О.Ю. Тарасов

РАМА И ОБРАЗ

О.Ю. Тарасов

РАМА И ОБРАЗ

Риторика обрамления в русском искусстве

Москва «ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ» 2007

УДК 7.0
ББК 86.3
Т 19

Российская Академия наук
Институт славяноведения

Программа
фундаментальных
исследований
Отделения
историко-филологических наук РАН
«Русская культура
в мировой истории»

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Российского гуманитарного
научного фонда
согласно проекту 05-04-16303

Художник книги
Александр Коноплев

В издании
использованы
фотографии
Александра Шараухова,
Виктора Соломатина
и из архива автора

ISBN 5-89826-211-3

© Тарасов О.Ю., текст, 2007
© Коноплев А.Б., макет, оформление, 2007
© Прогресс-Традиция, 2007

Оглавление

Введение 7

часть первая. Обрамляя икону

Глава I. Символическое единство

1. Ковчег и ниша 23
2. В зеркале перспективы 32
3. Риторика и новая икона 42
4. Мир–рама 68

Глава II. От Средневековья к романтизму

1. Абрамцево: окно в русский мир 102
2. Идея и чувство 112
3. Граница рая 124
4. Киот и картинная рамка 147
5. Музей 175

часть вторая. Игры с пространством

Глава I. Блеск власти

1. Дворец: рама, картина, история 203
2. Риторика титула 226

Глава II. Между индустрией и искусством

1. Экспозиция 264
2. Картина-кадр 286
3. Художник, рамщик и заказчик 306
4. Поиск примирения 323
5. Авангард: преодоление рамы 338
6. Антиквар и демонтаж 361

Заключение 377

Приложение

Принятые сокращения 387
Примечания 388
Библиография 411
Список иллюстраций 424
Именной указатель 431
Предметный и понятийный указатель 438
Summary 447

Посвящается Н.И.Т.

Введение

Предлагаемая читателю книга не является ни историей ремесла, ни историей картинной рамы. Ее цель совсем в другом — показать роль и смысл рамы как в организации художественного пространства произведения искусства, так и в самом восприятии визуального образа, будь то памятник архитектуры, икона, картина, гравюра или фотография. Это касается не только рамы материальной, окаймляющей образ, но и рамы умозрительной и смысловой, например текста, который служит пояснением этого визуального образа. Каково значение рамы в нашем понимании того, что мы видим? Почему в одних случаях рама кажется необходимой, в других от нее намеренно избавляются? И что такое рама в широком смысле слова, как она понимается в разные историко-культурные эпохи, на разных художественных и социальных пространствах? Вот лишь самый общий круг вопросов, определяющий объект данного исследования. С полным основанием его можно назвать «мерцающим», «неуловимым», «не вполне ясным», но в то же время видимым и ощутимым.

Мы видим рамы кругом, и одновременно их не замечаем. Это происходит потому, что рама — форма контакта картины со зрителем: она находится на периферии нашего взора, на границе восприятия сложного и многообразного мира. Но она же помогает ориентироваться в пространстве: рама направляет взгляд на объект, который цепко держит в своих объятиях. Эта маргинальность положения рамы в процессе восприятия притягивает к ней важнейшие историко-культурные смыслы. Как же это происходит и почему? Дело в том, что нам никогда не уловить первоначальный смысл иконы или картины, если мы ничего не знаем об их исходном обрамлении. Так, смысл иконы «Апостол Павел» из деисусного чина русского иконостаса XV века не понять без ясного представления всей его иконографической программы и той деревянной конструкции, в которую она была заключена. Вне этой архитектурно-пластической рамы наша икона лишь «руина» и маленькая часть некогда единого художественного ансамбля церкви, для которой она была написана в определенное время в определенном месте. Но представим далее, что эта икона в середине XIX века была помещена в старообрядческую моленную, в начале XX века в частное собрание древнерусской живописи, а в наше время в экспозицию современного музея. Во всех этих случаях ее понимание существенно меняется. Так, старообрядцем древняя икона воспринималась как религиозный образ. В собрании коллекционера начала XX века И.С.Остроухова она виделась уже как «шедевр», «произведение высокого искусства». В музейной экспозиции она приобретает статус «научного экспоната» и включается в жесткий хронологический ряд истории русского искусства. На этом примере важно уяснить, что изменения смысла данной иконы происходят в результате изменения ее материального (видимого) и умозрительного (невидимого) обрамления. Материальная рама иконы — это ее поля, оклад, деревянная иконостасная

конструкция, киот, интерьер храма, обстановка старообрядческой моленной или частного дома коллекционера. Это и различные царапины, пометки, надписи и рисунки на оборотной стороне иконной доски, которые по своей знаковой сущности представляют собой раму семиотическую или тот «материализованный» ближний контекст визуального образа, который не просто окаймляет и прилегает к нему, но и выявляет и выделяет его в окружающем пространстве, заставляет человека на нем сосредоточиться, разделяет и связывает смысл данного образа с потоками знаков и значений той или иной культуры.

Между тем в европейской культуре наступает такой момент, когда картины и иконы приобретают не только обособленные от изображения рамы материальные, но и рамы умозрительные. Это происходит в эпоху Возрождения, когда на свет появляется картинная рама, напоминающая окно в стене, и одновременно рождается неразрывно связанная с картиной «прикладная эстетика» Вазари и других художников-теоретиков типа Дюрера или Ломаццо. Позднее, в эпоху Канта, она оформится в академическую теорию искусства и будет дополнена «системой» бытовых высказываний о картине, связанной с рынком антикварной торговли. То есть само изображение на картине поясняется не только материальной рамкой, но и устным и письменным высказыванием, например путеводителем или каталогом выставки, книгой или статьей о творчестве художника, текстом атрибуции картины и т.п. Все эти рамы вскрывают условность нашего видения, поясняют его как определенную систему конвенций. Несколько упрощая, можно сказать, что раму визуального образа в широком смысле слова можно понять и как «встречу» взгляда художника и взгляда зрителя, в результате которой рождается художественный образ. А поскольку в разные времена одни и те же картины воспринимаются по-разному, то и художественный образ предстает как величина исторически переменная. Простой пример: изменение картинной рамки может означать установление другой точки зрения на то, что внутри нее.

Обособление и развитие различных форм рамы визуального образа — важнейшее явление европейской культуры. Множеством невидимых нитей оно связано с переменами в картине мира человека и системой его ценностных ориентаций. В этом плане рама подсказывает и позволяет изучать картину не в отрыве, а в тесном взаимодействии со всей культурой эпохи. Отсюда более конкретно вытекает и основной предмет нашего исследования — это история взаимодействия человека и образа, в котором рама проблематизирована как определенный способ восприятия мира. Картина живет не только в окружающем пространстве, но и в пространстве нашей мысли, нашего сознания, важнейшим свойством которого является способность отграничивать и в то же время связывать внутреннее и внешнее. Ведь для того, чтобы что-то понять, мы должны это в своем сознании обособить от «другого» и в то же время связать «это» с чем-либо еще. Но именно это и невозможно без определенной системы ценностных ориентаций, определяющих картину мира человека. Сегодня нет никаких сомнений в том, что визуальные образы активно влияют на человеческое сознание. Со своей стороны нам важно подчеркнуть, что рама, будучи формой подачи

изображения, играет в этом влиянии далеко не последнюю роль. Так, в Средние века рама была частью онтологии трансцендентного начала визуального образа. Рамочный срез иконы всегда захватывал окружающее пространство и «деформировал» его согласно божественной воле, открывал в нем окно или дверь в мир иной, преображенный и просветленный. Этот мир и противопоставлялся земному космосу, и был страшно приближен к нему, естественно или сверхъестественно. Но с наступлением Нового времени человек создал образ на основе собственного воображения и личной связи с трансцендентным. Он же наделил его способностью активного воздействия на общественное сознание. На этом пути в новейшей истории европейской культуры перед нами разворачивается поистине захватывающая картина. Мы видим, что по мере того, как образы стремятся к виртуальности и подмене реальности, их рамы стираются, стремятся к невидимости, вплоть до своего «исчезновения» в фотографии и кинематографе.

Цель настоящего исследования — показать связь как реальной, так и умозрительной рамы визуального образа с картиной мира человека, представить ее как важнейший элемент художественного пространства, обладающий множеством меняющихся функций; наконец, описать через раму не только конкретное пространство того или иного произведения искусства, но и пространство культуры в целом. В этом плане рама как феномен культуры позволяет ввести в исследование и зрителя, и художника, и коллекционера, и антиквара, а также многих других персонажей, которые призваны вовлечь в сферу научного анализа ранее не привлекавшие внимание объекты. Такая постановка вопроса требует прояснения исходных теоретических позиций, и прежде всего ответа на два вопроса: 1) что такое визуальный образ? — и 2) что такое «риторика обрамления»? Любое изображение — это мир не реальный, а условный, мир, воссозданный по определенным правилам и законам, которые менялись на протяжении веков. В психологии восприятия Эрнста Гомбриха картина определяется как «встреча того, что художник знает, с тем, что он видит». При этом исследователь принципиально разделяет визуальные и лингвистические знаки. Так, имя Наполеона (знак лингвистический) ничего нам не говорит об индивидуальных чертах лица императора; о них мы узнаем, глядя на его портрет (знак визуальный). Такое восприятие картины заложено в природе человека[1]. Но визуальный образ может рассматриваться и как «текст», то есть восприятие и понимание картины являются предметом договора (конвенции) между художником и зрителем. В отечественной науке основы этого подхода были заложены в трудах по визуальной семиотике московско-тартуской школы, и в частности в работах Б.А.Успенского и Ю.М.Лотмана, а в зарубежной М.Шапиро, Н.Гудмана и развиты в наше время М.Беллом и Н.Брайсоном[2]. Данный подход не акцентирует внимание на различении визуального и лингвистического знаков: картина и икона создается и воспринимается как литературный текст и обладает той же риторической основой, что и письменные источники. Это представляется возможным, если учесть, что со времен Античности вплоть до XVIII века сам объект европейского изобразительного искусства определялся письменным текстом. Художник и скульптор

создавали преимущественно такие художественные образы, которые непосредственно ассоциировались с религиозным, историческим и поэтическим словом[3]. Проблема рамы в нашей постановке вопроса опирается на вторую точку зрения, хотя и предоставляет возможность относительного примирения методологических подходов. Это «примирение» не означает методологической беспринципности. Современное состояние знания диктует, скорее, понимание «другого», осмысление культуры как целого, а значит, и плюрализм методов ее анализа. Если исходить из этой посылки, на первый план часто выступает сам выбор объекта исследования, которому подчиняется метод.

Методологические и историографические предпосылки нашей задачи — в духовной и интеллектуальной атмосфере все дальше уходящего XX века. Исследование рамы в европейской науке появляется тогда, когда в художественной практике наблюдается особая с ней игра, начиная с опытов импрессионистов вплоть до ее «исчезновения» в авангарде. В этой концентрации внимания на раме особенность научного и художественного мышления эпохи XX века — эпохи анализа, разложения объекта на структуры с целью его познания, его наблюдения с разных точек зрения. Так, XX век начинал с «антикварного» накопления материала по истории картинной рамы, а закончил тем, что раме как маргинальной фигуре и контексту отвел в постмодерне главное место. Рама и все, что с ней связывается (идея подвижного знака и фреймирование смысла), уже не на периферии научной мысли, а в ее центре. Между этими крайними полюсами находится сложное историческое, философское и культурологическое осмысление темы рамы. Действительно, все начиналось довольно «прозаично». В 1897 году крупный венецианский антиквар и предприниматель М. Гуггенхейм, занимавшийся продажей и изготовлением мебели в исторических стилях, опубликовал более сотни картинных рам эпохи итальянского Возрождения. Эта революционная для своего времени работа открыла науке раму как произведение искусства и обратила внимание исследователей на ее значение в восприятии картины[4]. Тем самым Гуггенхейм заложил целое направление в истории искусства, которое стало рассматривать картинную раму как самостоятельный эстетический объект, то есть в отрыве от самой картины. К этому направлению относятся исследования по истории происхождения и искусства картинной рамы в западноевропейской культуре Я.Фальке, В. фон Бодэ, Е.Бока, С.Роше, В.Айшира, Дж.Морацциони, Г.Хейденрика и некоторые другие[5].

Одним из первых серьезно поставил проблему исторического происхождения картинной рамы Е.Бок в своей работе «Флорентийские и венецианские рамы в эпоху готики и Ренессанса» (Мюнхен, 1902). Рассматривая особенности алтарных конструкций XV века во Флоренции, он пришел к выводу, что картинная рама появляется в эпоху Ренессанса в результате разрушения конструкции готического алтаря. В этой связи он обратил внимание на алтарный образ Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» (1423, Уффици, Флоренция), который в дальнейшем большинство исследователей будут считать последним звеном на
ил. 26 пути обособления рамы от изображения[6]. Е.Бок также сравнил изображения

рам на флорентийских фресках, в частности на фреске Фра Анжелико «Распятие» в монастыре Св. Марка. Им же были выявлены совпадения форм рам алтарных образов, порталов венецианских соборов и оконных конструкций. Обобщающие труды в этом направлении принадлежат Г.Хейденрику, К.Гримму, а также П.Митчеллу и Л.Робертс[7]. С каждым годом они пополняются все новыми и новыми публикациями[8]. При этом большое значение имеют каталоги выставок картинных рам[9]. Важным вкладом в осмысление синтеза картины и рамы стали каталоги двух выставок — «Картина и рама в Голландии XVII века»[10] и «В идеальной гармонии. Картина + рама. 1850 — 1920»[11]. Каталог выставки рам из коллекции Института истории искусств в Чикаго в 1986 году включил в свой состав эссе о смысле картинной рамы известного испанского философа Ортеги-и-Гассета[12].

На этом фоне потока западной литературы интерес отечественной науки к картинной раме далеко не столь значителен и по сути ограничивается работами В.С.Турчина, который обратился к данной теме в начале 1970-х годов, а также публикациями недавнего времени[13]. Можно найти размышления о картинной раме и в общих работах[14]. Выставку же собрания Государственного Русского музея в Петербурге «Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века», устроенную в 2005 году, можно считать, по сути, первым шагом на пути изучения картинных рам как произведений русского декоративно-прикладного искусства[15]. Культурологический подход к символике иконной рамы предпринят в статье В.Г.Чубинской[16], а также в отдельных работах автора данной монографии[17]. Особенности рамочных конструкций в русских пьесах XVIII века рассмотрены Л.А.Софроновой[18]. Интересно, что приблизительно в то же самое время, когда М.Гуггенхейм опубликовал свою работу о картинных рамах, русский ученый Н.И.Троицкий был первым, кто представил иконостас как символическую структуру. Он же обратил внимание на архитектурно-декоративную раму иконостаса, которая была для него символически связана с самими иконами[19]. С этого рубежа серьезным вкладом в европейскую науку о раме можно рассматривать отечественные исследования иконостаса. Наиболее полное представление об этой традиции дает коллективный труд «Иконостас: Происхождение — развитие — символика»[20].

В 1960—1970-е годы рама произведения искусства стала интересовать семиотику. В этой связи особое значение для решения поставленных в книге задач имеют разработки проблем связи рамы и художественного пространства в работах Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского, которые показали раму, с одной стороны, как часть композиции, с другой — связанной с историко-культурным контекстом[21]. Вопрос о раме как части живописного произведения затрагивался также в работе Л.Ф.Жегина «Язык живописного произведения»[22]. В западной науке вопросы рамы в контексте визуальной семиотики с конца 1960-х годов активно разрабатывал М.Шапиро[23]. Сегодня теоретические аспекты семиотики рамы находят самый широкий резонанс в работах по истории искусства. Методологический и тематический состав искусствоведческой литературы по данной теме (прежде всего англо-американской) свидетельствует о принципиальном отходе

от позитивистских исследований в сторону концептуального осмысления памятников и широкого использования философского инструментария. История искусства предстает не отделенной от культурологии и философии истории. Именно такой подход одним из первых продемонстрировал Э.Панофский, применив свой иконологический метод. Взяв за основу анализа рисунки рамок Джорджо Вазари, Панофский показал, как рама может содержать важнейшие историко-культурные смыслы эпохи[24].

Большое влияние на современные исследования о раме оказывает концепция «открытости» и «проницаемости» рамки Ж.Дерриды. Тема обрамления в его эссе «Парергон» (греч. «добавка», «украшение») раскрывается в тесной связи с его идеей подвижного знака[25]. Знак, по Дерриде, не есть связь означающего и единственного, равного для всех воспринимающих, означаемого: знак — это движение, течение от одного означающего к другому. Отсюда художественное пространство понимается им принципиально открытым: эстетическая граница разрушается, а идея рамы как замыкающей художественный текст ставится под сомнение. На первый план выступает семиозис, основанный на разрушении рамы. У Дерриды в первую очередь речь идет о раме как эстетической и философской категории. Его цель — показать, что идея обрамления предмета искусства как его «замыкания» и «отделения» не помогает осмыслить саму раму как особую культурную зону. В логике «замкнутости» происходит описание «внешнего» и прояснение «внутреннего», но у самой рамы нет ни «внешнего», ни «внутреннего»: она особая зона наложений, допускающая взаимопроникновение внешнего и внутреннего. Эта проницаемость рамки, в сущности, и означает разрушение эстетической границы, ее произвольную подвижность, открывающую путь к бесконечно подвижному (без начала и конца) семиозису. Эта же проницаемость обусловливает и рассеивание смысла, которое происходит, по Дерриде, в тех или иных социально-исторических параметрах. Нет ничего логически замкнутого, и нет ничего устойчивого. Культура осмысляется как открытое поле движения знаков, находящих и теряющих свои значения. Поэтому и любое изображение всегда «обрамляется» разными потоками смыслов. Оно ими как бы пронизывается.

«Обрамление» и «фреймирование» могут пониматься у Дерриды и как предмет анализа, и как рабочий концепт. Если в слове «фреймирование» подчеркнуть его процедурное и техническое значение, то оно сближается не с чем иным, как с методом научного анализа. Известно, что «обрамление», или «фреймирование», тесно связано с концептом «деконструкции». В одном из конкретных смыслов последняя понимается и как конструирование контекста. При этом важно учесть, что «деконструкция», по словам самого философа, не является какой-то негативной операцией. С одной стороны, речь идет о том, чтобы разобрать, разложить на части, расслоить структуры (причем всякого рода — философские, лингвистические, культурные, политические и т.п.); с другой стороны, под «деконструкцией» подразумевается «скорее какая-то генеалогическая деривация, чем разрушение». Это расслоение и разбирание на части подразумевает понимание того, как некий «ансамбль» был сконструирован, то есть реконструи-

рование этого «ансамбля» для его «деконструкции»[26]. С учетом этой многозначности «деконструкции» «фреймирование» смысла становится важнейшим основанием новой семиотики. «Фреймирование» предмета исследования может выступать как своего рода нанизывание или выстраивание в цепочку все новых и новых смыслов, получение и подача все новых и новых смысловых рамок, то есть бесконечное «кадрирование» смысла.

Данный подход к исследованию произведения искусства, по сути, был подготовлен выдвижением на первый план такой формы анализа, как интерпретация. О ней писал еще Х. Зедльмайр, призывавший «принимать во внимание и ту "сферу" произведения искусства, которая окружает его видимую форму как более обширная, более тонкая, невидимая оболочка, которую при интерпретации тоже нужно учитывать, чтобы полностью понять произведение искусства»[27]. Примечательно, что о раме-контексте размышлял и М.Алпатов, слова которого цитирует немецкий ученый. «Внешним границам произведения искусства, — подчеркивал Алпатов, — например, рамам станковой картины — нет необходимости совпадать с его "сущностными границами". Подстановка внешних предметных границ вместо сущностных границ снова привела бы, с другой стороны, к предметному овеществлению искусства, чего как раз и следует избегать. Фактически многое лежащее вне этих границ, к сущности произведения искусства стоит ближе, чем заключенное в границы его рамы»[28].

Все эти теоретические аспекты рамы находят сегодня широкий отклик в современных работах по истории искусства, в которых часто подчеркивается, что интерпретация не несет в себе истину в последней инстанции, а любой исторический факт обнаруживает влияние той теории, в рамках которой он получен. Вышедший в 1996 году в Кэмбридже (США) сборник статей под названием «Риторика рамы» содержит, пожалуй, почти весь спектр основной проблематики по теме рамы. В нем же прослеживается влияние самых разных теорий — соссюровского структурализма, «деконструкции» и психоанализа. Рама как материальная граница произведения искусства анализируется в тесной связи с художественным образом, осмысляется как неотъемлемая часть произведения, притягивающая множественность историко-культурных смыслов[29].

Немало исследователей пытались понять сам механизм зрительного восприятия[30]. Наряду с их работами для раскрытия исследуемой темы большое значение может иметь психоаналитическая теория Ж.Лакана, которому принадлежит концепция визуального символического поля, повлиявшая, как известно, на многочисленные современные исследования кинематографа, подчиняющего зрительное восприятие воображаемому миру. Центральная проблема психоанализа визуального поля, по Лакану, сводится к проблеме иллюзии и тесно связана с понятием «воображаемого». То, что взгляд человека определяет визуальное поле, является лишь иллюзией, поскольку в действительности он определяется (как и язык) уже имеющейся в обществе знаковой системой структурирования окружающего мира[31]. Это положение имеет особое значение для понимания такого пространственно-концептуального обрамления произведения искусства, как

музейная экспозиция. Музей и его организация — одна из наиболее обсуждаемых в современной науке тем[32]. И это не случайно, поскольку музеи явно существуют не только для того, чтобы служить «обрамлением» памятников культуры, но и для того, чтобы «незаметно» воздействовать на массовое сознание, поскольку в их залах и витринах выстраиваются способы объяснения истории, присущие той или иной эпохе. В этом смысле музей — одна из наиболее величественных и сложных рам человеческого восприятия.

В последние десятилетия XX века тема рамы не случайно находилась и до сих пор находится в поле повышенного внимания философов, культурологов, филологов и историков искусства. Это и понятно: в науке и искусстве ушедшего столетия интерес к раме был связан с исторической сменой рациональности и зарождением нового типа логики. Со времен Аристотеля логика понималась как наука о правильном мышлении, обеспечивающем при истинности посылок истинность заключения. XX век впервые поставил это положение под сомнение. Научное знание перестает быть знанием о природе «как она есть», оно перестает быть объективным в том смысле, что оно независимо от человека. В результате ученые стремятся вписать субъективное начало в картину мира. Именно в этой связи тема рамы приобретает особую актуальность в современном гуманитарном знании. Рама как научная проблема — это концентрация внимания ученого на тех трудностях и «помехах», которые не позволяют пробиться сквозь текст источника к породившей его действительности, к самому человеку прошлого. Это отнюдь не означает, что это абсолютно невозможно, что прошлого «не существовало», и не исключает поиска определенности значений того или иного письменного документа, иконы или картины. Однако трудно отрицать, что смещение рамки исторического восприятия не вызывает, по сути, новой реальности: историческое познание как диалог культур не может не отражать самого наблюдателя. Отсюда тема риторики обрамления позволяет на первый план выдвинуть не задачу познания объективной реальности, как она ставилась позитивистской наукой, а, скорее, задачу воспроизведения образа реальности как историко-культурной целостности. Построенные по риторическому принципу картины, как и письменные источники, дают исследователю лишь бледную, а то и вовсе искаженную копию исторической реальности[33]. Но как именно рама использовала весь свой богатый арсенал риторических средств для доказательства того, что было и чего не было — для доказательства вымысла? Это явно один из тех вопросов, которые стимулируют столь необходимые сегодня междисциплинарные методы исследования: сочетание структурной типологии и культурной антропологии, теории восприятия и истории понятий, систем ценностей, символов и ритуалов. Важное значение для углубленного понимания темы рамы имеют отдельные положения новой риторики и философии постмодерна.

Используя в названии настоящей книги словосочетание «риторика обрамления», мы тем самым встаем на позиции «новой риторики», то есть расширенного толкования риторики как искусства убедительности. Сам отец риторики

Аристотель определил ее как «науку об общем». Риторика — это «общее место», образец и его инвариант, это текст на основе текста. Поэтому современная наука порой рассматривает европейские культурные эпохи до романтизма как культуры риторического типа, в основе которых лежал риторический принцип организации текста и осмысления художественного пространства — принцип ориентации на образец и создание его инварианта. При этом подчеркивается, что в отличие от предшествовавших культурных эпох романтизм сделал ставку на индивидуальность. Риторика и ориентация на образцы и правила критикуются романтиками с позиций творческой индивидуальности[34]. Однако с позиций «новой риторики» даже реалистическая картина XIX века будет иметь скрытую риторическую основу, поскольку представляет собой проекцию трехмерного объекта на двухмерную плоскость холста, а следовательно, условную знаковую систему. Именно эта условная система знаков и представляет собой определенную историческую конвенцию. С этой позиции рама визуального образа будет отражать вполне конкретную историческую ситуацию «диалога» картины и зрителя. Рама лишь фиксирует те значения, которые являются продуктом определенной эпохи.

