал скрытые сакральные мотивы.

Этот принцип проявил себя уже в названии экспозиции — «Новгородская иконная палата». После выставки 1913 года «новгородская икона» явно стала идеализированным историко-культурным понятием, заместившим отчасти понимание древнерусского искусства в целом. Другая же часть наименования — «иконная палата», — отсылала сознание зрителя к обобщенному образу молельной, повторявшейся, по словам П. П. Муратова, «древний образец московской боярской часовни-музея XVII века»<sup>18</sup>.

Все обрамляющие конструкции экспозиции, ее декорация и реквизит, обнаруживали все признаки театрального пространства. Если раньше элементы декорации музейного зала (например, в Историческом музее) не играли самостоятельной роли и являлись лишь атрибутом экспозиции, ее «невидимой рамой», то теперь эта декорация разрастается, привлекая к себе повышенное внимание. Здесь «рама» экспозиции играет

уже самостоятельное значение в реализации поставленной архитектором задачи, а именно — сближения пространства церкви и музея. Это определило и иную позицию зрителя. В музее XIX века предполагалось, что зритель находится «вне» пространства экспозиции, в эпоху модерна — внутри него.

Так, одну из стен «Новгородской иконной палаты» А. В. Щусева занимала стилизованная конструкция иконостаса с покрытыми резным орнаментом тяблами и вертикальными брусками, обрамлявшими древние новгородские иконы XIV—XVI веков. Место люстры на потолке занимал древний хорос, а перед царскими вратами были поставлены два церковных аналоя: они служили музейными постаментами и в то же время «вовлекали» зрителя «внутри» экспозиционного пространства.

Однако архитектор постарался создать не копию иконостаса или интерьера храма, а лишь их подобия. Поэтому в основание своего иконостаса он поместил деревянные шкафы с горизонтальными для икон витринами, а в центре зала — восьмигранную тумбовую витрину со стеклом, окончательно убеждавшую зрителя, что он находился не в храме, а в музее. В результате зритель оказывался в идеальной предметно-пространственной среде, в которой «рама» играла повышенную роль в восприятии древних икон как произведений высокого национального искусства.

Такое же ощущение (хотя и менее явное) возникало и в Музее иконописи и живописи И. С. Остроухова. Отдавая дань культуре модерна, художник и коллекционер создает в 1910-е годы в отдельных помещениях своего дома иконную экспозицию, отдаленно напоминавшую старообрядческую молельню, в которой все стены были покрыты иконами. Поставленные же в центре в основании иконной стены царские врата превращали ее в подобие двухъярусного иконостаса, нижний ряд которого занимали преимущественно иконы праздников, а верхний — избранных святых, апостолов и пророков. Иконы в специальных витринах, стояли и в углах комнат, напоминая тем самым домовый иконостас в «красном углу». Общую атмосферу дополняли элементы древнерусской архитектуры и предметы старинной мебели.

В те эпохи, когда искусство стремилось влиять на жизнь, в художественной культуре особое значение всегда приобретали орнамент и рама. Так было в эпоху Возрождения, барокко, романтизма и, конечно, модерна. Отсюда проистекало особое внимание к орнаменту и раме всех тех архитекторов и художников, кто непосредственно работал над созданием неорусского стиля в церковном искусстве — тех же А. В. Щусева, С. С. Кричинского, И. Е. Бондаренко, П. А. Толстых, С. И. Вашкова и некоторых других.

Создание особого состояния и настроения — вот главная задача их творчества. Поэтому в художественной практике того времени мы без труда находим типологически сходные с «иконной палатой» Щусева всевозможные обрамления, интерьеры и экспозиции. К ним, в частности, можно отнести и типичный для модерна низкий деревянный иконостас в церкви Воскресения в Сокольниках, созданный по проекту архитектора П. А. Толстых в 1909—1913 годах, и рамы В. М. Васнецова, и популярные в свое время киоты и оклады С. И. Вашкова, которые он делал для торгово-промышленного товарищества «П. И. Оловянишникова сыновья».

Во всех этих случаях орнамент и рама создавали особое настроение, выражая глубокие смыслы национальной традиции. Они основывались на том, что искусство, религия и жизнь должны были пронизывать друг друга и друг в друге растворяться, поскольку искусство и религия, по мнению теоретиков и практиков модерна, совпадали в конечных целях. Эта же концепция лежала в основе экспозиции «Новгородской иконной палаты».

Отвечая требованиям *Gesamtkunstwerk*, то есть целостного художественного решения любого объекта, она действительно создавала то особое настроение, в котором эстетические переживания от встречи с древней иконой проникались одновременно национальной и религиозной идеей. В этом, кстати, была ее «музейная» уникальность и неповторимость, поскольку сама она была задумана как произведение искусства, проникнутое сакральным мотивом.

### Примечания

<sup>1</sup> О богословской основе оклада древней иконы см.: *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000. С. 28—39.

<sup>2</sup> *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981. P. 22, 30, 64, 440.

<sup>3</sup> *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910. С. 4.

<sup>4</sup> Публикация документа в кн.: *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. С. 272—273, 275—278.

<sup>5</sup> Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907. С. 53.

<sup>6</sup> *Буслаев Ф. И.* Московские молельни. В кн.: Сочинения Ф. И. Буслаева. Т. 1. СПб., 1908. С. 252—253.

<sup>7</sup> Там же. С. 252.

<sup>8</sup> *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 168—170.

<sup>9</sup> *Филимонов Г.* Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П. Ф. Коробанова. М., 1849; *Погодин М. П.* Московские частные хранилища древностей и редкостей по части науки, искусств и художеств. — «Москвитянин», 1849, № 2.

<sup>10</sup> Появление в XIX веке стекла у картинной рамы можно также связать с осмыслением ценности художественного произведения и его творца в культуре романтизма. Ср.: *Турчин В.* Рама — пространство — картина. Из истории картинных рам. — «Декоративное искусство», 1971, № 8. С. 36.

<sup>11</sup> Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Ф. 31/657. Л. 1.

<sup>12</sup> Залы 5-я и 6-я археологической выставки, устроенной Императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н. М. Постникова. М., 1890. С. 43, 47.

<sup>13</sup> Об этом каталоге см.: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 186.

<sup>14</sup> *Лихачев Н. П.* Обзорение Отделения христианских древностей в музее императора Александра III. (Краткое описание зал XVIII—XXI). СПб., 1898. С. 59—60.

<sup>15</sup> *Haskell F.* History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven—London, 1995. P. 461—468.

<sup>16</sup> Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году. М., 1913.

<sup>17</sup> *Соколов В. П.* Язык древнерусской иконописи. Казань, 1916; *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Он же:* Обратная перспектива. — Сочинения П. А. Флоренского. Т. 2. М., 1990. С. 43—108; *Олсуфьев Ю.* Вопросы форм древнерусской живописи. — Советский музей, 1935, № 6; 1936, № 1—2; *Успенский Б. А.* Семиотика иконы.

<sup>18</sup> *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914. С. 4.