Наряду с этим речь пойдет и об обрамлении в «русском искусстве», что означает особое внимание к тем эстетическим теориям, которые определяли художественные особенности образа. Рама иконы или картины, конечно же, изменялась в зависимости от изменения понятия прекрасного. Поэтому «обрамление» идеи красоты — внутренний мотив всей книги. И в этом аспекте важно подчеркнуть, что *о русской иконе как искусстве* в строгом смысле этого слова можно говорить лишь со второй половины XVII века, когда и появляется на Московской Руси само понятие «свободного художества», то есть автономного миметического искусства, претендующего на познание окружающего мира. Тогда же в русской культуре появляется миметический (имитирующий природу) визуальный образ (станковая картина), который требует *отдельной рамы*. До этого момента русская икона — это то «каноническое искусство», которое, по определению Н.Бердяева, «принадлежит дотворческой эпохе, оно еще в законе и искуплении», поскольку до эпохи Возрождения «искусства в последнем смысле этого слова еще не было и быть не могло. Не была еще раскрыта подлинная антропология»[35]. Искусство средневекового иконописца — это знание априорных правил ремесла, а не творческое воображение. Древнерусская икона представляла собой культовый образ — богословский идеал небесной красоты, не отделенный от сакрального пространства церкви и противопоставленный окружающей реальности[36]. И только с появлением на Московской Руси эстетической теории ренессансного типа икона начинает рассматриваться как искусство, то есть превращается в научно-эстетический и философский идеал божественной мудрости, проводником которой становится *художник*. Раньше сила иконы — дар Божий, теперь она зависит от свободного выбора художника, искусство которого берется на службу церкви. Эти новые иконы-картины начинают создаваться в кругу мастеров Оружейной палаты царя Алексея Михайловича, когда в Москву приезжают западноевропейские художники, которые обучают русских мастеров

основам ренессансной живописи. Петр I, пригласивший из-за границы архитекторов, граверов и живописцев уже предложил открыть преподавание «свободных искусств» (живописи и скульптуры) в «Академии наук и курьезных художеств», что и было осуществлено при Екатерине I. Наконец, в 1757 году в Петербурге по инициативе графа И.И.Шувалова создается «особая трех знатнейших художеств академия», в которой была выработана общая классическая программа для свободных видов искусств — живописи, скульптуры и архитектуры. Она включала в себя ясные, бесспорные и взаимно дополняющие друг друга правила, в контексте которых рама и образ подчинялись эстетическим теориям красоты. Они лежали в основе русского искусства барокко, классицизма и романтизма. И если риторика — это внутренний механизм всех этих культурных эпох, то рама — важнейший указатель тех новых идеалов красоты, которые и лежали в основе создания всевозможных визуальных образов — икон, картин, гравюр и т.п. Поэтому исторический путь рамы и способы ее бытования в культуре тесно связаны с особенностями картины мира человека.

В настоящем исследовании можно выделить две группы проблем. С одной стороны, рама будет рассматриваться как способ подачи визуального образа, с другой — как порог его восприятия. Первая группа вопросов имеет прямое отношение к активной роли рамы в строении художественного пространства церкви, дворца или выставочного зала, которое, по определению, «представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных отношений»[37]. В этой связи можно утверждать, что именно специфическое понимание и осмысление художественного пространства вызывает к жизни историю обрамления иконы, картинной рамы-окна, рамочного сечения кадра фотографии или киноленты. История рамы является историей освоения художественного пространства. Отсюда происходит значительное расширение исследовательского поля, казалось бы, такой узкой темы, как рама, поскольку в ней ставится задача ее глобального наблюдения, ее понимания как историко-культурного контекста. Ведь чтобы выявлять «особенное», необходимо взять как можно более широкий фон.

На протяжении всех глав книги читатель встретит устойчивые формы — «дом», «окно», «дверь», «лестница». Все это смыслообразующие символы европейской культуры, проходящие по вертикали сквозь ее историко-культурные пласты и входящие во множество контекстов. Поэтому не случайно, что именно эти рамочные конструкции всегда выстраивали художественное пространство, а их изменения отражали перемены важнейших культурных значений сакрального и мирского, видимого и невидимого. В первой части книги, которая посвящена обрамлению иконы, сделана попытка показать, как эти конструкции сформировались, в ответ на какие нужды, как они изменялись и перемещались в русской и западноевропейской культуре. При этом особое внимание уделяется обособлению рамы средневекового сакрального образа, то есть тесной связи появления рамы-окна с развитием концепции автономного миметического искусства. Икона как культовый образ всегда рассчитана на предстояние, а не

на самопознание субъекта. Рама средневековой иконы — это глухая *стена*, утверждающая незыблемость и данность божественной истины. Но как только образ становится искусством, он сразу ведет сознание по пути воображения и убеждения. Поэтому образу необходима *отдельная рама*, которая позволяла бы человеку сравнивать образ с чем-либо еще (например, с окном). Как только идея искусства приобретает автономность, рама отделяется от изображения, а само автономное искусство привлекается на службу как церкви, так и государства, которые видят возможность свести идею красоты на добро, истину, утверждение гражданских идеалов и т.п. Поэтому если каноническая икона *противопоставлена* окружающей реальности, то икона как искусство с ней активно *взаимодействует*. Она постоянно фиксирует свою глубинную, нерасторжимую связь со временем, истолкованию бытийного богатства которой посвящена автономная теория искусства. Отсюда интерьер русского храма XVIII века может напоминать интерьер дворца, а рама иконы — обрамление светской картины. По той же причине икона как искусство может рассматриваться с точки зрения собственной художественной формы, поскольку в ее основе лежит индивидуальный художественный замысел мастера, а также определенные правила риторики, анализ которых позволяет понять сам механизм формообразования подобного типа религиозных образов. Именно этим задачам подчиняются в первой части книги анализы многочисленных икон, киотов, складней, гравюр, грандиозного иконостаса Григория Шумаева конца XVII — начала XVIII века (хранящегося сегодня в разобранном виде в Музее архитектуры им. А.В.Щусева в Москве); наконец, анализ интерьера церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве (1881—1882), на примере которого интересно прослеживается сама история обрамления русского религиозного образа. При этом особое внимание уделяется музейной экспозиции древнерусских икон начала XX века, когда в контексте эстетики романтизма художественную форму древнерусской иконы стали ошибочно рассматривать по аналогии с искусством эпохи Возрождения.

Вторая часть книги посвящена в основном обрамлению светской картины. В первой главе рассматривается обрамление человека власти, которое его возвеличивает (в частности, в залах Большого Кремлевского дворца). Прежде всего это касается функции рамы парадного портрета, которая изменяется не только в зависимости от теории искусства, но и концепций государственной власти. Сила императорского портрета заключается в том, что его именует рама, несущая формулу титула представленной модели. Рама связывает портрет с историческим и мифологическим контекстом, поскольку именно «в имени обосновано вся глубочайшая природа социальности во всех бесконечных формах ее проявления»[38]. Наконец, вторая глава второй части посвящена обрамлению картин русских романтиков XIX века, а также проблеме рамы в культуре русского авангарда 1910 — 1920 годов. Эстетика романтизма занималась не проблемой воображения (подобно эстетике барокко) или рассудка (подобно эстетике классицизма), а проблемой чувственного опыта и психологического восприятия объекта. Поэтому, если рамы барокко или классицизма подключали фантазию

и разум для создания умственных образов, то рамы известных картин В.В.Верещагина или русских передвижников вели сознание к совершенно другой цели — натуралистической иллюстрации моральной сентенции или исторического эпизода. На этом фоне русский авангард объявляет о конце эпохи станковой картины, а потому «преодолевает» ренессансную раму-окно, выдвигая принципиально новую эстетику образов.

Поскольку рама неразрывно связана с процессом восприятия образа, ее анализ затрагивает и проблемы гуманитарной антропологии. Поэтому в заключительном разделе книги рама перемещается из сферы художественной творчества в маргинальные зоны культуры и даже зоны девиантного мышления. Казалось бы, зачем это нужно? Дело в том, что при помещении рамы и образа в разные пространства, показываются условия изменения их значимости. Например, обстановка музея, аукциона или захудалого антикварного магазина говорит о разной ценности одной и той же картины одному и тому же лицу, поскольку их пространственные обрамления обладают в его глазах разным статусом «подлинности» и «ценности» произведения искусства. Рама — это разделение и связывание, поэтому, в зависимости от точки отсчета, эти разделения и связывания организуются вокруг исторических, культурных и социально-психологических обстоятельств, которые не просто подвержены изменениям, но находятся в постоянном движении. Отсюда на примере исторических форм антикварной торговли и контрабанды иконами и картинами мы вовлекаемся в сложную игру комментария, который почти «не имеет границ». И здесь необходимо учитывать, что, поскольку рама является порогом нашего восприятия, она должна настораживать исследователя (как и зрителя) перед излишней доверчивостью. Рама не только убеждает, но провоцирует и «незаметно» подсказывает, в какой системе ценностей следует видеть и «прочитывать» образ. Рама — знак его смысла. А поскольку рама может по каким-то причинам меняться, то меняться может и смысл. Родившись, произведение искусства сразу подвергается всем превратностям человеческого восприятия. Религиозные и светские образы отправляются в долгий путь, на котором они воспринимаются разными зрителями в разных культурах и в разные времена. «В процессе своей посмертной жизни они (великие произведения. — *О.Т.*) обогащаются новыми значениями, новыми смыслами, — отмечал М.М.Бахтин, — эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания»[39]. Этапы этого сложного пути и фиксируют рамы — рождение, жизнь и смерть образов. Именно поэтому обломок античной статуи сегодня оказывается рядом с полотнами импрессионистов в модной частной коллекции, русская икона «Апостол Павел», о которой говорилось выше, — в современном музее, а картина какого-нибудь немецкого художника XVIII века, проделав путь в двести лет, приобретает в руках ловкого антиквара подпись известного голландца XVII века и попадает на антикварный аукцион.

Все эти новые рамы древних икон и старые рамы новых картин говорят о том, что знаки в культуре могут входить во множество контекстов. Поэтому,

если поставить перед собой задачу проследить, как отдельные образы смещают обрамления на протяжении веков, происходит попадание в само движение контекста. Картина «входит» в разные рамы, тем самым она «входит» в разные контексты, в связи с чем ее старые смыслы выветриваются, а новые приобретаются с весьма отдаленным пониманием первоначальных значений. При этом надо иметь в виду, что именно рама быстрее набирает новые значения, чем сам образ. Так, средневековый мастер стремится как можно точнее следовать канону в изображении Христа или святого, но в разработке рамы иконы — выбора ширины полей, помещении на них дополнительных фигур и украшений — он более свободен. И именно на этом пути русская символико-аллегорическая икона XVII — XVIII веков приобретает раму почти светской картины, а портрет монарха, наоборот, может сакрализоваться, получая обрамление, близкое обрамлению иконы. Таковы игры барокко. Но таковы и другие эпохи, когда картина, меняя страны, владельцев и места обитания, меняет и раму. Поэтому рама — это «комментарий», не имеющий границ и находящийся в постоянном движении. Проследить это движение увлекательная игра. История русского искусства предоставляет в этом смысле богатый материал. Стоявшая на перепутье великих культур и созидавшая свою собственную культуру, Россия с древнейших времен подвергалась влияниям, которые шли из Византии, Западной Европы и мусульманского Востока. Поэтому разрывы и связи русской истории, многонациональный состав Российской империи, ее культурное пространство со множеством пересекающихся границ — все это отражалось не только в образах, но и в рамах. Но эти рамы не только несли культурные влияния, но часто заставляли меняться то, что находилось внутри них, могли активно воздействовать на внутренний образ. Они же диктовали новую манеру восприятия, обладая какой-то особой активностью в системе русской культуры.

Анализируя обрамление как феномен культуры, нельзя не отметить, что рама, как и картина, обладает еще и собственным пространством и временем. Здесь мы находим отдельные знаки, фигуры, отношения и структуры, которые могли быть повторно использованы и с помощью которых любая рама обязательно учреждала как сходства, так и различия. Игра этих сил предполагала колебание символических связей рамы и образа, которое основывалось на понимании и использовании таких важнейших культурных понятий и категорий, как символ, метафора, эмблема и аллегория. Будучи включенными в те или иные обрамления, последние заставляли образ «говорить» или на том языке, который был ему свойствен, или на том, который был ему чужд. В этой связи история рамы понимается нами и как история отношений культурных понятий сакрального и мирского, благоговейного и богохульного, видимого и невидимого, истинного и ложного. Рама — это биполярное поле, по которому пролегает граница этих универсальных оппозиций. Поэтому, помещая себя в разные эпохи, можно очень быстро убедиться в том, что рама выступала неким полем концептуальной и теоретической связности, она чутко отвечала общим устремлениям культуры, отражая ее глубинные процессы и различные влияния.

Введение

Настоящая работа выходит не без помощи моих друзей и коллег. Я искренне благодарен Б.А.Успенскому, Л.А.Софроновой, М.Н.Соколову и И.Бенчеву, любезно согласившимся прочитать рукопись этой книги и сделать необходимые замечания. Искренне признателен также всем сотрудникам музеев, проявившим заинтересованность в научной разработке данной темы и оказавшим содействие в получении иллюстративных материалов, и особенно Е.Л.Селезневой, Г.В.Сидоренко, А.П.Гарибян, О.Р.Хромову и Т.Л.Карповой.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Обрамляя икону

1. Богоматерь Владимирская. Первая четверть XII в. Константинополь. ГТГ

Глава I. Символическое единство

Земле ! Через милость Бога небу приближися.
Небо ! Через милость Бога земли примирися.
Димитрий Ростовский[1]

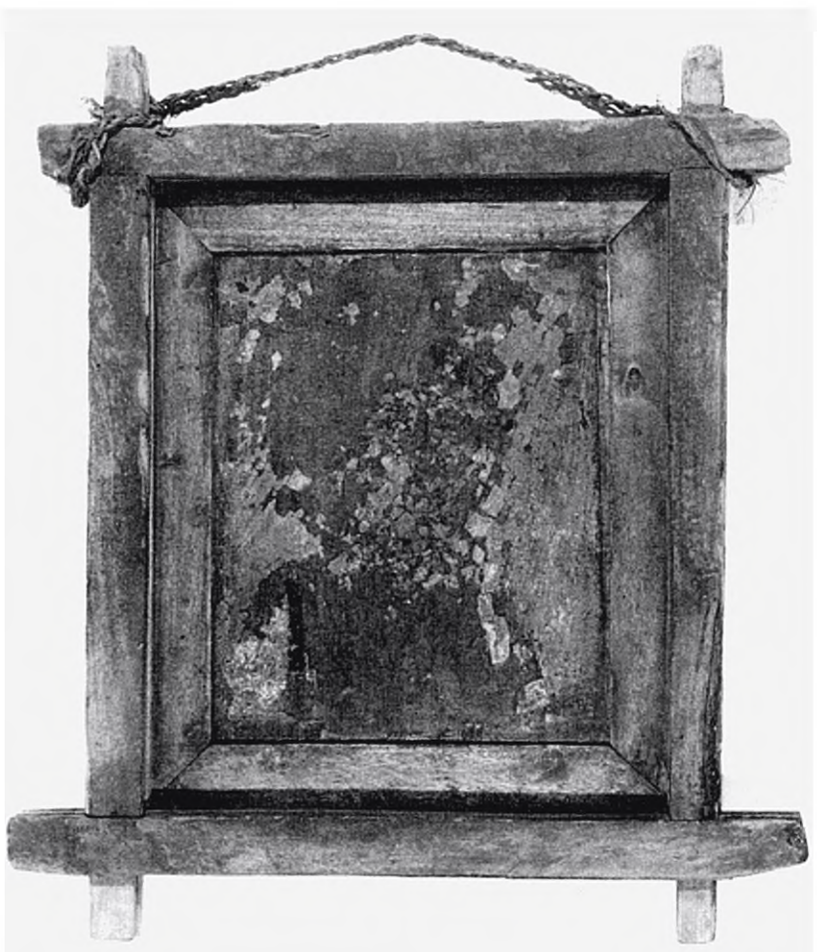
1. Ковчег и ниша

Рама средневековой иконы VII или XII века — это граница между священным и мирским, которая напоминает суровую стену византийского храма, неприступную твердыню, отгораживающую пространство церкви от нашего заблудшего мира. И это не случайно. 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 неразрывном символическом единстве и строго подчинялись богословскому и литургическому контексту. Поэтому рама иконы представляет собой начальный уровень восприятия центрального «лика», она — *блик святости,* который всегда рассчитан на дистанцию и подразумевает сокрытие того, что за ним, он не позволяет приблизиться к объекту, чтобы его изучить. Объект надо принимать таким, какой он есть, а не таким, каким он кажется. Но блик и освещает того, кто стоит перед объектом. Значит, блик способен отдавать свет: он потенциально связывает объект и субъект познания, поскольку соотносим с тем «блеском», который в метафизике света Дионисия Ареопагита понимается как непосредственное излияние божества[2]. Блестящие камни и золото обрамления иконы принимают и отдают таинственный свет. Украшения иконы — дары человека Богу, но их мистические блики поясняют невидимые измерения. Поэтому для религиозного сознания иконная рама и изображение неразрывно связаны. Рама стремится обнаружить свою слитность с символом — изображением

1.1. Фрагмент ковчега иконы

Бога или святого; в свою очередь это изображение стремится совпасть со своим значением. Таков смысл иконы.

В средневековой иконе рама и изображение имеют единую материальную основу. Икона пишется на одной или нескольких досках, соединенных между собой при помощи специальных креплений. Поля иконы — ее *материальная рама* — образуются в результате того, что посередине доски вырезается углубление, в котором и пишется сам образ Христа, Богоматери или святого. В русском языке эта иконная рама получила символичное название — «ковчег». Вот как описывает исследователь его глубокую догматическую основу: «В иконах нет случайного. Даже ковчег — выступающая рамка, обрамляющая помещенное в глубине изображение, имеет догматический смысл: человек, находящийся в рамках пространства и времени, в рамках земного бытия, имеет возможность созерцать небесное



и Божественное не непосредственно, не прямо, а лишь тогда, когда оно открывается ему Богом как бы из глубины. Свет Божественного Откровения в явлениях горнего мира как бы раздвигает рамки земного бытия и сияет из таинственной дали прекрасным сиянием, превосходящим все земное»[3]. Отсюда ясно, что ковчег иконы представляет собой определенный способ связи центрального образа и окружающего пространства. Именно такую конструкцию доски имеет главная святыня Древней Руси — принесенная из Константинополя икона «Богоматерь Владимирская» начала XII века. На лицевой стороне иконы в средней углубленной части доски представлен образ Богоматери с младенцем Христом, который отделяют от окружающего пространства широкие поля, то есть рама.

ил. 1

ил. 1.1

Детальные исследования показывают, что в настоящем своем виде икона Владимирской Богоматери представляет собой комплекс остатков живописи и конструктивных дополнений разных эпох. Так, рама иконы (поля) несколько раз меня-

2. Портрет неизвестной. I в. н.э. Британский музей, Лондон

3. Герон и бог-покровитель военного дела. Около 200 н.э. Музей истории искусств, Брюссель

4. Христос во славе. VII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

лась в зависимости от функции образа. Первоначально икона, видимо, была выносной. В дальнейшем она была опилена и обрамлена дополнительными брусками, увеличившими ширину полей. Изображение много раз переписывалось. В XV веке на оборотной стороне доски было помещено изображение Этимасии — Престола Уготованного. Тем самым на протяжении веков эта знаменитая икона претерпевала неоднократные вмешательства, украшалась различными окладами и прикладами, помещалась в дополнительные конструкции — киоты и иконостасы. «Владимирская икона в настоящем своем виде, — отмечал ее реставратор и исследователь А.И.Анисимов, — уже не представляет собой памятника живописи, сделанного одною кистью и рукой. Чуть ли не все столетия с XIII по XX оставили в этом сложном сплетении свои следы»[4]. Все эти *добавления, царапины* и *отметины* и представляют собой не что иное, как «произвольные элементы памяти», то есть исторические следы связи образа и его рамы с окружающей исторической реаль-

ностью. Но главная для нас особенность этой знаменитой иконы — наличие в ней ковчега, осталась неизменной. Как же он появился и в чем его смысл? Пока ясно одно: за ним стояли древнейшие античные и ветхозаветные традиции.

Известно, что древнее наскальное искусство не знало рамы. Рисунки древнего художника даже взаимно пересекались: в его сознании они не отделялись от окружающего пространства и «жили» в разных пространственных измерениях. Не знало рамы как замыкающей границы и искусство буддизма. В древнем Китае и Японии ценили малейшие нюансы в движении кисти. Однако художник и зритель ставили штампы прямо на изображении: в их сознании оно не было связано с фоном[5]. В контексте пантеистической мистики буддийская картина — это сама «реальность», стремление показать мир в его слитности божественного и природного. И этим определена ее форма в виде горизонтального и вертикального свитка, которая воплощает не окно в другое пространство, а как бы сам окружающий космос в его непрерывности и многообразии. В горизонтальном свитке изображения не отделены друг от друга, а представлены в определенной последовательности, справа налево, а на вертикальном свитке пейзаж строится так, что взгляд человека разом охватывает всю композицию[6]. Отсюда в японской средневековой архитектуре отсутствует и идея фасада как границы дома и окружающего пространства. В японском традиционном доме (сеин) человек всегда смотрит из интерьера вовне: он созерцает пейзаж или небольшой сад, поскольку наружные стены дома могут раздвигаться.

В античные времена изображение отделяется от окружающего пространства. В многочисленных римских росписях, имитирующих пейзажи, мы находим раму в виде «окна в мир», а в театральных декорациях — корни прямой перспективы. Однако античное представление об универсальном присутствии в мире божественного также не ставило акцент на раме как на границе священного и мирского, что было свойственно языческим религиям. Фалес Милетский (ок. 624 — 546 до н.э.), первый из семи мудрецов, провозгласил, что «все полно богов». Поэтому античная рама — это *ниша* или *постамент* статуи, это архитектурный декор оформления двери, окна и стены. Это и рамки из аканта, пальметт, меандра или различных геометрических фигур, окаймляющие удивительные по красоте и полные чувственности античные мозаики и фрески. Однако все они часть самого произведения и их функция заключается в том, чтобы по-новому подчеркнуть гармонию и чувство целого, выделить храм, скульптуру или картину в окружающем пространстве и одновременно «открыть» его ему, растворить границу между священным и мирским в умозрительной модели божественного всеприсутствия. В этом смысле суровые и массивные стены византийского храма показательно отличаются от «прозрачных» колоннад греческих храмов, благодаря которым Бог от мира не отдален. Античный храм «открыт» окружающему миру, и, как заметил Хайдеггер, «он заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду выступал в священную округу храма»[7]. Для живой фигуры императора аналогичным по типу обрамлением становится открытый портик и возвышающий его над окру-

жающими постамент. Для его статуи или для статуи языческого бога — трехмерная ниша в стене, ограничивающая фигуру лишь с одной стороны и подчеркивающая ее объемность, или тот же постамент, который, подобно лестнице, возводит статую в окружающий Космос. Все это — «открытая», пространственная рама, и ее главная функция заключалась в том, чтобы убедить человека в его родстве с высшими фигурами вселенной. Иначе говоря, античное искусство осмысляло раму не как символическую границу, а как инструмент сосредоточения внимания на образе, часть его композиции и организации художественного и окружающего реального пространства[8].

Между тем в поздней Античности мы обнаруживаем отдельные рамочные конструкции, которые в дальнейшем были приспособлены к христианским изображениям на досках. Особый интерес представляют собой наблюдения ученых над фаюмским портретом, а также изображениями языческих богов. Фаюмский портрет I века, найденный английским археологом Флиндерсом Петри в 1888 году в Гаваре, имеет, например, восьмиугольную деревянную раму, которая напоминает рамы на христианских иконах VII — VIII веков, обнаруженных Куртом Вайцманом в монастыре Св. Екатерины на Синае[9]. Аналогичную раму имеет и античный моленный образ из Музея истории искусств в Брюсселе[10]. Более того, на двух синайских иконах VI — VII веков (которые рассматриваются в ряду самых ранних христианских икон) изображения Христа и апостола Петра представлены на фоне античной ниши, которая через определенное время превратится в иконный ковчег. Все это говорит о том, что нигде, как в Античности, раннее христианство позаимствовало всевозможные формы и образы, придав им новый символический смысл. Икона «Христос во славе» VII века из Синайского монастыря сохранила древнюю раму, которая отдаленно напоминает и раму фаюмского портрета, и раму позднеантичных изображений богов. Однако в отличие от рамы фаюмского портрета обрамление иконы наделено отчетливым символическим смыслом. Эта рама образует ковчег, который, с одной стороны, неразрывно связан с самим изображением, с другой — с окружающим пространством и тем человеком, который, вероятно, вложил икону в Синайский монастырь. Поэтому на раме иконы мы находим греческую надпись: «Во спасение и оставление грехов Твоего раба и любящего Христа...»[11]

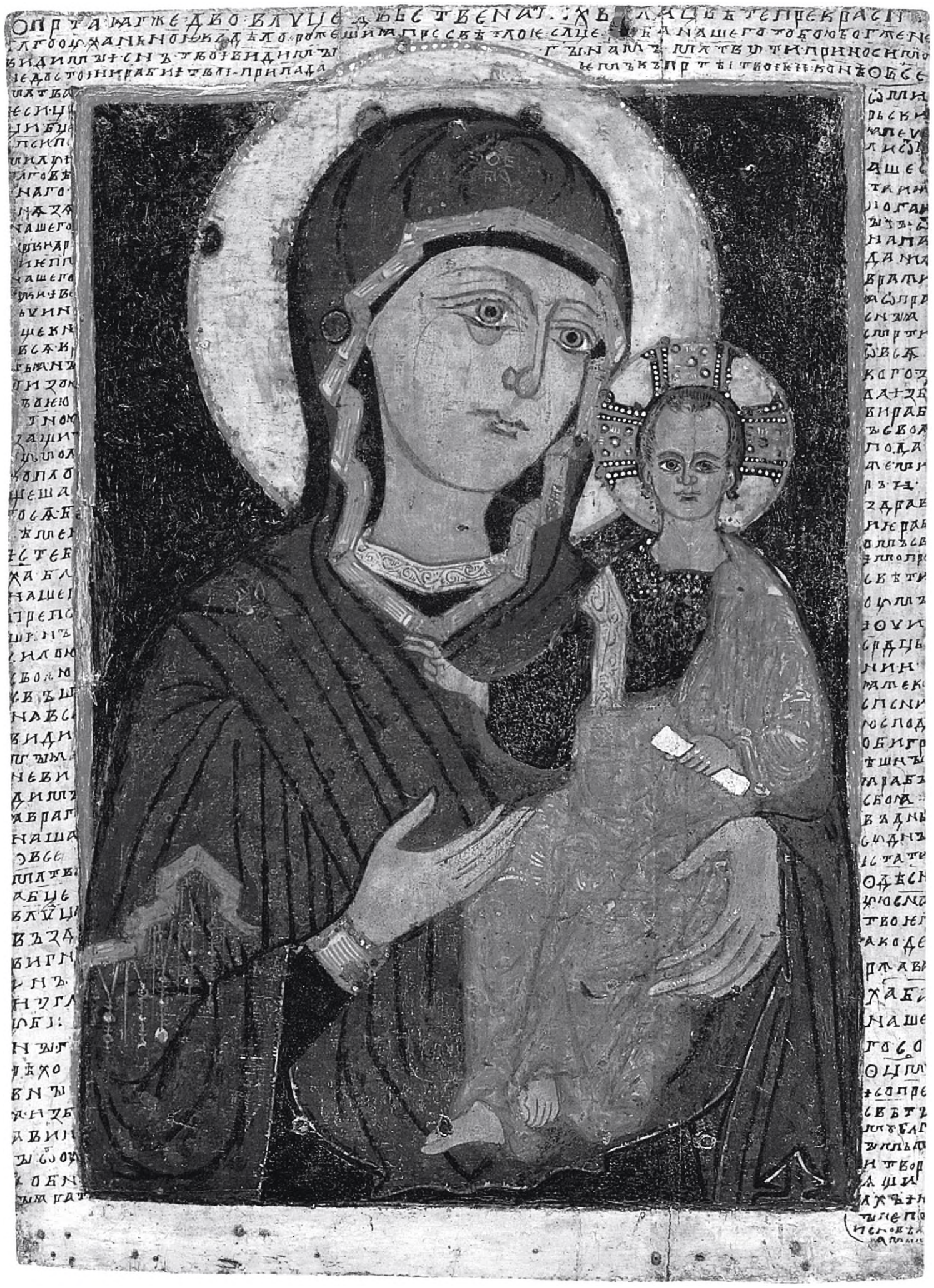
ил. 2

ил. 3

ил. 4

Так в пространстве материальной рамы средневековой христианской иконы античная традиция встретилась с традицией Ветхого Завета. Именно ветхозаветная традиция, отдалившая Бога от мира, впервые сделала акцент на символике рамы как отчетливой границе между Богом и миром. Ветхозаветный ковчег Завета — глухой ящик, надежно сохраняющий от глаз непосвященных религиозную святыню. В тексте Библии мы читаем: «И сказал Господь: И сделай ковчег из дерева ситтим... и обложи его чистым золотом; изнутри и снаружи покрой его; и сделай наверху вокруг его золотой венец. И вылей для него четыре кольца золотых, и утверди на четырех нижних углах его: два кольца на одной стороне его, два кольца на другой стороне его. Сделай из дерева ситтим шесты и обложи их чистым золотом. И вложи шесты в кольца, по сторонам ковчега, чтобы посредством

их носить ковчег» (Исх. 25 : 10 – 14). По преданию, в ковчеге Иеговы хранились скрижали Моисеевы, а также стамна златая с манною и жезл Аарона прозябший (Исх. 25 : 10 – 22; 37 : 1 – 5). Таким образом, иконная рама в православной традиции была связана с ветхозаветным обычаем сокрытия святости и считалась неприкосновенной, как и само изображение. Поэтому, например, опиливание полей



5. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XIII в. ГТГ

иконы могло рассматриваться в России как богохульство еще в XVIII веке, о чем говорит «дело» 1764–1767 годов об обвинении в богохульстве некоего Иуста, который опилил икону с целью ее размещения в иконостасе [12].

Эту функцию сокрытия святыни выполняли также оклад иконы, киот и пелены. Все они служили «ковчегом» и «убором» священного лика, отграни-

5.1. Текст молитвы на полях. Фрагмент ковчега иконы

чивая и защищая его в окружающем пространстве. Ранние византийские тексты содержат сведения о том, что первоикона Христа — Спаса Нерукотворного на святой плащанице — хранилась над вратами Эдессы, завернутая в белое полотнище и помещенная в ящик (то есть ковчег или киот). Этот киот имел створы, которые открывались только в определенные дни, внушая верующим чувство неприступности и защиты великой святыни от посторонних глаз: «И поскольку древний киот божественного образа прикрывался дверцами, чтобы не быть видимым для всех, где и когда пожелают, дважды в седмицу, в среду и пятницу, при закрытых дверцах, скрепленных тончайшими железными замочками, которые у них называются скипетрами, он (образ) обозревался всем собранием и каждый умилостивлял молитвами его непостижимую силу. И не позволялось никому ни приблизиться, ни коснуться устами или взором священного образа, так как от растущего божественного страха и вера становится более робкой и устрашается оказать почесть чтимому» [13]. Именно из Эдессы в Византию и Древнюю Русь идет традиция помещать над городскими воротами и входом в церковь икону Спаса Нерукотворного в киоте, о чем можно судить на примере множества памятников и, в частности,

известной церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве, о которой мы будем еще
ил. 54 говорить. Между тем ветхозаветная традиция настаивала на неизобразимости Бога, а следовательно — непроницаемости «рамы» Божественного Лика как границы видимого и невидимого: «Бога не видел никто, никогда». Поистине революционным событием было то, что христианство в той своей ветви, которая приняла иконопочитание, допустило потенциальную проницаемость этой границы. Именно поэтому можно утверждать, что иконопочитатели соединили ветхозаветный ящик-ковчег с античной нишей, взяв в Античности не только формы иконной рамы, но и отдельные философские идеи. Это соединение пролегло на зыбкой границе между византийским богословием образа и иконоборческим платонизмом, который утверждал, что материальный образ никак не может передать славу сверхчувственной божественной красоты.

Платон, живший в классической Греции (V в. до н.э.), выступил против иллюзионизма в искусстве. Для него расстояние между видимым миром и идеей (сущностью) слишком велико, чтобы человек зримо представил эту «идею». Поэтому Платон пришел к отрицанию подражания природным формам вообще. Свой приговор искусству он вынес в 10 книге «Государства»: художник создает лишь обманчивые и ненадежные образы, он вводит людей в заблуждение, вселяет хаос в их души[14]. Между тем в философии Плотина платоновская «идея» впервые помещается в сознание художника и приобретает даже онтологическое значение. «Фидий создал своего Зевса, — писал Плотин, — не по какому-либо видимому облику, а так как сам Зевс явился бы, если бы он захотел нам открыться». То есть образ Зевса, который носил в себе скульптор Фидий, являлся не только представлением о Зевсе, но и его существом. Это означало, что идея божественной красоты приобрела сверхреальное бытие и объективность, что имело в дальнейшем важнейшее значение для обоснования сущности христианской иконы. Однако сам Плотин отвергал фигуративные изображения, почему и стал популярен в XX веке среди сторонников абстрактного искусства. Ему, как и современному абстракционисту, рама и образ не нужны: мир видимых образов не способен заключить божественную красоту — «Изначальная природа Прекрасного не имеет формы»[15].

Поэтому в христианском богословии идущее от Платона течение выступило против иконы Христа, которая в эпоху византийского иконоборчества становится предметом ожесточенных споров (726–843). Часто образу Христа на этом пути противопоставляли абстрактный мир *орнамента*, который направлял сознание человека исключительно внутрь. Такого типа роспись христианской церкви задавала движение к единственному символу — кресту и, по сути, не несла более никакой функции, нежели той, что символически замыкалась на себе самой. Архитектурное и живописное убранство лишь помогало преодолеть мир видимых образов, который покидался на пути чистого созерцания, плотиновского обращения внутрь. Иконоборческое искусство — искусство для «избранных», как и абстрактное искусство в XX веке. Оно ближе к монофизитскому идеалу, и только видимая материальная рама и орнамент напоминают нам о том, что окружающий мир до конца не забыт.

глава I. Символическое единство

В споре с иконоборцами византийское богословие находит не только оправдание священного изображения, но и его обрамления. Рама-ковчег имеет двустороннюю направленность: она обращена и к центру — образу Христа, и вовне — к самому миру и человеку. Рама иконы не только отграничивает образ Христа в окружающем пространстве, но и связывает его с ним. По Иоанну Дамаскину, икона более причастна к сакральному, чем к мирскому, поскольку воплощение Христа искупило материю. Отсюда рама, будучи богоносной границей священного и мирского, направлена к центру. Она — порог восприятия и потому возносит верующего к Богу как бы против того направления, по которому на него нисходит благодать. Здесь явно актуализировалась ветхозаветная традиция сохранения святости от глаз непосвященных. Феодор, игумен Студийского монастыря, нашел выход, в котором видится наиболее оригинальное решение проблемы обрамления священного изображения. Икона передает не божественную и человеческую природы Христа, а его ипостась, в которой эти природы соединены. Более того, у иконы та же ипостась, что и у Христа. Это означало, что икона способна выполнять свое предназначение только тогда, когда черты Священного Лика на ней не затемнены, то есть пока она носит ипостасный характер. Видимая форма является обрамлением невидимого: наличие в иконе узнаваемых черт лика Христа и есть сама граница божественного и человеческого. Отсюда одну и ту же икону как в Византии, так и на Руси обновляли помногу раз, что было уже отмечено на примере главной святыни Древней Руси — иконы Богоматери Владимирской. Риторическая основа образа ориентировала сознание на копирование образца и его постоянное обновление: «лик» иконы должен был иметь узнаваемые черты. «Образец» в данном случае — сама Богоматерь, явившаяся в данном образе, а «список» — все последующие поновления и копии, то есть *соответствия и сходства* материальной форме божественной сущности. Отсюда вытекало, что само это материальное подобие образа (видимая форма, схема или иконографический тип) более относилось к миру, который, согласно словам Христа, есть «подножие» Творца: «А Я говорю вам: не клянитесь вовсе: ни небом, потому что оно престол Божий; ни землею, потому что она подножие ног Его» (Матф. 5 : 34, 35). Но тогда — мир есть рама, обрамление Христа.

Сомнение в чрезмерной святости иконы выразил патриарх Никифор, который отверг концепцию образа как сущностной причастности к первообразу. Тем самым он умалил его достоинство, открыв больше возможностей для его связи с миром и человеком. Он заявил, что образ есть лишь подобие, и актуализировал ветхозаветное желание видеть Бога. Именно ему принадлежал пример о бестелесных ангелах, который давал более четкую направленность границы между сакральным и мирским не только внутрь иконы, но и вовне, к «миру». Иконоборцы всегда заявляли, что ангелы не могут быть очерчены. Патриарх Никифор на это ответил, что бестелесных ангелов рисуют потому, что люди страстно желают их видеть. Это положение уже придало обрамлению Христа особую глубину. Не случайно на раме иконы — пороге восприятия божественного лика — мы часто видим слова молитвы (или вкладной записи) — отголоски человеческого желания

приблизиться к нему, страстного желания видеть его. Один из самых ранних русских памятников — Богоматерь Смоленская с рамой, покрытой словами молитвы (вторая половина XIII в. ГТГ)[16]. В определенном смысле рама выступает здесь пространственной границей воссоединения отдаленного от нас Бога и грешного человека. Поэтому на раме многих византийских и русских икон располагаются святые донаторов — просители перед Богом за земные грехи людей. Они — посредники между сакральным и мирским. Именно на их работу и заступничество уповает грешный человек.

ил. 5, 5.1

2. В зеркале перспективы

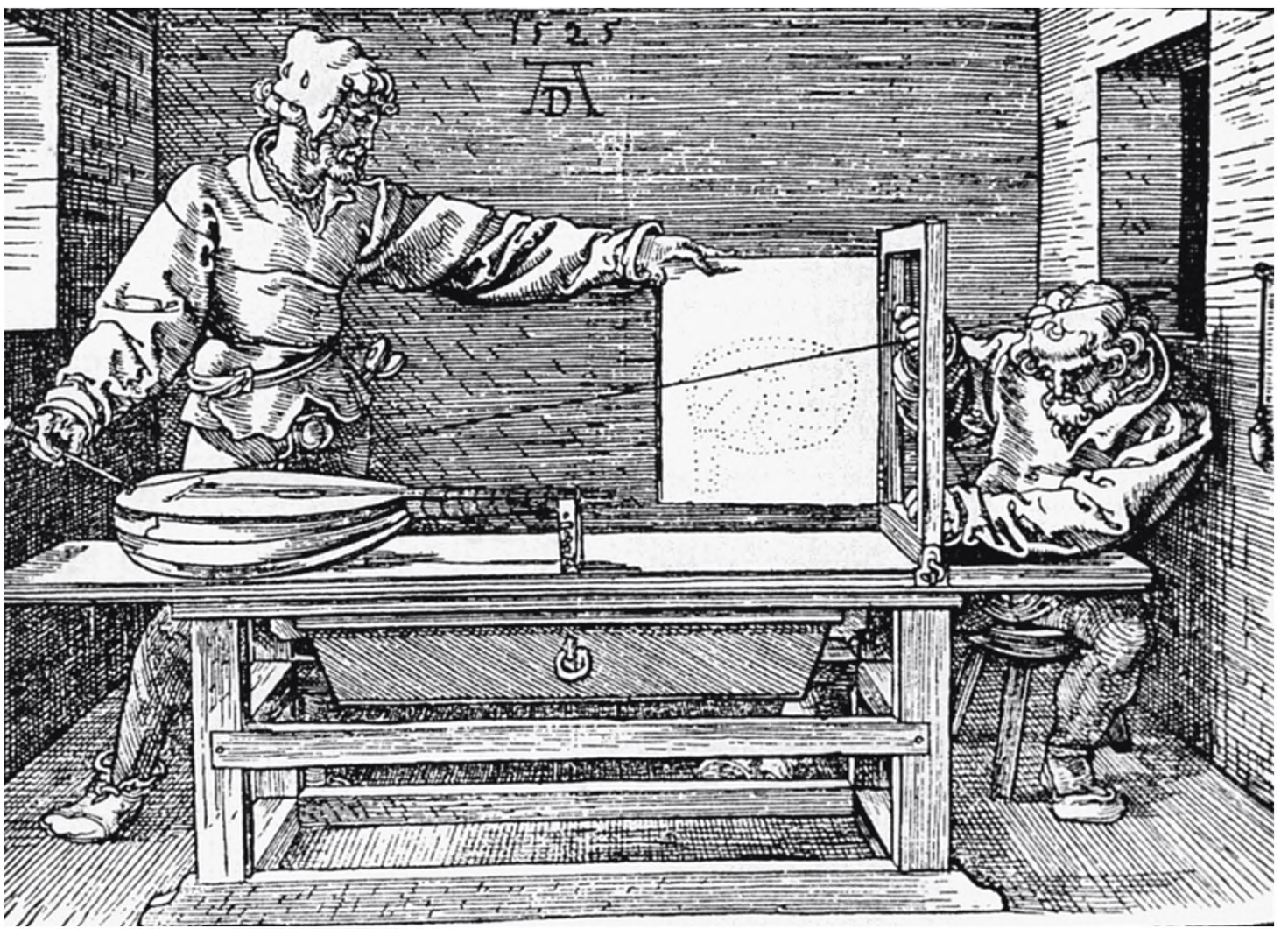
До того как Павел Флоренский написал в 1920 году статью «Обратная перспектива», а Эрвин Панофский опубликовал в 1923 году свое знаменитое исследование «Перспектива как символическая форма», художники, историки и любители искусства на протяжении долгого времени считали, что ренессансная картина — это окно в реальный мир[17]. Параллельно и независимо друг от друга ученые пришли к выводу, что линейная перспектива с единой точкой схода пропорционально сокращающихся линий является всего лишь символической формой. Уже сам перевод трехмерного объекта изображения на двухмерную плоскость картины диктует условность ренессансного образа, зависимость изображения от правил перспективного построения рисунка. Так было вскрыто *символическое единство рамы-окна и перспективного изображения*, которое подчинилось абсолютно новой риторической задаче — созданию иллюзии реальности. Но почему именно эта конструкция рамы утвердилась и приобрела столь большое значение в европейской культуре почти на пятьсот лет? Дело в том, что именно с эпохи Возрождения акцент в психологии восприятия картины решительно переносится с сакрального изображения (фигуры Христа или святого) — на самого человека, его познающий разум, само воспринимающее сознание.

Рама-окно — это «я» познающего субъекта, «поглощение» окружающего мира и превращение его в объект познания, поскольку линейная перспектива, с которой эта рама была непосредственно связана, предполагала как одно из главных условий единую точку зрения. Отсюда художественное пространство перспективной картины приобрело ряд новых таинственных свойств. В иконе изображение построено как бы на глухой стене. Поэтому икона — это сам мир. В картине изображение построено как бы на прозрачном стекле окна. Поэтому ренессансная картина — это только часть мира. Модель мира иконы не допускает иллюзию входа в него зрителя. Человек предстоит перед иконой в великом почтении и принимает мир таким, какой он есть. Модель ренессансной картины, наоборот, создает иллюзию перехода из мира реального в мир условный и принуждает человека воспринимать мир таким, каким он кажется. Она заставляет его познавать этот мир путем сравнения с совершенными и абсолютными формами, «отвоеванными» художником в окружающем пространстве[18]. Отсюда ренессансная рама-окно — это «принужденная гармония» зрительного восприятия. Рама предлагает человеку отождествить мир картины со знакомым ему пространством

реального мира. В результате мир изображения становится для зрителя моделью мира реального, поскольку безграничность окружающего мира вмещается в плоскую прямоугольную поверхность, ограниченную рамой.

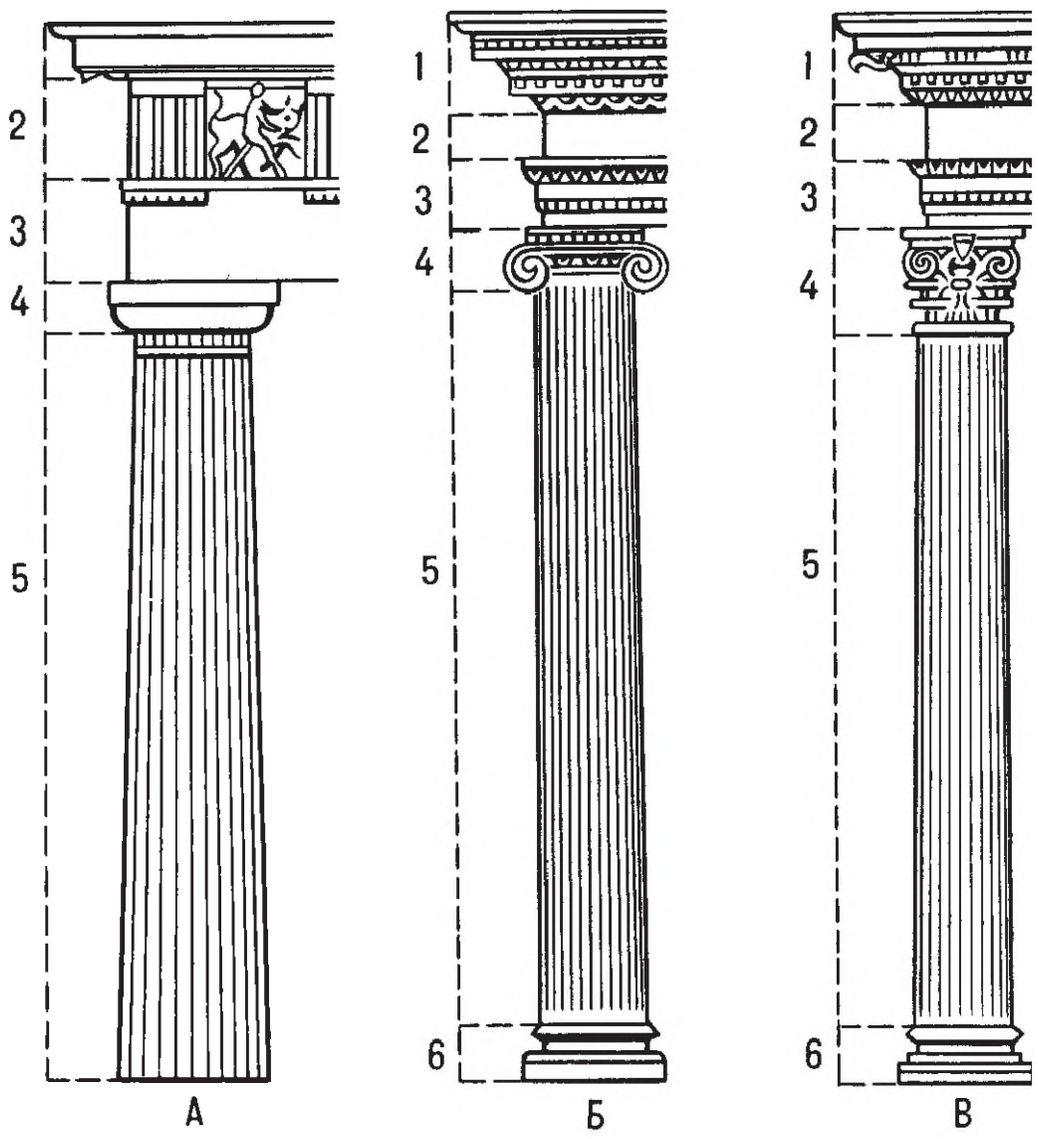
Иными словами, эта рама отвечает пониманию *мира как образа*, который, по Хайдеггеру, есть «представленность сущего». Человек при помощи рамы ставит пред собою и для себя «образ мира»[19]. Благодаря же определенным правилам проекции объекта на плоскость картины (согласно знаменитой пирамиде Альберти) зрителя заставляют не замечать, как в картине трансформируется привычный для нас зримый мир. Как же это происходит?

Перспективно-оптические опыты Филиппо Брунеллески и правила построения линейной перспективы, изложенные в трактате о живописи Леона Батиста Альберти (1435), предполагали имитацию средствами живописи трехмерного пространственного образа. Альберти принадлежало и определение картины как открытого *окна*. Смысл его знаменитой зрительной пирамиды состоял в том, что он спроецировал воображаемую пирамиду зрительных лучей на изобразительную плоскость, представлявшую собой как бы прозрачное стекло окна. Именно на этой плоскости он и построил с помощью уже не воображаемых, а реальных линий вторую пирамиду, симметричную первой. Тем самым схема зрительного восприятия превратилась в схему зримого изображения. Анонимный биограф так описывал изобретение Альберти, которое предвосхитило камеру-обскуру и навечно связало его имя с открытием линейной перспективы: «Он написал в нескольких книгах небольшое сочинение о живописи и устроил при



6. Альбрехт Дюрер. Portula optica. Метод перспективного изображения, изобретенный самим художником. 1525

помощи живописи нечто неслыханное и невиданное для зрителя: через крошечное отверстие в небольшом ящике можно было видеть огромные горы, обширные области, пространный морской залив, а на заднем плане — такие отдаленные земли, что едва можно было их рассмотреть. Это он называл «демонстрациями», и они были так сделаны, что и знающие, и несведущие утверждали, что видят не написанные, а самые подлинные вещи»[20]. Отсюда и линейная перспектива, и ренессансная рама-окно могут рассматриваться прямым результатом соединения науки и живописи. Они появляются во Флоренции XV века в атмосфере повышенного внимания к проблемам оптики — хорошо известной Античности и Средневековью науки о зрительном восприятии. Даже само слово «перспектива» было взято, как известно, из средневековых трактатов по оптике. В первой половине XV века под этим словом еще имели в виду perspectiva naturalis, то есть средневековую оптическую теорию. И только во второй половине Кватроченто под ним стали подразумевать хорошо нам известную линейную перспективу, или способ изображения трехмерного пространства на плоскости, то есть perspectiva artificialis.

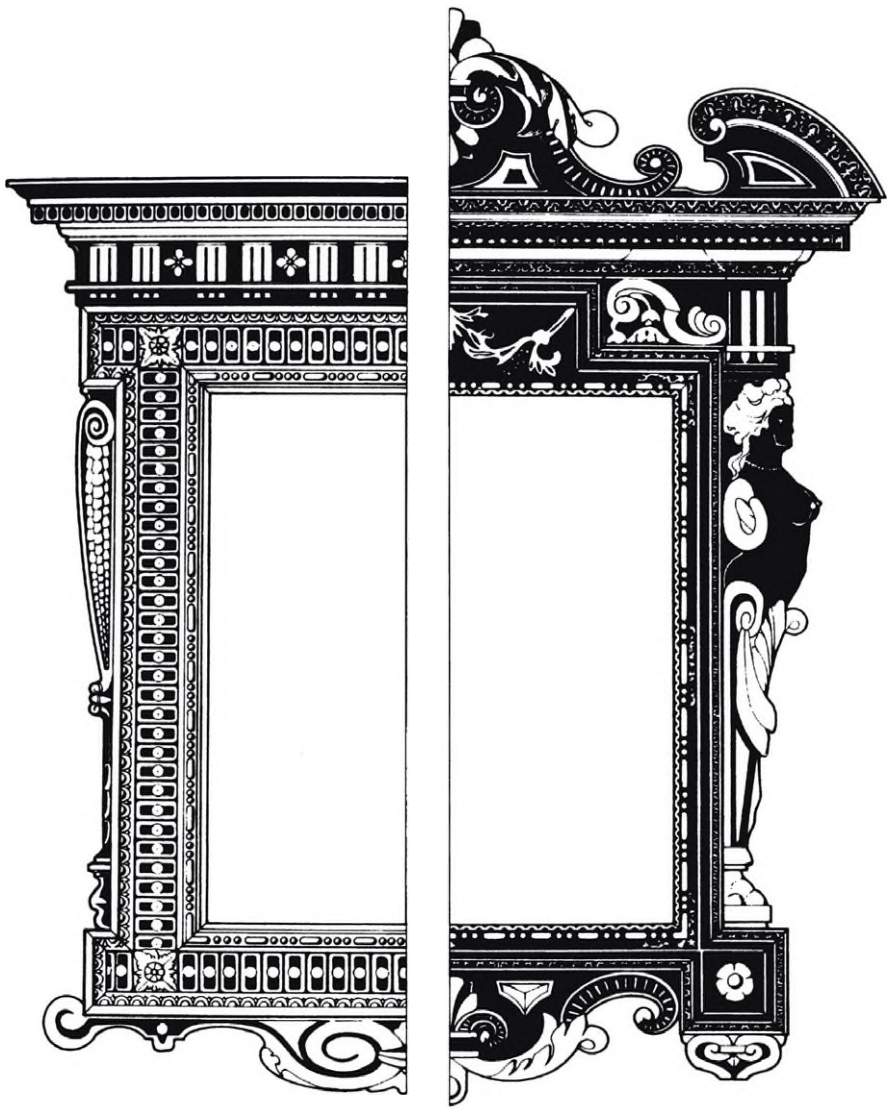


7. Ордера архитектурные:
А — дорический;
Б — ионический;
В — коринфский

С появлением новой концепции картины Кватроченто появляется и новая концепция рамы, напоминающая *раму зеркала* или *раму оконного проема* в стене. Неразрывно связанная с самой картиной и новым методом перспективного построения композиции, форма рамы была призвана усилить иллюзию прозрачности живописной поверхности, поскольку помещалась на границе визуального поля, точнее между нарисованным на картине объектом и глазом. Рама облегчала процесс постижения предложенной для созерцания картины, которая строилась как отражение в зеркале или вид через окно. При этом зеркало с его иллюзионистическими возможностями выступило важнейшим инструментом новых оптических демонстраций. Ведь отражение в зеркале считалось важным разделом перспективы. Поэтому рамы ренессансных картин порой трудно отличить от рам ренессансных зеркал[21].

В эпоху Возрождения перспектива стала не просто новым способом изображения в искусстве, но и новым принципом видения мира. Критерием истинности этого видения становится глаз человека, именно то зрительное восприятие со всеми его оптическим искажениями, которое осуждалось хорошо знавшими законы оптики средневековыми богословами как мирское и греховное. Оптическим иллюзиям не было места в системе средневековых ценностей, которые воплощались в византийской иконе или готическом алтаре. Именно с этой точки

зрения анализ перспективы и был впервые проделан Павлом Флоренским, для которого ренессансная картина — это «обман» и «ширма, застящая свет бытия», а икона — «открытое настежь окно в реальность», то есть в мир подлинных, а не мнимых метафизических сущностей и ценностей[22]. «Изображения, выдвигающиеся за плоскость рамы, — писал он, — натурализм в живописи до “хочется взять рукой”; внешняя звукоподражательность в музыке; протокольность в поэзии и т.п., вообще всякий подмен искусства имитацией жизни — вот преступление и против жизни, и против искусства»[23]. Усматривая линейную перспективу в классической Греции времен Платона, а также в настенных фресках помпейских вилл I–II веков, русский философ рассматривал ее эффекты не иначе как «барокко древнего мира», которое стремилось «обмануть» зрителя[24]. Различные виды перспективы со времен древности применялись в искусстве в зависимости



а б

от потребностей религии и культуры. Поэтому изображение, построенное в линейной перспективе и подражающее реальности, так же далеко от нее, как и любое другое, поскольку мимесис не абсолютен. «Различные способы изображения, — пояснял Павел Флоренский, — отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а в плоскости символической»[25].

Эту условность перспективного построения мира подтверждали те оптические приборы, описание и изображение которых оставил нам Альбрехт Дюрер в своей работе «Наставления к промерам» (Нюрнберг, 1525). Поскольку ил. 6

8. Диаграмма ренессансных табернаклей середины XVI века: а) венецианская рама в стиле маньеризма; б) тосканская рама «сансовино»

9. Десидерио да Сеттиньяно. Мадонна с младенцем. Рельеф в табернакле. Картинная галерея, Берлин-Далем

все они включали рамочные конструкции, размышления Флоренского о зависимости перспективы от мировоззрения затронули и проблему рамы. Поясняя конструкцию этих рисовальных машин, Флоренский стремился показать, что получаемое с их помощью изображение являлось не результатом «зрительного синтеза», а результатом геометрического расчета: «Третий прибор Дюрера уже совсем не имеет отношения к зрению: центр проекции осуществляется тут не глазом, хотя бы и искусственно приведенным к неподвижности, а некоторой точкою стены, в каковой точке укреплено колечко с привязанною к нему длинною нитью. Эта последняя почти достает до рамы со стеклом, вертикально стоящей на столе. Нить натягивается, и к ней прикладывается визирная трубка, направляющая "луч зрения" к точке предмета, проектируемой из места крепления нити. Тогда не трудно отметить пером или кистью на стекле соответственную проектируемой точку проекции. Последовательно визируя различные точки предмета, рисовальщик спроектирует его на стекло, но не "с точки зрения", а с "точки стены"; зрение же несет при этом должность вспомогательную»[26]. Показывая такой рисунок всего лишь как систему геометрических расчетов, Флоренский стремился связать критику ренессансной перспективы с критикой гуманизма и антропоцентризма эпохи Возрождения, а также с «кантовским» мировоззрением, которое для него означало не что иное, как взгляд на мир как на поле для научных экспериментов.

К выводу о том, что различные системы перспективы были неотделимы от исторических способов видения мира, пришел и Эрвин Панофский. Перспектива для него отражала лишь определенную систему ценностных ориентаций, поскольку была обусловлена историческими концепциями пространства. Повлиявшая практически на все исследования о перспективе в XX веке работа Панофского была написана, как известно, под влиянием неокантианских идей Э.Кассирера, понимавшего изобразительную форму как символ, связанный с проблемой ментального образа[27]. Поэтому, определяя перспективу как символическую форму, Панофский проанализировал философские теории пространства и метафизику света в языческом и христианском неоплатонизме, что позволило ему прийти к более глубокому пониманию смысла ренессансной картины. Античные теоретики не рассматривали пространство как систему отношений между высотой, шириной и глубиной. Для них было важно представить объект не в системе координат, а в целом. Мир воспринимался дискретным и лишенным непрерывности[28]. Средневековое же пространство — это пространство «закрытого интерьера» и «закрытого окна», в связи с чем фигуры и предметы на средневековых изображениях кажутся «прилепленными» к глухой стене. По сравнению с этим средневековым пространством пространство ренессансной картины — однородное (гомогенное) и измеримое пространство. Оно обнаруживает спо-

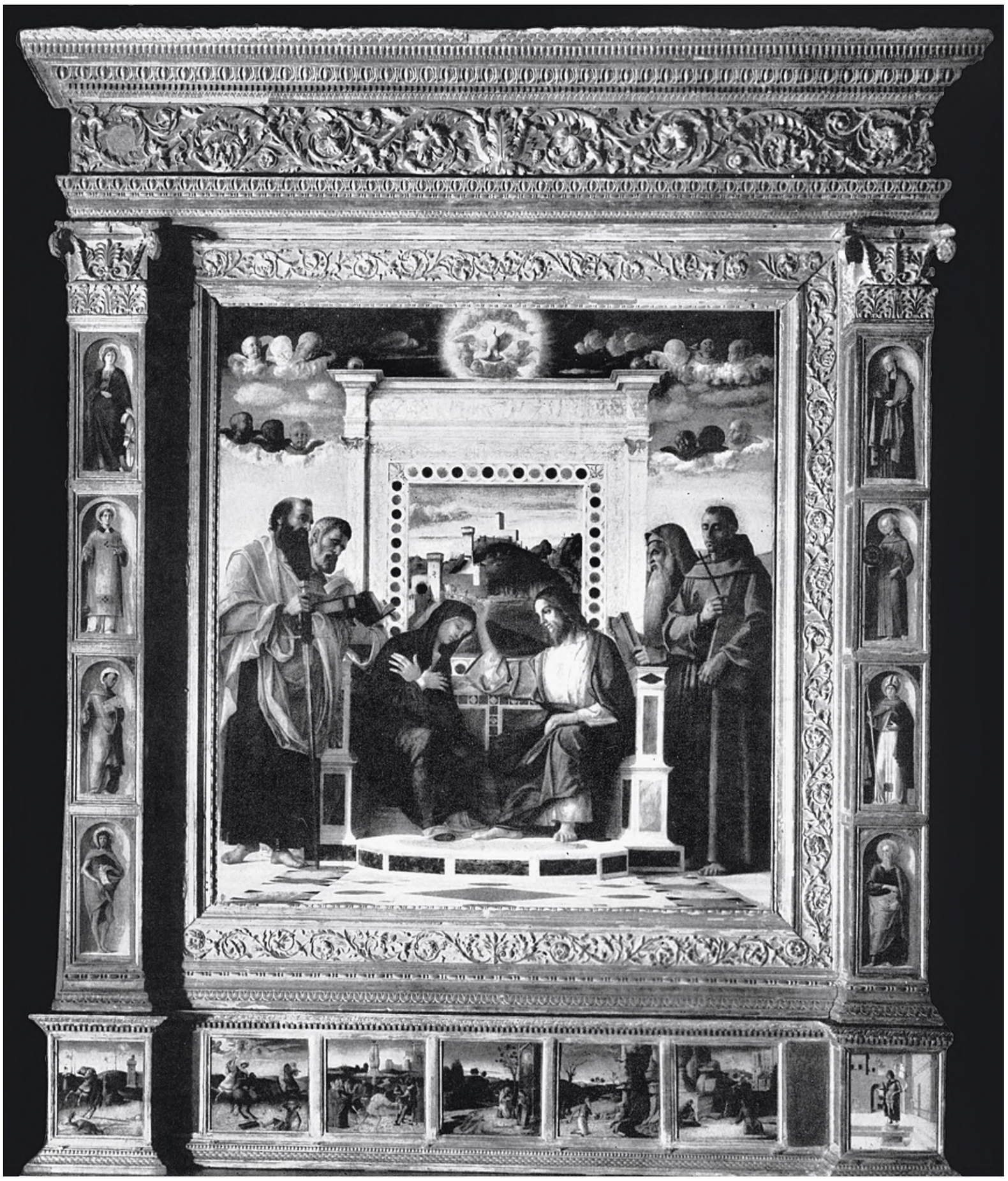
10. Себастьяно дель Пьембо. Мадонна с младенцем, святыми и донатором. Около 1510—1520. Рама «cassetta» сиенской школы. Национальная галерея, Лондон

собность к бесконечной протяженности и оказывается неразрывно связанным с телами и объектами. Теперь пространство понимается как система взаимоотношений высоты, ширины и глубины, в связи с чем мир в ренессансном искусстве и предстает измеримым. Такое понимание пространства подготавливается в эпоху готики, о чем свидетельствует рельеф с изображением Тайной вечери из Наумбурга. Глубокое арочное обрамление сцены как бы вырезает в стене глубокую пространственную зону, напоминающую театральные подмостки, то есть обнаруживает стремление к единству фигур и среды их обитания[29]. Вид через окно, которое было закрыто со времен Античности, вновь открылся, и картина становится «вырезанным сегментом бесконечного пространства». Именно в этом, по мнению Панофского, и заключался смысл революции в живописи, произведенной Дуччо и Джотто, которые пришли к новому пониманию живописной поверхности. Отныне картина перестала восприниматься «стеной» или «доской», несущей формы отдельных фигур и вещей. Ее поверхность приобрела свойство прозрачного стекла, что и потребовало рамы в форме окна.

В связи со всем этим в Италии к середине XV века рама алтарного образа постепенно теряет форму *средневековой базилики* и приобретает форму *фасада античного храма,* включив составные элементы классического *архитектурного ордера* (от *лат.* ordo — порядок) — определенного композиционного сочетания несущих и несомых частей конструкции античного здания. Как известно, античный ордер ил. 9
включал несущие части (базу и колонну с капителью) и несомые (архитрав, фриз и карниз, которые составляли антаблемент). Сложившиеся в Древней Греции три ил. 7
варианта ордера (дорический, ионический и коринфский) получили широкое распространение в архитектуре Древнего Рима, Возрождения и классицизма. В Италии XV века архитектурный ордер впервые вызвал серьезный интерес у Брунеллески. Тогда же тщательно начинают изучаться сочинения Витрувия, а в дальнейшем появляются знаменитые архитектурные трактаты Альберти, Палладио и Виньолы[30].

Их особое значение для появления ренессансной рамы заключается в том, что в них стало развиваться античное понимание красоты как гармонии, что в формальном отношении нашло свое выражение в теории пропорциональности художественных форм. Именно это положение и породило в эпоху Ренессанса автономность искусства и появление эстетики как науки о прекрасном, независимой от этики и религии. Поэтому рама с элементами античной ордерной системы явилась указателем на классический канон для достижения совершенных и законченных форм. Классически-прекрасное искусство античного мира бралось на службу христианской церкви. Сразу отметим, что именно эта форма рамы появится в русской культуре во второй половины XVII века и укажет на понимание новой русской иконы как искусства. Ее художественная система станет развиваться на основе антично-ренессансных идеалов красоты.

11. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелом, в раме «tondo» флорентийской школы. Около 1460. Национальная галерея, Лондон

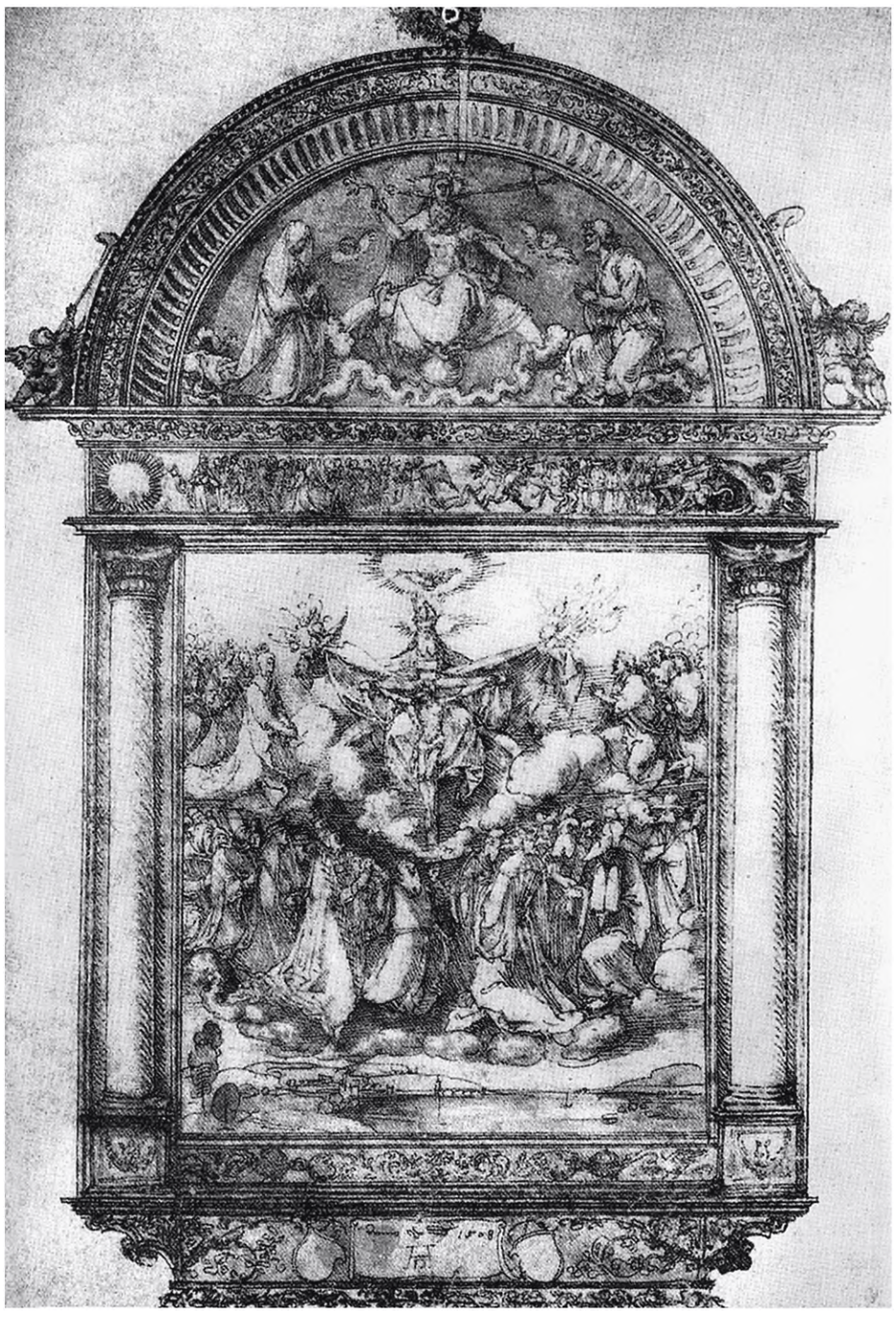


Между тем к середине XV века появляются в Италии и два других типа ренессансных рам — cassetta и tondo. Слово «cassetta» означает коробку или ящик. Общепринятое в западноевропейской науке название рам типа cassetta предполагает хорошо всем известные багетные рамы четырехугольной формы, которые выделились из конструкции табернакля. Рама же типа tondo имела форму круга с плоскими краями, украшенными орнаментом[31]. Их формы широко распространились по всей Европе, получив всевозможные национальные варианты. Но как и почему они возникли? По мнению специалистов, вопрос о существовании светских рам до XV века достаточно спорен, настолько мирское сливалось с сакральным. И вот именно в это видение мира светская традиция приносит

ил. 10
ил. 11

12. Джованни Беллини. Коронование Марии. Алтарный образ. Городской музей, Пезаро

абсолютно новое явление для европейской культуры — это портрет хотя и знатного, но вполне обычного, простого человека. Поэтому в истории европейского искусства культурное понятие «картинная рама» возникает только тогда, когда распространяются светские портреты. Сначала их писали *на досках с неотделенными полями,* могли держать в специальных *коробках* или вделывать *в обшивку стен* и *мебель,* которая в этой связи может рассматриваться ранней рамой светской картины. Позднее светские портреты и картины стали вешать на стены спальни, которая рекомендовалась, например, Альберти как наиболее удобное и безопасное место для хранения произведений живописи[32]. Еще позднее их станут писать на холсте, который будут вставлять в отдельную раму. В Италии и Нидерландах такие портреты возникают уже 1430-е годы, во второй половине этого столетия они появляются во Франции, а в его конце — в Германии. Тогда же поэзия, живопись и скульптура переходят из категории низших ремесел в категорию свободных искусств, а художник и его труд получают новый, более высокий статус в этой системе. Его мастерство уподобляется природе, ибо он творит новые сущности. Картина, написанная в системе прямой перспективы, была призвана не столько отражать объективную реальность, сколько выражать субъективное к ней отношение. Поэтому к концу Кватроченто она разрывает связи с литургией, что приводит к появлению новой символики и риторической функции рамы. И эта новая «независимая» рама рождается в результате распада конструкции готического алтаря.



Особое значение здесь имел табернакль, повторявший *фасад античного храма.* Он стал главным обрамлением картины sacra conversazione («священное собеседование») с ее иллюзионизмом и прямой перспективой. Архитектурные формы табернакля символизировали Небесный дом или христианский храм, воплощающий модель мироздания и построенный по античным законам гармонии. Так, рельеф Десидерио да Сеттиньяно «Мадонна с младенцем» заключен в раму, подражающую архитектурной композиции: боковые части рамы трактованы как пилястры с базами и коринфскими капителями, а верхняя часть представляет собой антаблемент, состоящий согласно классической ордерной системе из архитрава, фриза и карниза. Подражая «великой картине природы», художник доводит до совершенства человеческий облик Богоматери и младенца Христа благодаря ил. 9

13. Альбрехт Дюрер.
Алтарный образ. 1508.
Рисунок

тому дару идеальной красоты, которым наделил его Бог. В раме же этот идеальный мир приобретает чистоту и законченность. Совершенство человеческого облика и природы подчеркнуто совершенством рамы, воплощавшей классические каноны красоты.

Известный алтарный образ Джованни Беллини «Коронование Богоматери» (Городской музей, Пезаро) показывает, что форма ренессансного табернакля с элементами классического архитектурного ордера открыла новую эпоху
ил. 12 во взаимоотношениях картины и рамы. Рама оказалась неразрывно связана с линейной перспективой (perspectiva artificialis) и стала отвечать задачам гуманистической антропологии — она позволяла человеческому взгляду охватить всю полноту универсума. Поэтому Беллини построил картину по всем правилам перспективного сокращения ортогоналей, дающего эффект архитектурной ниши, в которую помещена сцена коронования Марии. Сама же ниша служит иллюзионистической рамой-окном, в котором написана ведута.

Тем самым рама, принадлежащая нашему миру, и рама, нарисованная в центре картины, указывает на бесконечную протяженность пространства, которое неразрывно связано с помещенными в него фигурами и объектами. Она же подтверждает ренессансное понимание совершенства как «разнообразия»[33]. Поэтому если картина стремится представить макрокосм в целом, то рама охватывает его единство *контуром гармонии*, соотнося любые отдельные и несходные вещи с античным идеалом красоты. При этом она усиливает иллюзионизм живописи, поскольку ее связь с картиной выражается с помощью математически выстроенной перспективы, строго ориентированной на точку зрения зрителя. В этом, видимо, заключался основной смысл ренессансного табернакля с архитектурной композицией, в пространстве которого сошлись многие движения знания и мысли[34]. Его классические формы ясно указали на новую культурную ориентацию — возрождение античной риторики, неоплатонической философии, а вместе с ними и канонов античного искусства; в частности, — возрождение античного учения о связи архитектуры с пропорциями человеческого тела. Рама как бы подчиняла изображение определенным законам гармонии, которые объяснялись риторикой — конкретными методами убеждения и воздействия на зрительное восприятие.

Классические формы рамы могли быть связаны и с переосмыслением платоновской *идеи*. У Платона божественная идея слишком далека от реальности. В эпоху Возрождения появилась потребность приблизить ее к человеку. Теперь ей отведено место в человеческом сознании, произошло ее отождествление с художественным представлением; платоновская идея понимается как высший образ красоты, который рождается в сознании художника[35]. Более того, согласно теории искусства эпохи Возрождения, художественная идея предшествует форме произведения, точно так же как рама предшествует в зрительном восприятии самому изображению.

Отсюда появляются основания допустить, что рама в форме античного храма вполне могла указывать на воплощение той художественной идеи или того

идеального образа божественной красоты, который и носил в себе художник еще со времен, как мы помним, Плотина. То есть она стала знаком совершенного воплощения в картине художественного представления о мире. Поскольку же задачей искусства Возрождения являлось непосредственное подражание действительности, то художник представал как соперник природы: он исправлял ее несовершенства благодаря тому образу совершенной красоты, который обнаруживался в нем как божественный дар. От него не требовали даже святости как на православном Востоке: каковы бы ни были его нравы, он — благодаря божественному дару — связующее звено между божественной красотой и рукотворным образом.

Именно этому воплощению божественной идеи и помогала рама, которая не только принуждала зрителя видеть мир таким, каким он изображался на картине, но, по сути, диктовала художнику выбор приемов изображения. Не случайно на ренессансных картинах и портретах персонажи так часто указывают на что-то или на кого-то, кто находится за пределами картинной рамы. Они же порой «выходят» за пределы рам и парапетов, которые в этом случае могут наделяться мистической функцией[36].

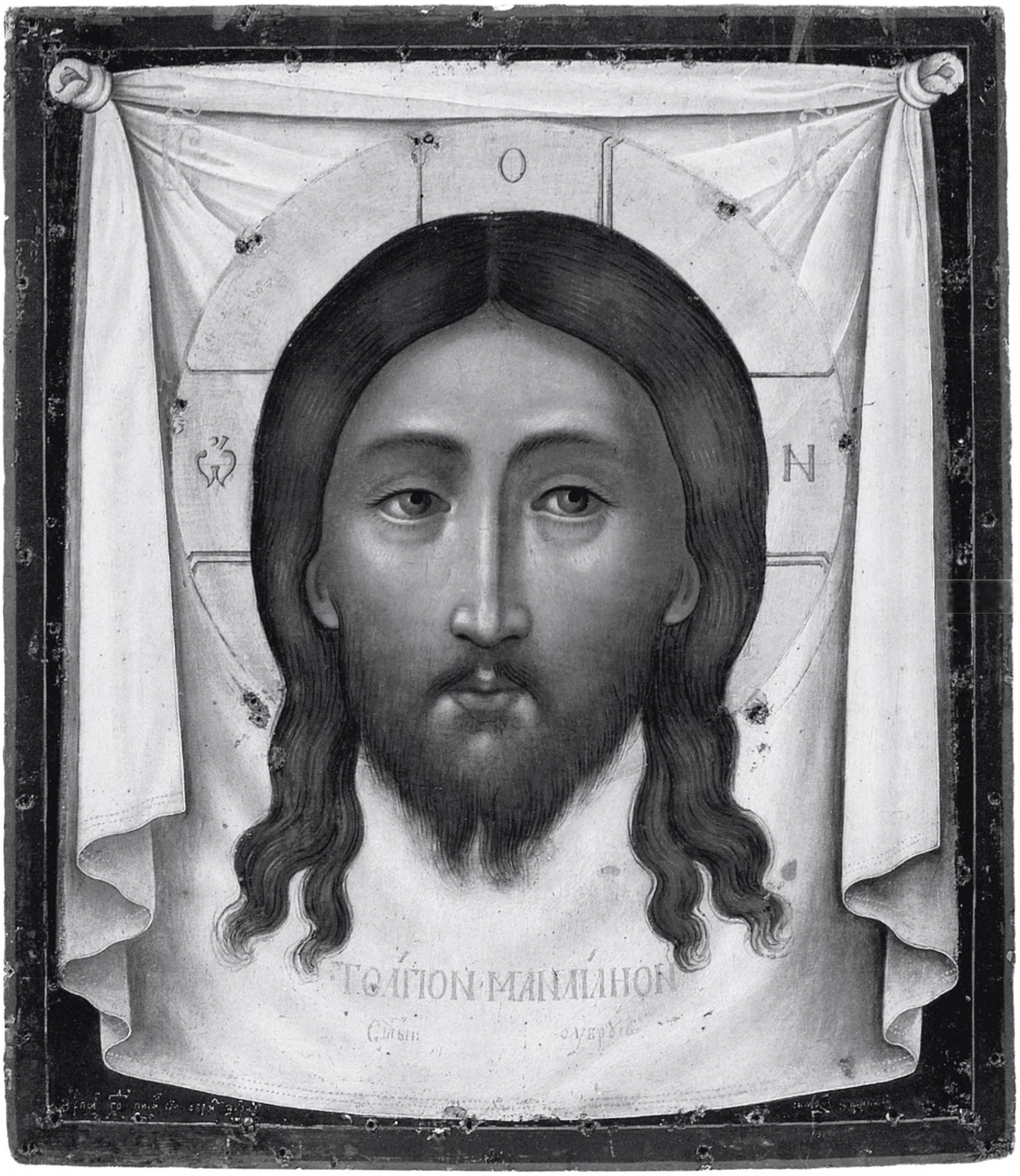
Все эти приемы и правила диктовала и появившаяся в XV веке теория искусства, в чем нас убеждают знаменитые трактаты Альберти, Леонардо и Дюрера, в которых сущность красоты усматривалась в той гармонии пропорций, идеальным воплощением которой явилась живопись — «цвет всех искусств»[37]. Леонардо да Винчи, как и Альберти, уподоблял картину зеркалу, в котором отражается все разнообразие божественной Природы. С зеркалом сопоставлялось и сознание художника, которое охватывало столько образов, сколько ему «противопоставлялось»: «Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных»[38]. То же сравнение мы находим у Дюрера, который порой уделял рамам своих картин не меньшее внимание, чем особенностям их перспективного построения[39]. Об этом говорят его рисунки алтарных образов, идеальные пропорции которых подчеркнуты античной красотой рамы. Иными словами, у картины ил. 13
в эпоху Кватроченто появляется не только отдельная материальная рама, но и отдельная *рама умозрительная и смысловая* — связанная с ней автономная эстетическая теория мимесиса.

Так рама из неотъемлемой части готического алтаря превратилась в способ познания окружающей реальности. *Рама стала инструментом выявления подобия мира своему Первообразу.* В Россию картинная рама, линейная перспектива и ренессансная эстетическая теория приходят с новой для нее западно-латинской риторикой и поэтикой барокко, благодаря которым главная святыня Московской Руси — икона Владимирской Богоматери — будет осмысляться в новой системе подобий.

3. Риторика и новая икона

Риторика рамы и византийской, и древнерусской иконы определена античной подосновой. Именно античная культура предоставила Византии один из самых эффективных инструментов организации человеческой мысли — риторику, то есть определенные мыслительные конструкции, необходимость использования которых была продиктована универсальным значением христианства для обустраивания византийской цивилизации. Вооруженные риторикой античный философ, оратор и художник не скрывали ревниво свою мудрость, а, наоборот, делали все, чтобы наука о благе стала ясной, привлекательной и доступной. Риторика помогала убедить человека в истине, тронуть его сердце и разум. Поэтому риторические начала составили внутренний каркас христианской культуры. Однако уже изначально западное и восточное христианство решали проблему образа с некоторыми отличиями, имевшими важнейшее значение для определения тех путей, по которым пошло развитие христианского искусства Нового времени. В византийско-славянском мире, в том числе и на Московской Руси, икона осмыслялась принадлежащей более метафизике, чем риторике. Она — главный символ христианства, свидетель истины и «присутствия» в мире Христа и святых. Поэтому она окружена особым почетом и благоговением. На Западе, наоборот, образу отводится скромный статус. Образ — «библия для простецов», он должен поучать, трогать и нравиться, его роль ограничивается защитой христианского дела. И этот относительно скромный статус культового образа в системе римско-католической культуры был обусловлен схоластической традицией. Поиск истины отдавался на откуп схоластике, а не картине, для которой она велика и сложна. Если картина будет спорить с теологией, она потеряет зрелищность и наглядную убедительность, а следовательно, изобретательность в поставленной перед ней задаче — активно воздействовать на ум и сердце человека. Поскольку же именно эта задача представлялась главной, западно-латинская риторика в пяти частях (inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio) уже с XV века стала допускать привлечение в образ самых разных художественных средств. К ним относились и запрещенная на христианском Востоке круглая скульптура, и музыка, и цветовые и световые эффекты, поражающие нас сегодня в грандиозных конструкциях западных алтарей. Наконец, к ним же относилась и линейная перспектива и рама, поставившие восприятие образа в зависимость от взгляда человека, возрастающей роли его личности и индивидуальности.

После принятия христианства Древняя Русь примкнула, как известно, к византийской риторической традиции, которая легла в основу и письменности, и иконописи. Она же была в основе и иконы Владимирской Богоматери, принесенной в Киев из Константинополя в XII веке. Однако в древнерусском контексте византийская риторика не стала предметом школьной дисциплины, как то происходило в католическом мире[40]. «Умозрением» силилась быть икона, а не книга. Заставляя на себя смотреть слишком долго и упорно, русская икона старалась быть своего рода богословием в достижении истины, хотя и достигала на этом пути редкой духовной стройности и чистоты. Между тем с появлением во



второй половине XVII века на Московской Руси западно-латинской риторики и ренессансной эстетической теории формируется новое и ранее невиданное критическое отношение к средневековому образцу. По сути, появление новой риторики — это появление нового универсального культурного механизма. Центральная мысль новой риторики — вера в универсальность правил. Поэтому,

14. Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1673. ГТГ

накладываясь на местную почву средневековой русской культуры, риторика в латинском варианте приобретает, как полагают, функцию нормообразующего руководства, создающего новые правила не только для литературного и изобразительного текста, но даже социального поведения вплоть до конца XVIII века[41]. Это введение риторики в виде универсального культурного руководства означало не что иное, как смену на Московской Руси культурной традиции, которая находит свое широкое отражение в области визуальной культуры. Первоначально, как известно, процесс освоения риторики получает развитие в украинской и белорусской среде. Университетская и школьная классическая схоластика с ее «семью свободными науками» (грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия и музыка) преподается в Киево-Могилянской коллегии, в «братских школах» и других учебных заведениях. Но уже в 1665 году Симеоном Полоцким открывается в Москве Заиконоспасская школа, а в 1686 году основывается греками братьями Лихудами Славяно-греко-латинская академия. В них дают образование европейского типа. В течение XVII века различные риторические пособия распространяются в десятках списков.

Считается, что манифестацией принципов искусства барокко и новой для Руси эстетической теории явились поэтики Мацея Казимежа Сарбевского (1545– 1640), Эммануэле Тезауро (1591–1675), Даниэлло Бартоли (1608–1685), Бальтасара Грасиана (1601–1658) и некоторые другие. Наиболее же ранние списки первой русской «Риторики» датируются 1620 годом. В ее основу был положен перевод латинской «Риторики» немецкого ученого Филиппа Меланхтона (1497–1560), изданной в 1577 году во Франкфурте. Неизвестный автор перевода, владевший латинским и греческим языками, перевел текст дословно, но заменил латинские имена русскими и ввел свои примеры[42]. О популярности этой книги в русской среде свидетельствует обилие ее списков. Определенный интерес представляет собой и книга Иоанникия Галятовского «Ключ разумения», вышедшая первым изданием в Киеве в 1659 году и переведенная на Московской Руси десять лет спустя. Наряду с литературными произведениями книга содержала риторический трактат «Наука албо способ зложеня казаня», явившийся, по сути, практическим руководством по составлению проповедей[43]. В нем подробно говорилось о структуре и стилистических украшениях ораторских произведений, соотношении частей и способах привлечения выразительных примеров. Его отдельные положения были также близки к рекомендациям книги Бальтасара Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума»[44]. К концу же XVII века появляется трактат Андрея Белобоцкого и «Риторика» Софрония Лихуды, переведенная с греческого монахом Чудовского монастыря Косьмою (1698). При всем том важно подчеркнуть, что в специальных разделах всех этих книг обсуждались приемы и способы убеждения слушателей и зрителей. Говоря современным языком, в них ставилась проблема коммуникации. Поэтому риторика под пером теоретиков барокко нередко превращалась в философию, поскольку граничила с теорией познания.

Возбуждать (movere), учить (docere) и развлекать (delectare) – три главные цели риторического учения. Именно этим целям и отвечала та сложная система

художественных средств, на которую опирались ораторы, писатели и художники с тем, чтобы сделать свои произведения яркими и убедительными. Тщательное описание в поэтиках и риториках XVII – XVIII веков приемов inventio (содержание), dispositio (распределение) и elocutio (стилизация) служило, по сути, инструкцией не только для составления текстов проповедей, панегириков, стихов и пьес, но и создания визуальных образов – икон, парсун, картин и конклюзий. Тем более что именно риторическая организация культуры стимулировала уже в эпоху царя Алексея Михайловича зарождение жанровой системы как в литературной, так и в изобразительной деятельности. Наряду с новой иконой появляется дворцовый портрет (парсуна), историческая картина, различные виды гравюры, чуть позже – пейзаж и батальное полотно. Жанровая система создавала возможность вычленять различные типы изображений. Но процесс ее складывания неизменно сопровождался взаимовлияниями, обменами и смешанными типами изображений, создававшими сознательную игру смыслов.

Особое значение имели учения о содержании (inventio) и стилизации (elocutio). Последнее включало все предлагаемые риторикой категории изменения образца. К ним относились – добавление (adjectio), усечение (detractio), перестановка (transmutatio) и замена (immutatio). Надо полагать, именно эти категории могли оказывать серьезное влияние на осмысление художником барокко *роли рамы в трактовке произведения искусства*, будь то фронтиспис книги, поэтический текст или икона. Подчиняясь особенностям тех или иных риторических правил, обрамление усложняло его смысл, комментировало с разных точек зрения, соотносило с другими видами искусств. И это происходило в силу того, что, в отличие от символа, лежавшая в основе ренессансно-барочной картины мира *метафора* всегда стремилась «вытащить» на поверхность скрытые смыслы знака, пояснить его расширением контекста.

15. А.Трухменский. Царь Давид-псалмопевец. 1680. Гравюра по рисунку Симона Ушакова

В этом заключалась суть самого замысла обрамления ренессансно-барочного образа, которое так часто выступало в качестве его комментария и сравнения. И, будучи таковым, оно неизменно вело к углубленному пониманию реальности, стремилось к тому, чтобы вскрыть невидимую сущность того объекта созерцания, который находился внутри.

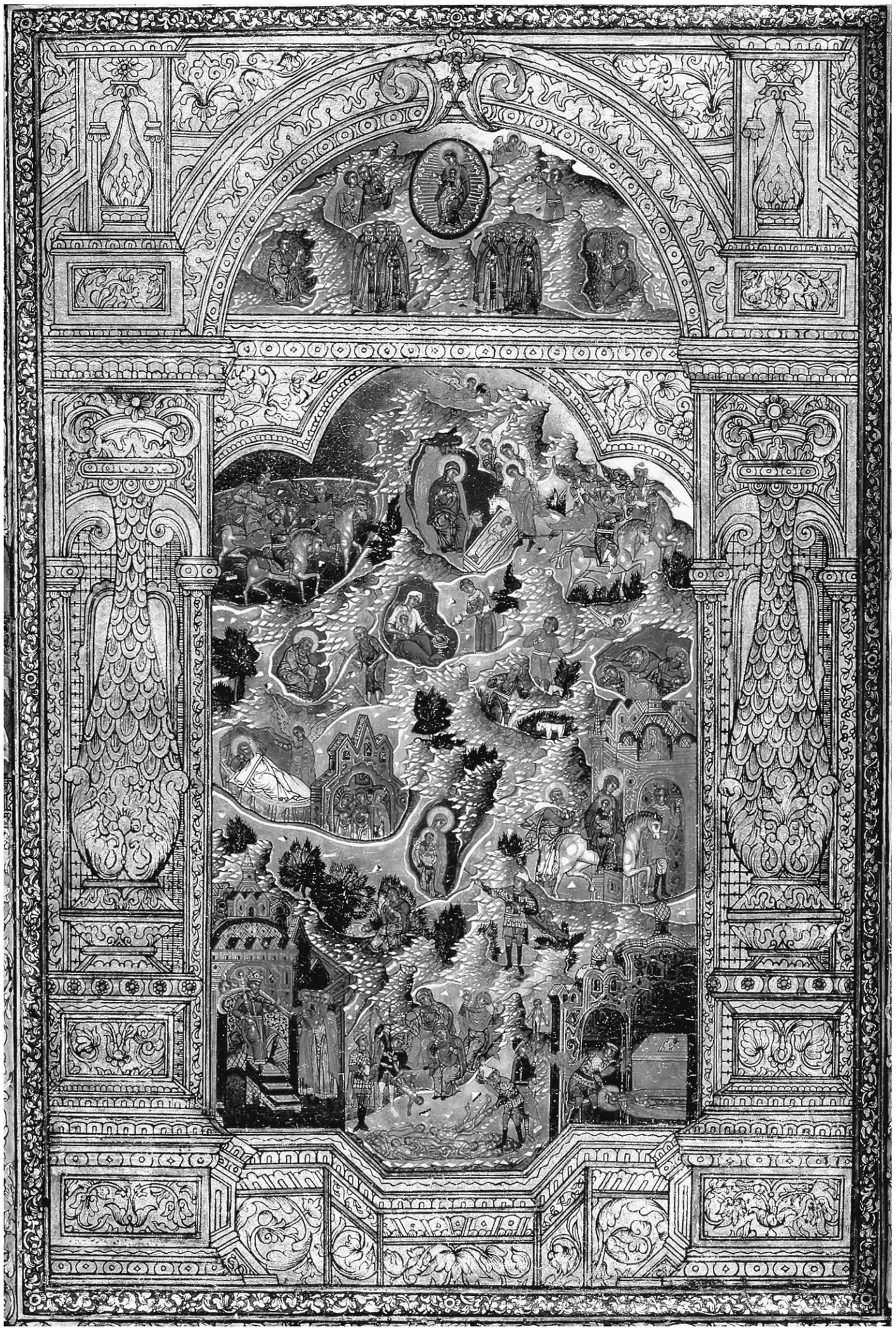
Все эти характерные для католического круга культуры ориентиры были восприняты и приспособлены на Московской Руси во второй половине XVII века к местным культурным потребностям. С этого момента русская икона становится недоступна непосредственному восприятию — она начинает принадлежать сфере *воображения*, чувственного *переживания*, а также особого «ученого» *знания*. В этой связи в русской культуре второй половины XVII — XIX веков мы неизменно находим иконописание как традиционное ремесло (в основном в старообрядческой среде) и иконописание как свободное «художество», то есть автономное мимети-

16. Святые митрополит Алексий и Сергий Радонежский. 1801. ГТГ

47

16.1. Завеса. Фрагмент иконы

ческое искусство. В первом случае религиозный образ воспринимался как внеположенная разуму истина, которая открывалась лишь святым отцам, а не иконописцу, призванному свидетельствовать о ней. Поэтому традиционное ремесло продолжало копировать древние образцы и иконописный подлинник. Во втором же случае зрителя заставляли искать в образе художественный замысел,



17. Икона «Рождество Христово». Начало XIX в. Фрагмент. Музей «Коломенское», Москва

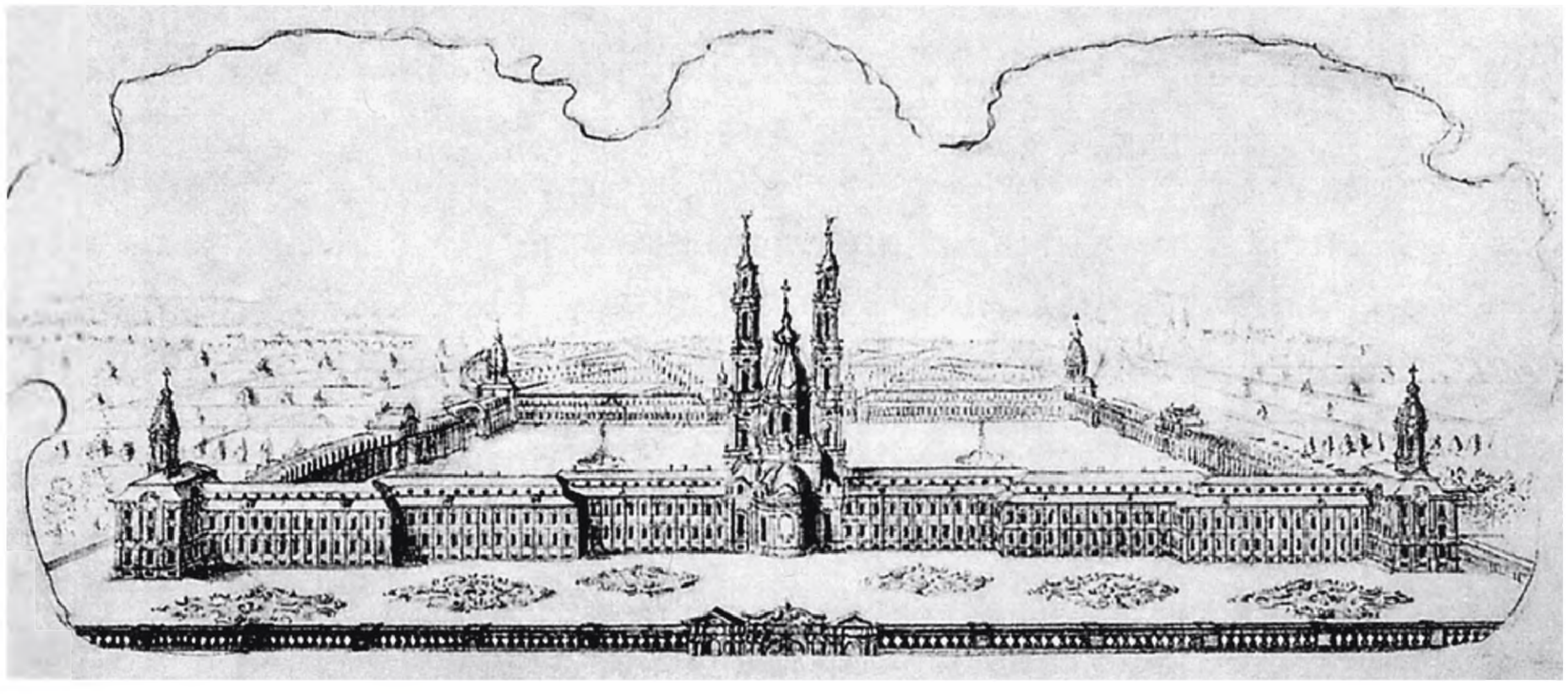
т.е. интерпретацию этой религиозной истины. Этот новый тип русской иконы и являл собой синтез старого благочестия и новоевропейского (или ренессансного) понимания образа, открывая новый путь в русском искусстве. По сути, впервые перед русским иконописцем встала проблема зрительного восприятия — старые иконы перестали удовлетворять потребностям воображения.

18. Евангелист Матфей. 1627.
Гравюра из Евангелия

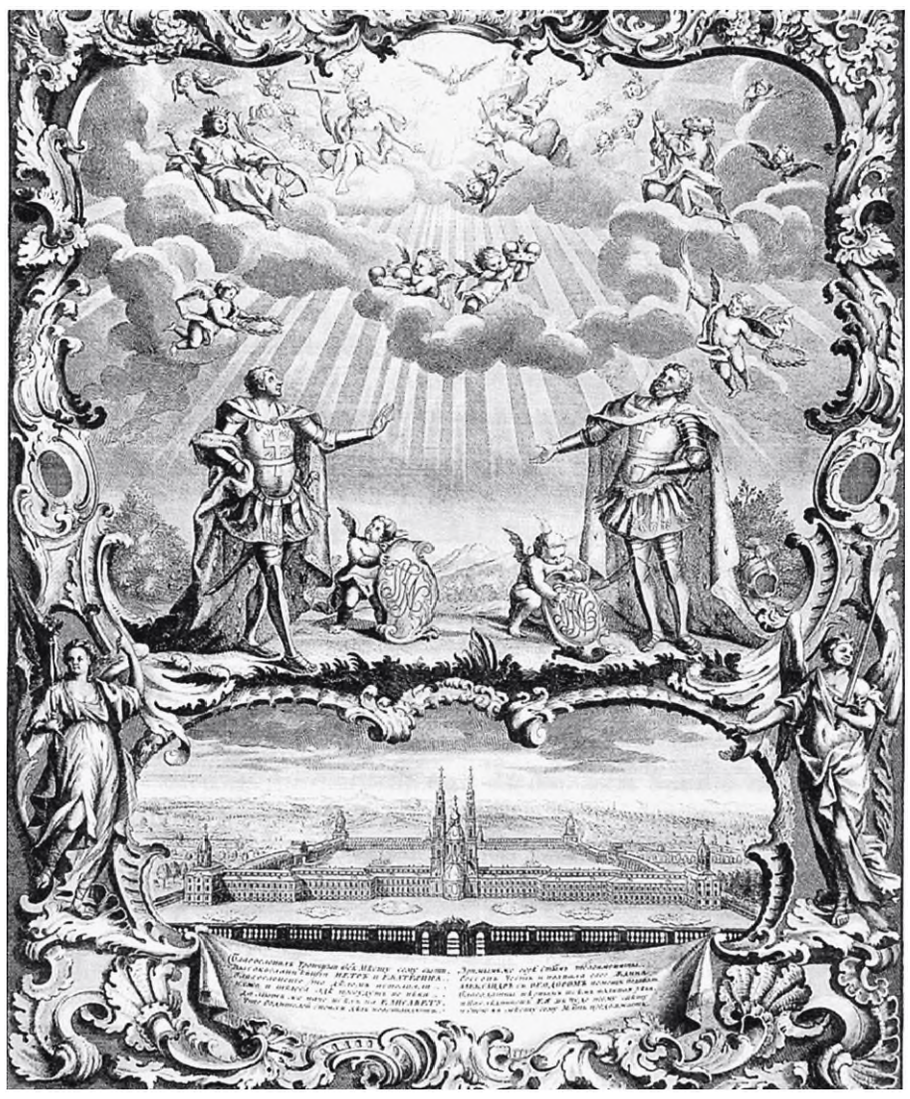
50

19. Иван Греков. Икона «Святой Александр Невский и великомученик Феодор, с видом Александро-Невского монастыря». Середина XVIII в. ГТГ

Если посмотреть на эту проблему глазами самих художников, все становится более конкретным. В «Слове к люботщательному иконного писания» главный иконописец Оружейной палаты царя Алексея Михайловича Симон Ушаков говорил о своем «от Господа Бога таланте» и призвании создать «алфавит художества», то есть анатомический атлас пропорций человеческой фигуры: «Имея же от Господа Бога талант иконописательства, моей худости врученный ко еже дати ми его торжником, не хотех скрытии его в землю, во еже бы ми за то осуждения не приятии, но потщахся Богу поспешьствующу чином искусным иконописательства афавит художества сего, еже есть вся члены телесе человеческаго, нашему художеству во употребление приходщия по различному требованию написати, и на медных дщицах извояну бытии, ко еже напечататися ему искуснее во образ всем любботщателем честныя хитрости сея...»[45]. В этом же трактате появляется *метафора зеркала,* которой художник пользуется не столько для средневековой иллюстрации взаимосвязи между видимым и невидимым, сколько для понимания иконописания



20. М.И.Махаев. Монастырь Александра Невского. 1747. Рисунок. Архив Академии наук, С.-Петербург

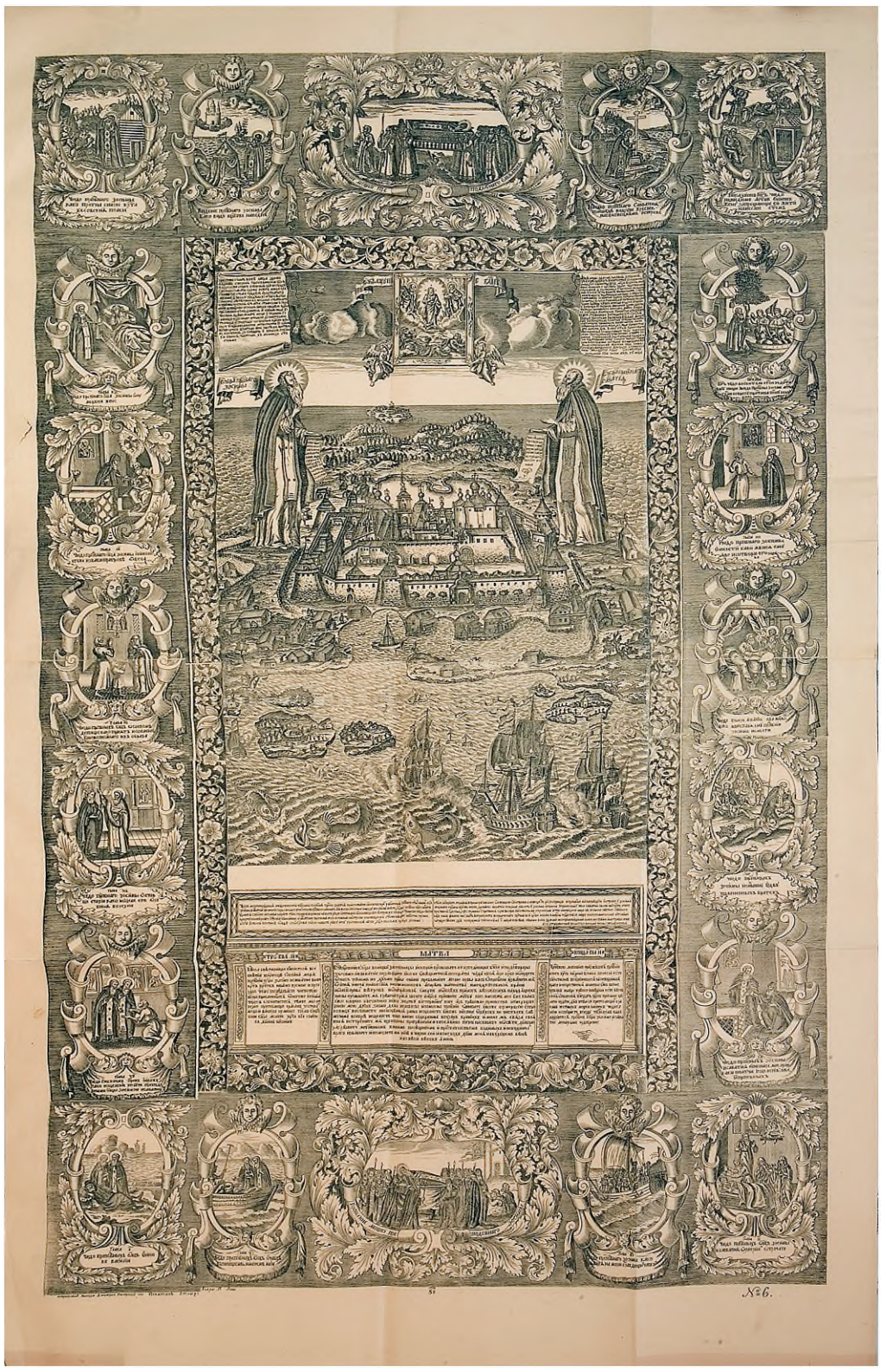


21. Г.А.Качалов. Тезис Александра Невского. Гравюра с рисунков Э.Гриммеля и М.Махаева. 1748

как искусства живописи, то есть обоснования новой эстетической теории мимети-ческого изображения. Именно в это время появляется термин «живопись» (писать «яко жив»), а также понятие «умного взора» художника[46]. Поэтому в трактате другого царского изографа, Иосифа Владимирова, иконописец наделяется особой, превосходящей окружающих «мудростью», разумом и божественным «озарением»[47].

Так под покровом традиционных понятий складывалась совершенно новая концепция искусства, в которой категория красоты получила автономность. В Средневековье красота являлась предметом *трансцендентным* и выводилась за рамки чувственного восприятия. Теперь, на рубеже Нового времени, она от-дается сознанию художника, что и вызывает представление об искусстве в со-временном смысле этого слова, то есть как о создании произведения для эстети-ческого наслаждения. В его основу кладется новая риторика и новая теория

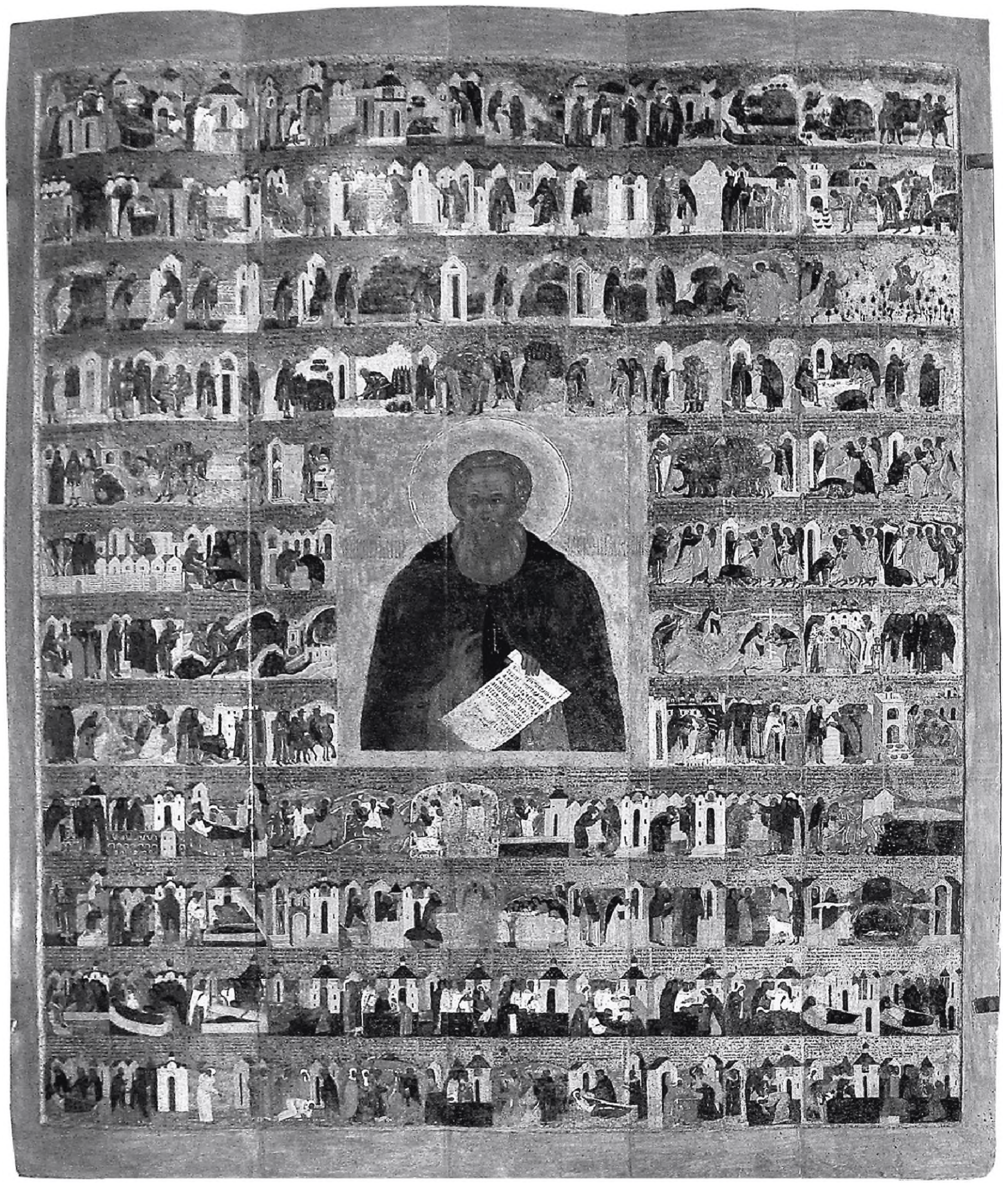
22. Икона «Святые Зосима и Савватий Соловецкие, с житием и видом Соло-вецкого монастыря». Начало XVIII в. Фрагмент. Архангельский музей изобразительных искусств



искусства, частью которой и явился в интепретации Симона Ушакова «алфавит художества» — свод правил пропорциональности, согласованных со способом зрительного восприятия. *В результате древнерусская икона постепенно превращается в ренессансно-барочный миметический образ, иллюзия трехмерного пространства которого и предполагает наличие рамы-окна как неотъемлемой части целостной визуальной системы.* Подробнее о рождении картинной рамы в русском искусстве мы еще будем говорить. Пока нам важно уяснить, что именно с этого рубежа русская икона как искусство начинает претендовать на самостоятельную эстетическую задачу, а обладателем и хранителем божественной красоты становится «мудрейший» художник, каковым и рассматривался современниками (в частности, Иосифом Владимировым) Симон Ушаков. Именно он создал принципиально новую для своего времени первоикону — образ Спаса Нерукотворного, — основой красоты которой является уже не столько дар Бога, сколько свободный

23. Святые Зосима и Савватий, с житием и видом Соловецкого монастыря. Начало XVIII в. Гравюра

ил. 14 выбор мастера. Преобразовывая правдоподобное лицо в божественный лик, иконописец (подобно художникам эпохи Возрождения) сотрудничает с природой и в результате этого создает «вторую природу», которая подчиняется уже законам гармонии. То же самое можно было бы сказать и о рисунке Симона Ушакова с изображением царя Давида-псалмопевца, по которому была создана
ил. 15 известная гравюра А. Трухменского. Иллюзионизм ее трехмерного пространства отвечает проблеме зрительного восприятия и свободного замысла, которые



24. Святой Александр Свирский, с житием. Середина XVI в. Музеи Московского Кремля

становятся главными свойствами новой иконы. Новая икона продолжала таить способность преображать реальное. Но сила ее действия на окружающий мир — это сила самого *искусства*, которой обладал изобретательный художник. Отсюда именно искусство, ставшее автономной сферой деятельности, оказывалось тем путем, по которому к человеку пошла преобразующая его идея абсолютной красоты.

Это отчетливо видно на примере изменения функции *завесы* (символической «рамы») священного образа. Средневековая икона была скрыта за завесой (в ковчеге, в окладе) подобно тому, как истинное бытие и красота были скрыты и недоступны человеческому воображению. Напротив, новые русские иконы конца XVII — начала XIX века все чаще содержат приоткрытые завесы, которые уже не скрывают истину от глаз непосвященных, а служат покровами для стремления и желания узнать истину, которую искусно «завуалировал» художник. Характерный пример — икона «Святые митрополит Алексий и Сергий Радонежский» (1801, ГТГ), на которой приоткрытая завеса и заключенная в рамку эпиграмма являются пояснением происходящего на «театральной сцене» события. Они создают иллюзию драматического действа: ил. 16, 16.1

Святитель Алексий сан Сергию вручает,
Но сей принять то отрицает.
Един сражается с другим,
И чудный подвиг обоим,
Но кто же победитель,
И праведный святитель
И Сергий торжествуют:
Господней воле оба согласуют.

Искусство художника превращает новую икону в наставление, увлекательную иллюстрацию к образцам святости и добродетели. Завеса воображения указывает здесь на трудность познания божественной истины. Не случайно в сочинениях Григория Сковороды того же времени священный текст Библии часто прикрыт «фигуральной завесой», нарочно сделанной для «худородных и склонных к любопытству сердец»[48]. Но вместе с тем завеса получает особое доверие: истинное бытие «смутно» просвечивает через вуаль той красоты, которая познается молитвой и разумом. Отсюда приоткрытая завеса всегда рассчитана на особое движение зрительного взора, точнее — на благоговейное и долгое разглядывание, благодаря которому позы и жесты святых связываются со стихотворным текстом, интерьером или отдаленным пейзажем.

Иными словами, завеса на новой иконе требует особой зрительной активности как условия ее нового восприятия: зритель приобщается к «художественному творению», создавая вслед за фантазией живописца «вторую природу», которая выше природы окружающей реальности. Поэтому, согласно эстетическим теориям второй половины XVIII века, сила изящных искусств в том и состояла, что эти искусства могли возбудить в человеке «привязанность к красоте и добру... заставить его любить истину и добродетель, отвращая его от всякого зла»[49]. А сам

художник мог рассматриваться «богословом, философом, тонким политиком, искусным историком и трудолюбивым испытателем древностей»[50].

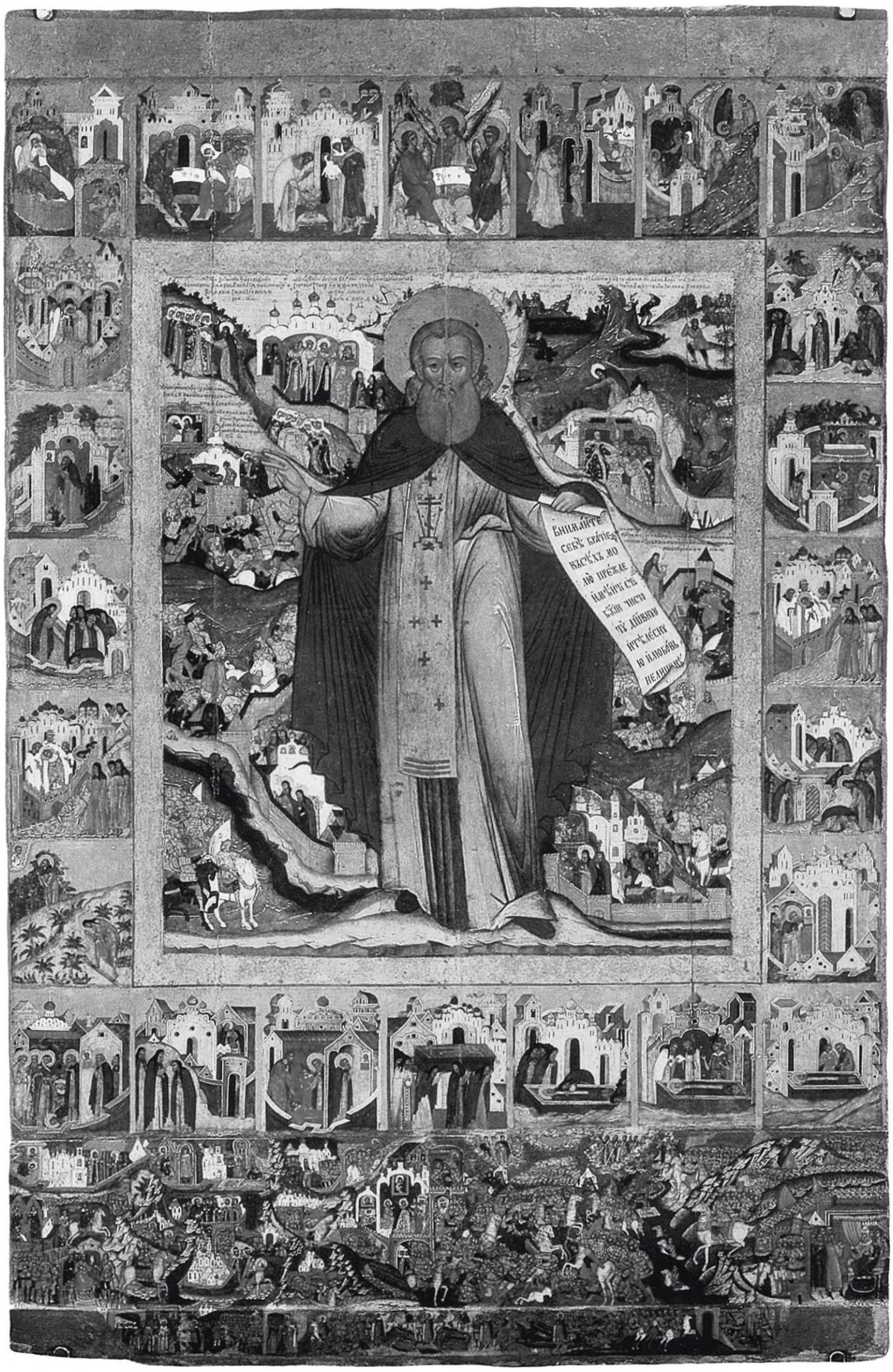
Между тем один из наиболее важных иконографических источников новой иконы — ренессансно-барочная *гравюра*, появившаяся на Московской Руси во второй половине XVII века при посредничестве польской, белорусской и украинской культур и не потерявшая своего значения на протяжении всего XVIII века[51]. Она помогла русским иконописцам усвоить новую эстетическую теорию, с одной стороны, в опосредованном виде, с другой — в культурном контексте эпохи. Будучи важнейшим инструментом «визуальной пропаганды» в эпоху Реформации и католической реформы, именно гравюра обладала тем набором художественных приемов, которые помогали овладеть сознанием человека. Поэтому в ней заимствуют не только отдельные изображения, тексты и рамочные конструкции, но и целые композиции. Так, рамка написанной по образцу XVII века иконы «Рождество Христово» повторяет рамку на гравюре с изображе-
ил. 17, 18 нием евангелиста Матфея из Евангелия 1627 года. Здесь на икону переходит лишь рамочная конструкция ренессансного табернакля, о которой говорилось выше. Но в XVIII веке художник и гравер могли дать иконописцу и принципиально новый образец для моленного образа. Зачастую он исполнялся по заказу церковных иерархов и монастырей. Икона святого князя Александра Невского и великомученика Феодора копирует, например, печатный «тезис» Александро-Невского монастыря, исполненный гравером Г.А.Качаловым с рисунков Э.Гриммеля и М.И.Махаева по заказу санкт-петербургского архиепископа Фео-
ил. 19, 20, 21 досия в апреле 1747 года[52]. Популярность подобных икон и печатных листов поясняет Д.А.Ровинский: гравюра Качалова «академическая, но продавалась в народе из монастырской лавки в большом количестве, почему и поставлена в число народных»[53].

В середине XVIII века слово «тезис» пришло на смену слову «конклюзия». И то и другое означало схоластический панегирик в лицах, который соединял изображение с обширным текстом и отличался сложной аллегорической композицией с обязательным объединением мира небесного и мира земного. Поэтому в «земном мире» печатный лист Качалова соединил похвальное Слово монастырю с его реальными сооружениями, а в «мире небесном» — изображения святых с ангелами и лицами Святой Троицы. При этом зритель видел не строгих святых, как бы присутствовавших в «ковчеге» средневековой иконы, а театрализованную сцену, в реальности которой его убеждали два архангела, «вышедшие» из системы изображения и помещенные *на раму* подобно персонажам множества ренессансных и барочных картин и гравюр. Святые вели беседу, о чем говорили их позы и жесты, а ангелы посредничали между небом и землей, неся им венцы и короны. Можно было подумать, что все они вступили в диалог с тем похвальным Словом, которое относилось и к их персонам, и к монастырю, и к тем государям, которые способствовали его основанию. Все было полно намеков и смыслов, пронизано иллюзионизмом и окутано особой живописной поэзией, явно вытекавшей из метафорического мышления и эстетики нового типа. Подчинив

данную икону поэтике барокко, ее авторы умножили ее смысловые уровни, заставили ее не только возбуждать воображение, но также трогать и нравиться, быть полезной, привлекательной и доступной. Они же сблизили ее с панегиризмом и проповедью, поставив задачу нового соотношения слова и образа.

Под влиянием гравюр и в стремлении показать равноправное значение сакрального текста и изображения (в ответ на протестантские доктрины), новые русские иконы XVIII века буквально наводняются пространными текстами — акафистами, выдержками из житий святых, сведениями о чудесах икон, а также виршами, которые пишутся в жанре иконологической эпиграммы. Составление подписи под иконы явилось даже специальной темой русской силлабической поэзии последней четверти XVII века. Этим, например, занимались Карион Истомин и Евфимий Чудовский [54]. В рамочных композициях новых икон и гравюр святых Зосимы и Савватия Соловецких с видом Соловецкого монастыря угадывается конструкция протестантского алтаря, на пределле которого помещали библейские тексты. В русском варианте их замещают тексты житий святых, тропаря или акафиста. То же самое относится к русским гравюрам с изображением «портрета» святого и текстом его проповеди, явно выполненных под влиянием католических и протестантских печатных листов с двухчастной композицией, где текст комментировал изображение и наоборот[55]. Наконец, принципиально новую трактовку могли получать изображения русских святых. Гравюра «Святой мученик Димитрий» Мартина Нехорошевского (1735), обрамлением которой служит текст жития святого, — своего рода «словесная икона», имеющая равное с изображением значение. Заключенные же в рамку западноевропейского алтаря сцены комментировались не только текстом тропаря и кондака, но и сведениями из истории убийства царевича. Гравюра также служила образцом для новых икон[56]. ил. 22, 23

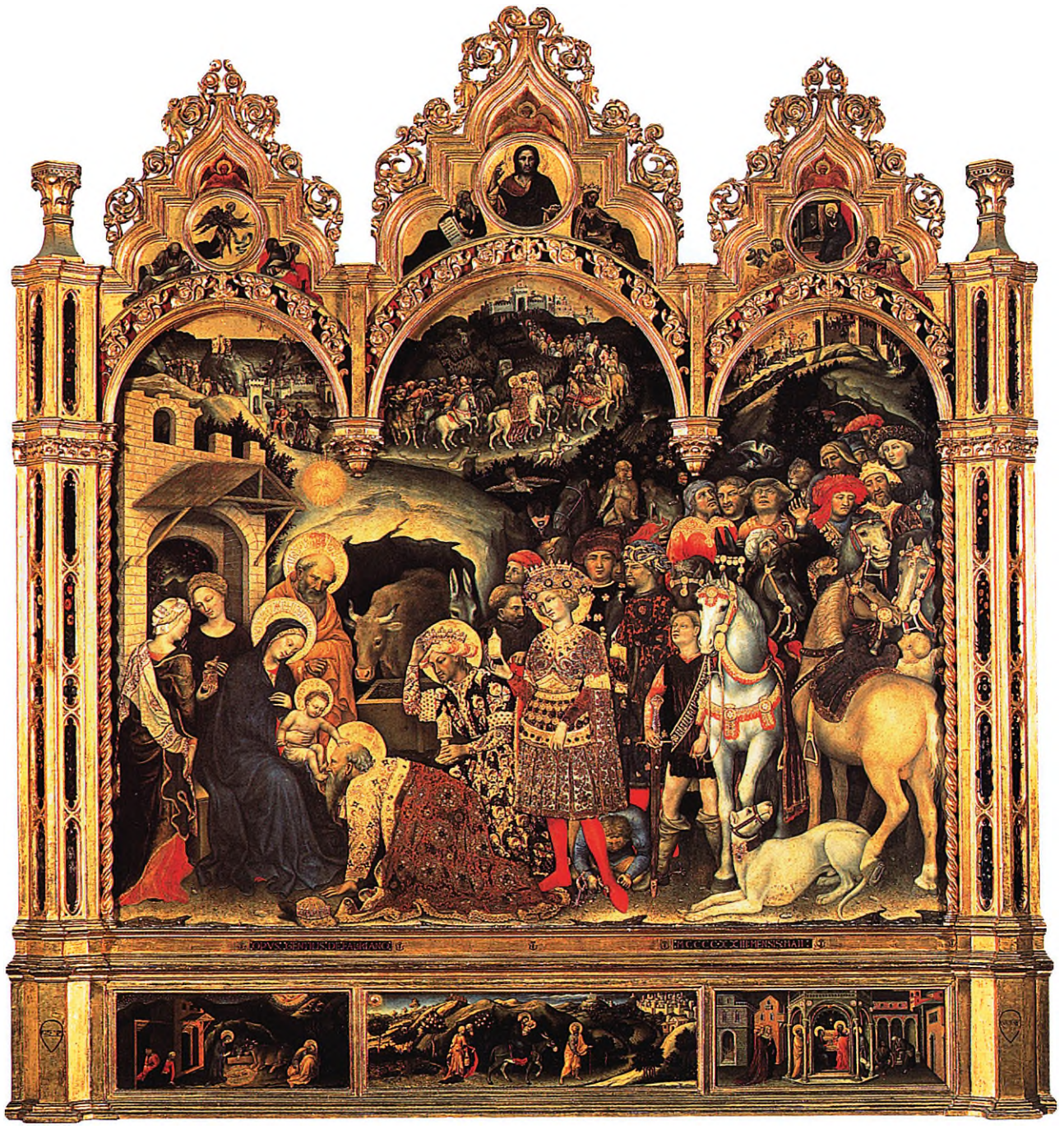
Новые способы познания мира стала отражать и *рама житийной иконы.* Это становится очевидным при сравнении, к примеру, житийной иконы св. Александра Свирского середины XVI века из Успенского собора Московского Кремля с иконой Сергия Радонежского второй половины XVII века. Проблема восприятия житийной иконы и функция ее рамы в организации времени и пространства впервые, видимо, была поставлена П.Флоренским. Средник житийной иконы — это «духовный облик данной личности», «ее идея в платоновском смысле, или энтелехия», «центр всех отношений». Рама же с клеймами жития может рассматриваться, по мнению ученого, «раскрытием и разъяснением этого средника». Ее историческое время характеризует движение, то есть изменение и рост представленного в центре святого лика. От непрестанного «скольжения» по раме с клеймами жития взгляд зрителя восходил к среднику и созерцательному в нем покою. Но тот же самый эффект достигался при движении взгляда в обратном направлении, поскольку зритель познавал «полноту» и «абсолютность» средника в построении живописной рамы, по которой его взгляд уже не «скользил», а двигался центростремительно, соотнося каждый квадрат со сценой жития с изображением в среднике. Каждый временной отрезок житийной рамы воспринимался через единство центра, что делало средник и раму неразрывно связанными и взаимо- ил. 24, 25



58

25. **Святой Сергий Радонежский, с житием.** Около 1680.
Ярославский музей-заповедник

обусловленными[57]. Иными словами, житийная рама не комментировала средник и не подключала воображение к его пониманию, а заставляла воспринимать его как метафизическую данность, поскольку она не отделена от изображения в центральном квадрате. Эта рама служила задачам мнемотехники, то есть искусной памяти. Каждая из ее ячеек напоминает locus — определенное место для отдельного



образа, поскольку, согласно средневековым представлениям, искусная память состояла из мест и образов. «Формирование мест, — отмечает исследователь, — имеет огромное значение, поскольку одно и то же расположение мест loci может многократно использоваться при запоминании различного материала. Образы, которые мы разместили в них для запоминания определенного ряда вещей, стираются и блекнут, если мы больше ими не пользуемся. Но места остаются в памяти и могут быть вновь использованы при размещении другого ряда образов, относящихся к другому материалу»[58]. Вовлекаясь в чтение образов в рамках, определяющих «места» (loci), взгляд был призван лишь узнавать и запоминать согласно априорным правилам, которые не подлежали изменению. Поэтому житийная рама средневековой иконы могла нагружаться количеством клейм (на иконе Александра Свирского их 128), но не менять свою форму.

26. Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов. Алтарь церкви Санта-Тринита во Флоренции. 1423. Уффици, Флоренция

Особенность житийной иконы Сергия Радонежского заключалась в том, что сцены жития святого мастер поместил не только в традиционную раму вокруг «портрета» святого, но и *внутри средника*. При посредничестве западноевропейской картины и гравюры рождалась новая система изображения, в которой элементы линейной и обратной перспективы находили возможность сосуществовать вместе. Это сосуществование пока поддерживалось традиционной житийной рамой, но у последней появились дополнительные композиционные «рамки» — это фон и организация первого плана изображения, на котором представлена фигура Сергия Радонежского[59]. Тем самым его «портрет» получил принципиально новый «комментарий» по сравнению с «портретом» Александра Свирского на иконе из Московского Кремля. Он сделан на пути отступления от правил, то есть в контексте новой эстетической теории эпохи. И именно последняя позволяла русскому иконописцу второй половины XVII века помещать житийные сцены святого не только в клеймах (как раньше), но и внутри средника, то есть наподобие западноевропейской картины, которой была необходима отдельная рама. Образ стал тяготеть к иллюзионизму и многослойности содержания. В этом плане житийная икона Сергия Радонежского отдаленно напоминает известный алтарный образ Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» (алтарь церкви Санта-Тринита во Флоренции, 1423. Уффици, Флоренция), который многие исследователи (как было отмечено во введении) относят к самому началу появления
ил. 26 отдельной *картинной рамы* на Западе[60]. Он также совмещает различные планы изображения и обнаруживает элементы линейной перспективы, проникаясь новой визуальной риторикой. Круглые окна в стрельчатых готических арках с изображениями Христа и Богоматери и сцены на пределле алтарного киота еще говорят о связи со средневековыми формами. Но все они готовы потерять прежний символизм, и пройдет совсем немного времени, когда их полное исчезновение предоставит раме самой выбирать между церковным и светским образом. Нечто аналогичное происходит и в русском искусстве второй половины XVII века.

В следующем столетии линейная перспектива и картинная рама окончательно утверждают свои позиции в русском церковном искусстве. В житийной иконе святой Варвары (вторая половина XVIII века, ГИМ) средневековый ковчег исчез, а иконные поля превратились в тонкую живописную рамку — линейная перспектива и новая риторика образа заставили мастера пересмотреть концеп-
ил. 27 цию рамы изображения. Не случайно, что икона экспонируется сегодня в тонкой рамке. В ней могла бы оказаться картина. Причем в системе изображения этой рамке соответствует символика, которую мастер заимствовал из эмблематических сборников с гравюрами и цель которой — завладеть сердцем и воображением человека. Святая великомученица попирает ногами меч, которым палач обезглавливает ее фигуру на заднем плане изображения. Эта единственная сцена жития раскрывает главную идею образа — победу над смертью дает Евангелие и вера в Святую Троицу. Меч в данном случае служит своеобразным «постаментом» фигуры, ее «символическим обрамлением», как и живописный фон со сценой казни и зданием церкви.

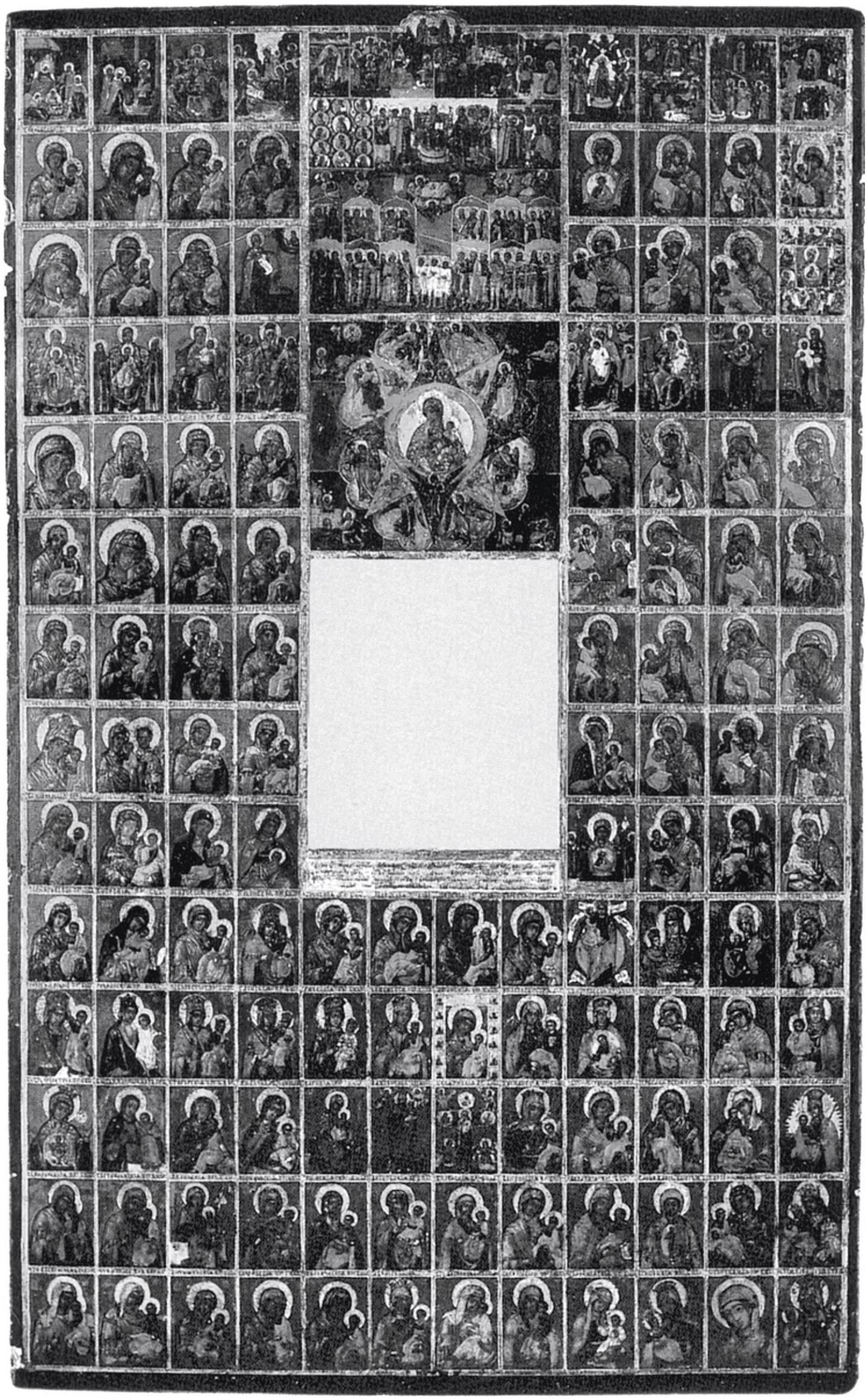
Новая риторика и эстетика могли проявляться и в иконографии отдельных живописных рам, на которых традиционно располагались не только житийные сцены святых, но и лицевые сказания о знаменитых чудотворных образах – Спаса Нерукотворного, Богоматери Владимирской, Тихвинской, Смоленской, Казанской и т.д. Нередко в смысловом пространстве рамы происходила полемика с протестантами и защита главных идей православия. Отрицание протестантами культа Богоматери и святых вело к широкому распространению подобных рам. Такова, например, рама к иконе Владимирской Богоматери со сводом богородичных икон, выполненная иконописцем Иваном Дорофеевым в 1722 году по заказу иеромонаха кремлевского Чудова монастыря Никона Драницына. Рама являлась «вкладом» заказчика в московскую церковь Петра и Павла «на вечное поминовение» и, скорее всего, была написана по образцу гравюр Г.П.Тепчегорского с изображением чудотворных икон Богоматери, которые на протяжении XVIII века повторялись несколько раз. Она же воплотила понимание иконы как *произведения свободного искусства*, поскольку включила образы с той новой иконографией, которая была создана Тепчегорским в 1713–1714 годах по разным источникам, в том числе и литературным. Художник-гравер и его последователь иконописец выступили создателями новых моленных образов благодаря тому «остроумному замыслу», который диктовала ему барочная поэтика и риторика.

ил. 28

ил. 29

Именно такое понимание новой иконы вытекает из рукописного сборника «Солнце Пресветлое», составленного в 1715–1716 годах сторожем кремлевского Благовещенского собора Симеоном Моховиковым и для которого, как допускают исследователи, и были изготовлены гравюры Тепчегорского[61]. Задачей художника и писателя было создание полного свода чудотворных икон Богоматери, почитавшихся не только в России, но и в других христианских землях. С этой целью

27. Святая Варвара. Вторая половина XVIII в. ГИМ



62

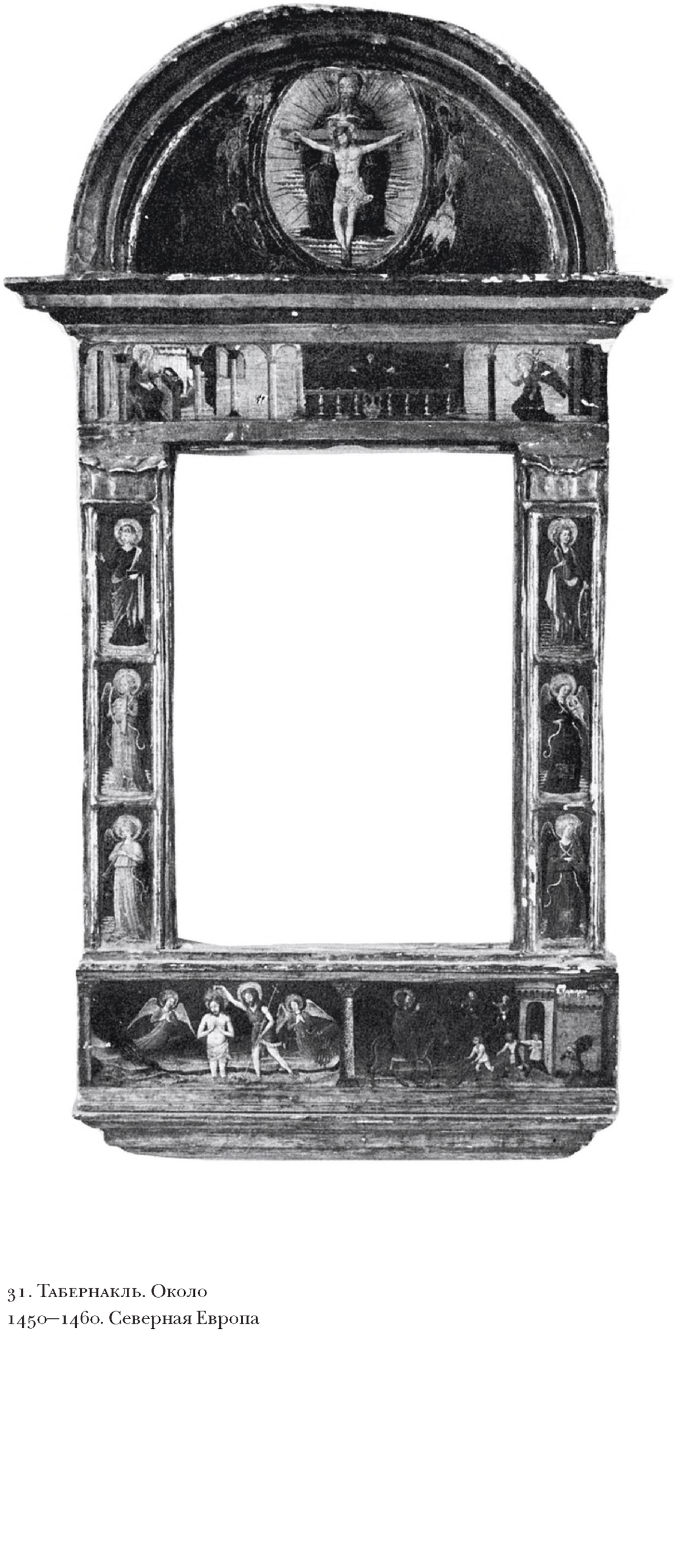
28. Иван Дорофеев.
Рама к иконе «Богоматерь Владимирская», со сводом богородичных икон. 1722.
Частное собрание, Москва

они использовали литературные произведения близкой тематики — «Небо новое» Иоанникия Галятовского, «Огородок Марии Богородицы» Антония Радивиловского, сказания о чудесах икон, а также другие образцы и источники. В результате на каждой странице книги расположилась гравюра Тепчегорского с изображением иконы Богоматери, а рядом — текст Моховикова с краткими сведениями о дате и обстоятельствах явления иконы и происходивших от нее чудесах. Причем отдельные образы были созданы Тепчегорским лишь по литературным описаниям из книги «Небо новое», например Богоматери Евтропьевская,

Яскинская, Галанская, Тумбовская и некоторые другие[62]. Захватывая сферу воображения, эти образы явно сближались с поэзией, поскольку стирали границу между подобием древнему образцу и представлением об этом образце, о чем и писал Бальтасар Грасиан: «Уподобление — источник великого множества острых мыслей. Это третье начало остроумия, дающее безграничные возможности, из него проистекают изящные параллели и контрасты, метафоры, аллегории, метаморфозы, прозвища и прочие неисчерпаемые разновидности остроумных мыслей»[63]. То есть средневековая категория подобия здесь уступала место ренессансно-барочной *метафоре*. Барочное «остроумие» (acutezza) понималось не только

29. Гравюра со сводом богородичных икон. По образцу Г.П.Тепчегорского. XVIII в. Фрагмент

как острословие, но и свободная игра мыслями и образами. Поэтому нет ничего удивительного в том, что исследователи находят множество вымышленных дат и исторических сведений о чудесах икон в текстах Моховикова и не меньшее число придуманных Тепчегорским рисунков Богоматери. Иными словами, рама со сводом богородичных икон иконописца Ивана Дорофеева обнаруживала множество



64

30. Алексей Холмогорец. Рама с акафистом Богоматери. 1746. Великоустюжский художественный музей

31. Табернакль. Около 1450–1460. Северная Европа

историко-культурных смыслов. Она не только заключала в себе сложную символическую программу, связанную с церковно-схоластическим барокко, но и отразила религиозно-политические реальности времени — защиту иконопочитания и заботу православной церкви об усилении культа чудотворных образов, поскольку и сборник Моховикова, и гравюры Тепчегорского были созданы именно в те годы, когда в Москве появилась иконоборческая ересь Дмитрия Тверитинова[64]. Риторическая структура, которая развивалась в сборнике Моховикова, была, по сути, перенесена на икону Ивана Дорофеева, но только в более лаконичной форме: иконописцу представилась возможность показать главную святыню Московской Руси — икону Владимирской Богоматери — в обрамлении нового типа образов, придав ей новую символическую ауру, повышавшую ее культовое значение и роль[65].

Известно, что живописные иконные рамы встречаются уже в византийском искусстве XI — первой половины XV века[66]. Однако эпоха барокко выбирает эту конструкцию явно в контексте пристального внимания к раме как инструменту усиления дидактического начала религиозного образа. Поэтому если раньше живописная рама играла роль ковчега-реликвария, то теперь ей стремятся придать вероучительную роль, о чем свидетельствует не только рама Ивана Дорофеева, но и множество других рам со сценами акафистов и сказаний о знаменитых чудотворных образах — Спаса Нерукотворного, Богоматери Владимирской, Казанской, Тихвинской, Смоленской. И все они, заметим, начинают распространяться со второй половины XVI века, то есть тогда, когда православная церковь была вынуждена активно противостоять натиску Реформации, отрицавшей иконопочитание, культ Богоматери и святых. Не только на страницах богословских трактатов, но и в *иконографии обрамления иконы* происходила полемика с протестантами и защита главных идей православия.

Так, рама с акафистом Богоматери, написанная в 1746 году мастером Алексеем Холмогорцем, по своим формам напоминает ренессансные и барочные обрамления алтарных образов. Ее иконография, украшения и конструкция типичны для своего времени и еще раз подтверждают осмысление рамы в эпоху барокко как самостоятельного произведения искусства. Представляя собой ковчег древней святыни, рама не столько скрывает ее от глаз непосвященных, сколько стремится рассказать о ней людям, *приблизить ее к миру и человеку*. И здесь риторика живописи мастера Алексея Холмогорца явно соревновалась с риторикой религиозной поэзии, убеждая зрителя в том, что древний образ Одигитрии обладал особым значением в деле спасения. ил. 30, 31

Наконец, риторика и эстетика барокко вели к появлению икон со сложными многосоставными обрамлениями, точнее — с отделяющимися рамами-полями, которые шли на смену средневековым полям-ковчегам, составлявшим с доской единое целое. Интересные смыслы несет обрамление иконы «Коронование Богоматери» (1794), выполненной под влиянием католических гравюр с изображением особо чтимых чудотворных образов. В центре иконы помещено изображение Богоматери, заключенное в барочную раму католического алтаря. ил. 32, 32.1, 33

По бокам рамы представлены изображения четырех евангелистов и двух мучениц, а наверху — сцена Богоматери с младенцем и ангелами. Верхнее пространство иконы занимает изображение Иоанна Предтечи, колесница с восседающим Христом и запряженными в нее символами четырех евангелистов — львом, тельцом, девой и орлом. Фигура Иоанна Предтечи, к которой направляется колесница, обрамляется «звездой Давида» и исходящими от нее лучами в виде слов: «предтеча», «солнцу», «всем», «денница», «людям», «вопиет». На свитках же зритель читал дополнительные пояснения: «се грядет во след мне...», «возведи крепостию глас твой и сам», «видех подобие четырех животных подобие лица, и лице человече, лице львово, лице телече, лице орле», «любовь божия излися», «в сердца иша»... Вся эта сложная композиция со стихами была написана на доске, которая
ил. 32.1 вставлялась в отдельную раму в серебряном окладе.

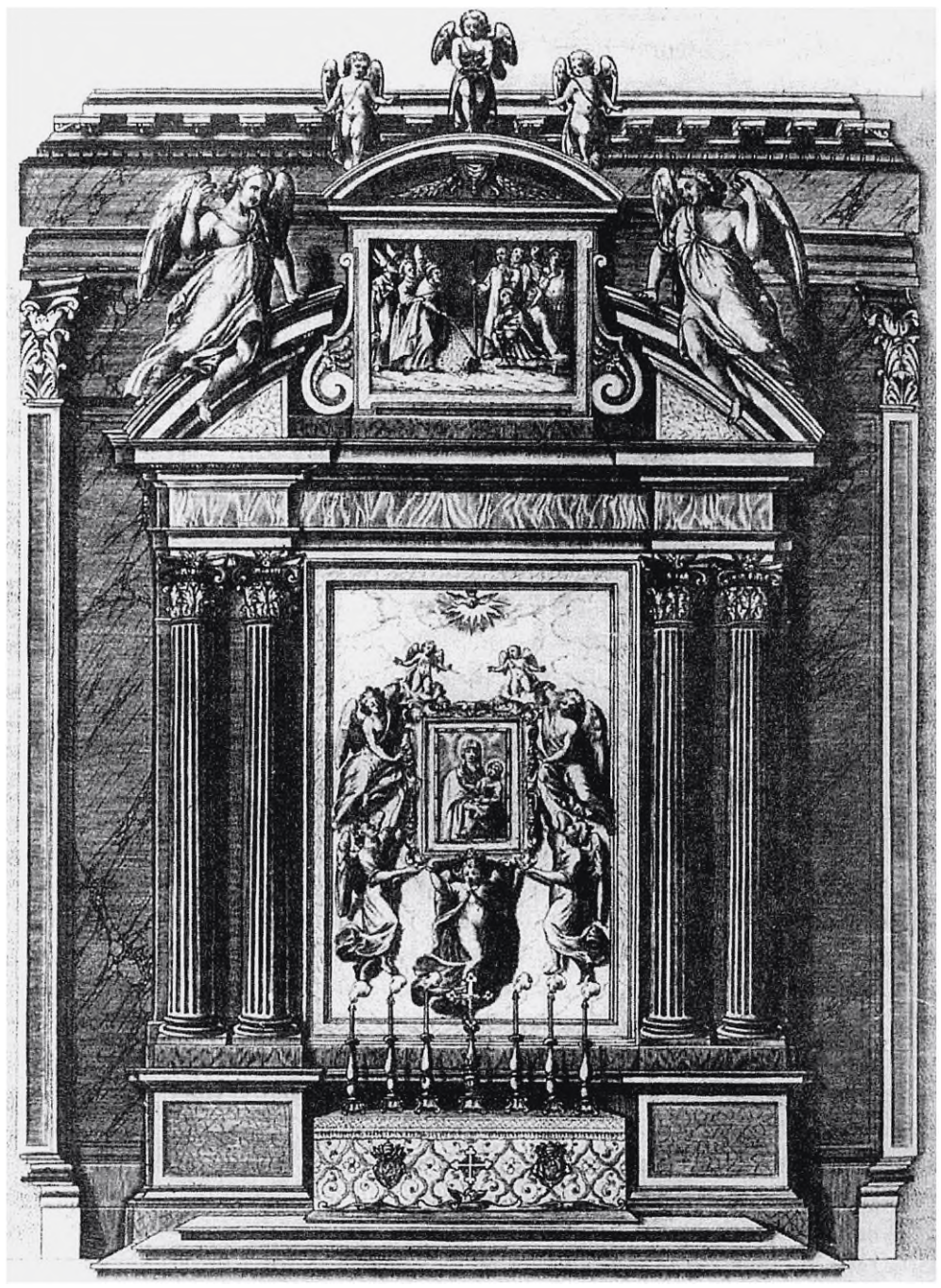
Созданная в контексте барочной поэтики, данная икона представляла собой многоплановый символический образ, смысл которого раскрывался лишь в процессе вдумчивого движения взгляда. «Для того чтобы проявить Остроумие, — как бы пояснял подобные приемы Тезауро, — следует обозначать понятия не просто, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и неожиданным способом»[67].

32. Коронование Богоматери. 1794. Музей «Коломенское», Москва

32.1. Рама иконы. 1794

Иными словами, все рассмотренные выше иконы могли считаться достойными *произведениями искусства*, лишь поскольку в них проявлялась острота разума, которой удалось достичь *многоплановости* образа. Вот почему иконные поля могли неожиданно отделяться от изображения, а само изображение охватывалось дополнительными текстовыми и живописными рамками, пришедшими из других видов искусств — гравюры, живописной картины, театра или архитектуры. Как известно, Тезауро (подобно другим теоретикам барокко) распространял свою теорию метафоры на все виды художественного творчества. В эпоху барокко сам мир представлялся метафорой, непрестанно открывавшей другие грани бытия. Согласно этой формуле происходило постепенное восхождение от орнаментальных украшений и деталей к эмблемам, от них к аллегориям и от последних — к символам.

Отсюда рама произведения искусства вполне могла рассматриваться как первоначальная ступень (порог) в познании истинного мира, проникновения в тайны непрестанных перемен и взаимосвязей небесного и земного космоса. Между изображением и рамой выстраивалась новая система символических связей, принадлежавшая сфере воображаемого. Рама брала на себя смысловой избыток образа и превращалась из способа хранения божественного Лика в инструмент его *познания*. В этом заключалась суть обособления рамы от изображения, которое в Западной Европе происходит в эпоху Возрождения в XV веке, а в России — приблизительно два века спустя. Это подтверждает так называемый иконостас Григория Шумаева — одна из самых грандиозных рам эпохи русского барокко, где западно-латинская риторика и новая эстетика, пожалуй, достигли границ совместных усилий. Это уникальный памятник православной визуальной схоластики, в котором великие образы Средневековья и Ренессанса встретились и неразрывно переплелись.

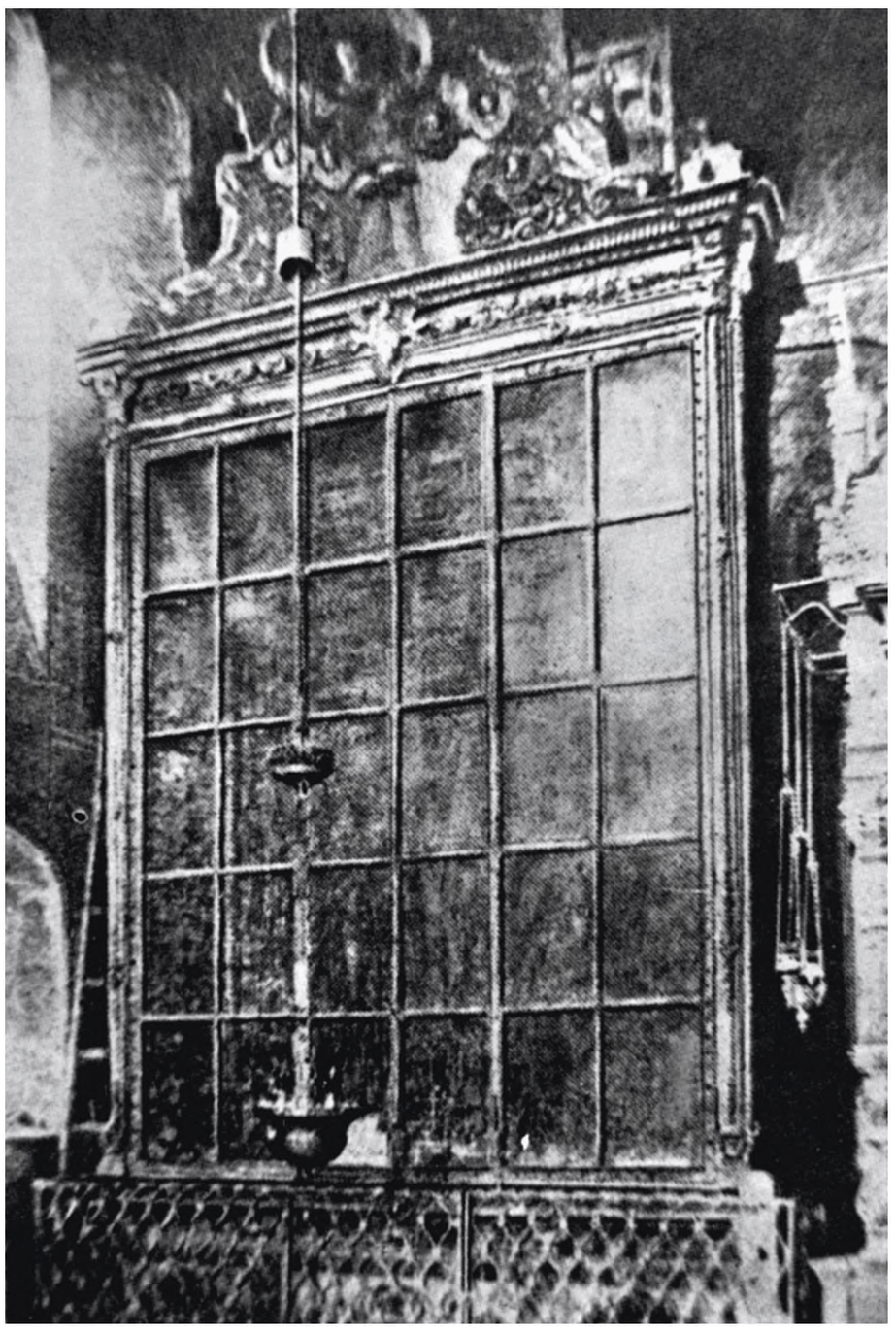


33. Алтарь капеллы Паолина, с чудотворной иконой Богоматери. Церковь Санта-Мария Маджоре в Риме. 1621. Гравюра

4. Мир — рама

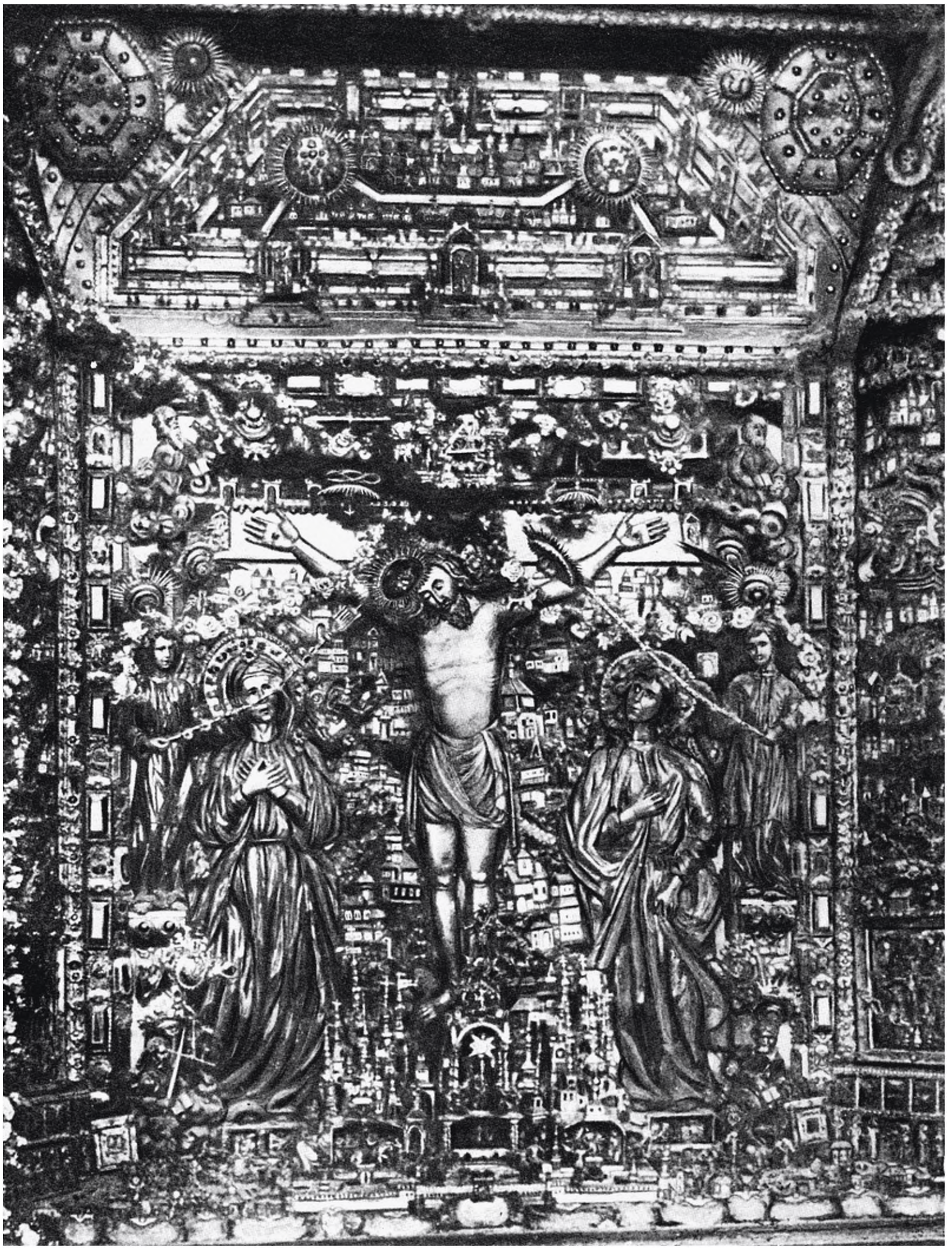
21 октября 1754 года в московской конторе правительствующего Сената появилось необычное дело. Его причиной стало донесение генерал-прокурора Ивана Ивановича Бахметева, которое касалось удивительного по тем временам иконостаса. Он представлял собой огромную киотную раму, в которой помещалась икона Распятия Иисуса Христа. В документе говорилось: «В Москве уже давно купцом Шумаевым делается животворящий крест с весьма курьезным украшением, который почти приведен в совершенство. А ныне известно, что оный купец Шумаев, за древностию лет, уже забывается, и опасно, что по смерти того Шумаева оный крест может быть утрачен, и поэтому не соблаговолено ли будет означенный крест иметь особым смотрением Сенатской конторы»[68]. Созданная специальная комиссия решила помочь 90-летнему мастеру закончить иконостас и перенести его в Сретенский монастырь в Москве. 22 января 1755 года вышел приказ «к разобранию и постановке того креста» в указанном месте. В результате в архиве сохранилась толстая пачка документов 1754–1761 годов, дающая в руки исследователя уникальные материалы. Это дело о разборе иконостаса на части, его зарисовке и переносе в Сретенский монастырь, письма Григория Шумаева, список недостающих деталей, приказы о торгах по доделке и установке иконостаса; наконец, его подробная опись, составленная в 1762 году после его передачи в Сретенский монастырь по данным самого Григория Шумаева[69]. По документам, сам мастер называл свое произведение «иконостасом животворящего креста», встречается в его письме и название «крест с иконостасом». В официальных документах подчеркивалось, что Григорий Шумаев называет свой «крест» иконостасом, который «состоит во многом числе мелких резных штук». В этих же документах мы встречаем наименования «крест», «крест в киоте с украшением», «крест со всеми принадлежащими

ил. 34, 35, 36



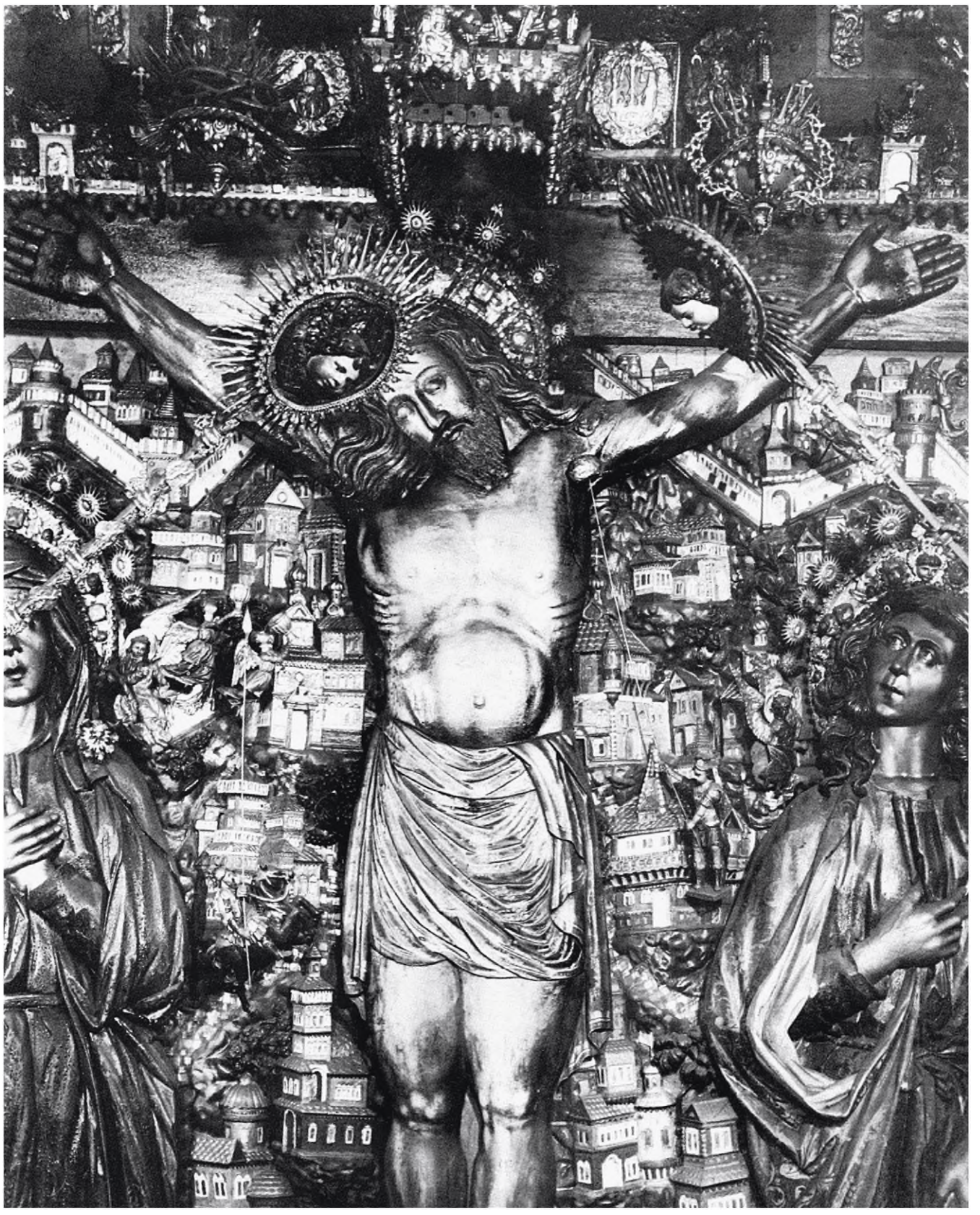
34. Иконостас Григория Шумаева. Застекленный киот. Середина XVIII в. Музей архитектуры, Москва

украшениями». Все они говорят о том, что и мастер, и его современники рассматривали иконостас как раму-киот, который в их сознании не отделялся от самой иконы Распятия. Известно, что в начале XVIII века слово «иконостас» обозначало как алтарную преграду, так и киот для постановки иконы. В 1755 году иконостас был помещен в главном храме Сретенского монастыря, «внутри соборной церкви



35. Иконостас Григория Шумаева. Распятие, с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Конец XVII – первая половина XVIII в. Музей архитектуры, Москва

за левым престолом у церковной стены» и сразу привлек внимание: «... а ныне в тот Сретенский монастырь для богомолья, а паче для смотрения того креста во время святой службы всегда приходит множество народа и смотрением весьма теснятся»[70]. В результате перед иконостасом появился предохраняющий его парапет. Он действовал подобно магниту, притягивая взгляд к поражающему зрелищу: перед зрителем открывалась удивительная панорама воображаемого — весь христианский космос во всех подробностях и деталях.



Главная художественная особенность иконостаса заключалась в том, что в нем эстетические концепции XVII века проявили на русской почве всю свою изобретательную силу. Отвечая основополагающей барочной теории «Символической Метафоры», «быстрый разум» мастера задумал иконостас как грандиозную РАМУ искупительной жертвы Спасителя. От охватывающих композицию украшений к эмблемам, от эмблем к аллегориям и от аллегорий к центральному символу, Распятию Иисуса Христа, — таков был путь «умного» зрительного взора. И поскольку сам мир в эпоху барокко понимался как метафора, то и христианский космос уподоблялся «подножию» Божиему, то есть его символическому «обрамлению», если вновь вспомнить слова Евангелия (Матф. 5:34, 35).

Согласно же эстетической теории барокко, все это «курьезное украшение», так поразившее сенатора Ивана Ивановича Бахметева, являло собой не что иное, как «разбухающий» до необыкновенных размеров орнамент рамы,

36. Иконостас Григория Шумаева. Распятие. Фрагмент центральной композиции

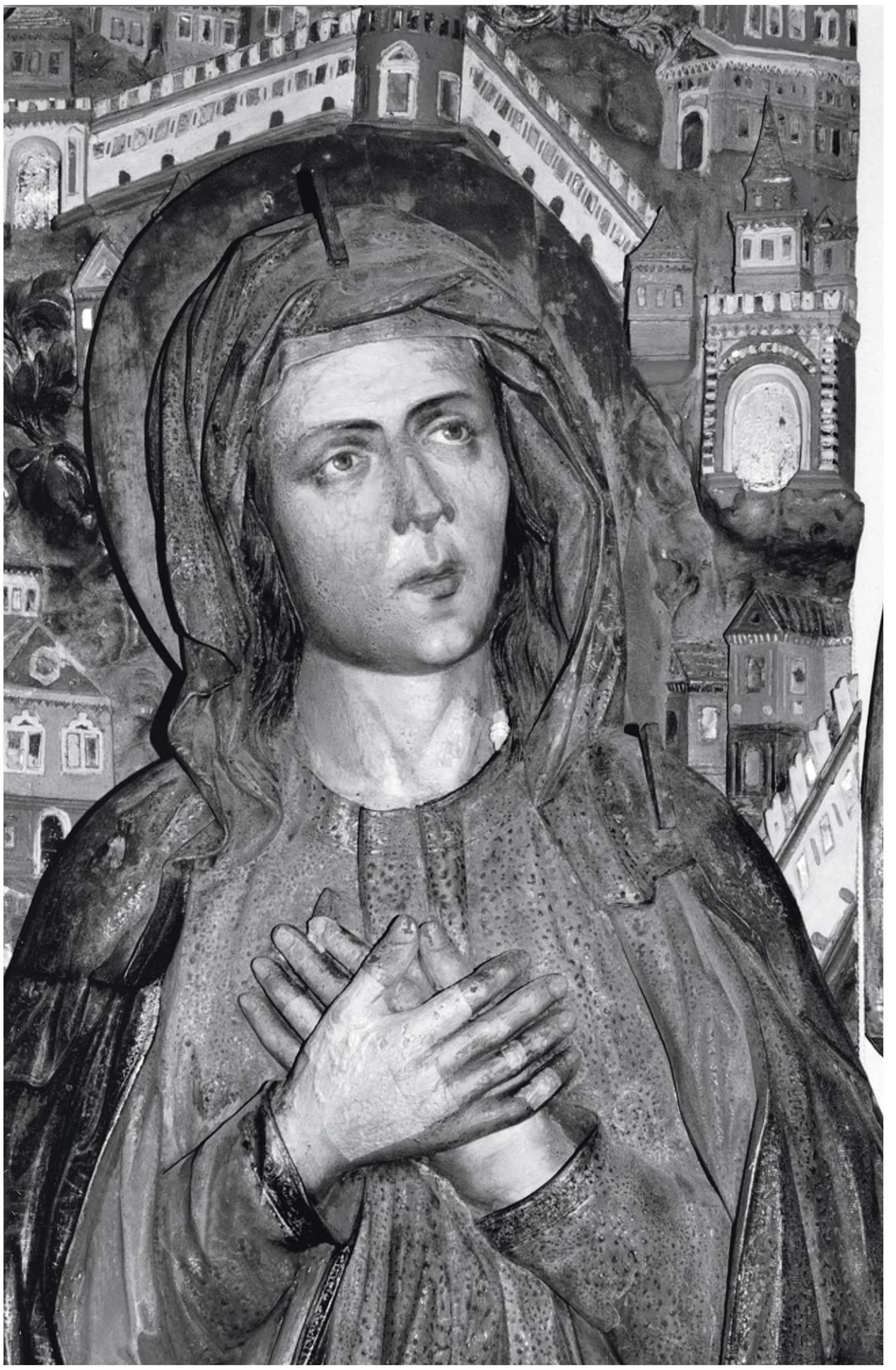
в основе которого лежали те правила барочной риторики, о которых мы говорили выше. Рама и ее украшение (орнамент) понимались автором иконостаса как сложная метафора, означающая окно, дверь и лестницу в Царство небесное. Поскольку же в основе этой метафоры лежала идея спасительной жертвы Христа, рама представала не отделенной от центрального изображения Распятия. *Рама и центральное изображение создавали единое художественное пространство, которое воплощало модель христианской картины мира.* Ее восприятие двигалось по вертикали, центром которой была фигура Иисуса с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом на фоне града Иерусалима. Эта своеобразная икона Распятия была заключена в две большие обрамляющие конструкции, которые диктовали зрительскому взору разные уровни условности. Так, само Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом мастер поставил в огромный киот со множеством скульптурных изображений. В свою очередь, этот киот был помещен в такой же громадный футляр (более 7 метров в высоту и 4 метров в ширину), который с боковых сторон был украшен иконописными изображениями, а с лицевой стороны закрывался стеклянными створами с переплетами. Тем самым взору зрителя предстала сложная риторическая конструкция: в закрытом виде иконостас напоминал окно в стене, а в открытом — ренессансный табернакль для картины, рельефной композиции или скульптуры. ил. 34

Эти два «окна» были призваны символизировать сообщаемость двух миров — видимого и невидимого. Первый — это мир реальный, в котором находился зритель, второй — условный, который воплощал модель христианского космоса. Причем каждое из «окон» характеризовалось особой игрой с пространством, поскольку взгляд зрителя должен был двигаться от менее условных форм к более условным. Так, внутренняя рама представляла собой форму четырехугольника с навершием в виде сени, которая заменила классический фронтон (или карниз), как и на множестве русских киотных рам второй половины XVII — XVIII века. Сень занимало изображение рая — Небесного Иерусалима. Боковые стороны киота покрывали сцены из Апокалипсиса с ветхо- ил. 35

37. Старец Ипполит (?),
Карп Золотарев. Распятие.
1680. Фрагмент.
Музеи Московского Кремля

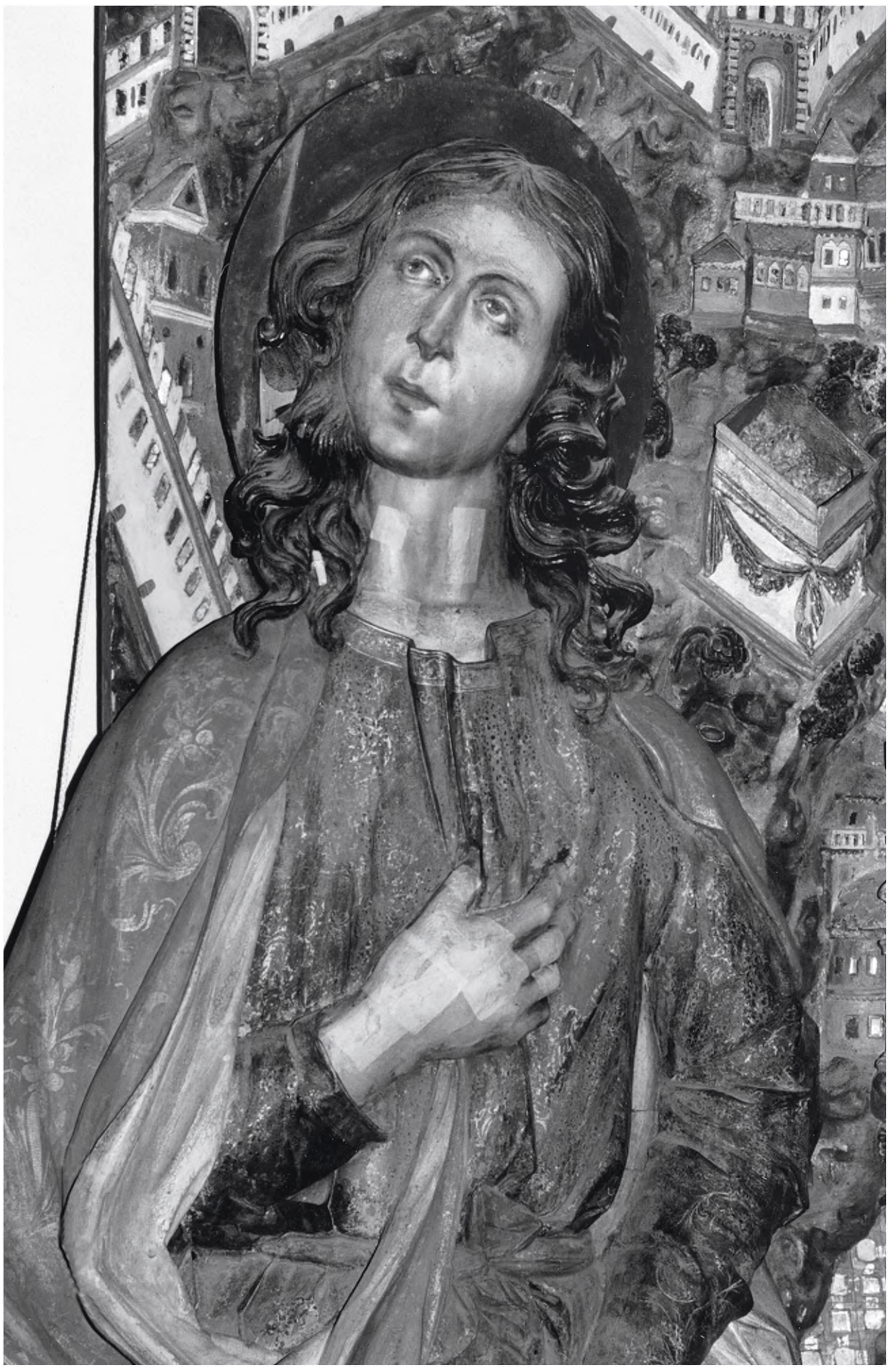
заветными и евангельскими сюжетами, а нижнюю сторону — сцены с изображением ада. Граница между видимым и невидимым нарушалась здесь тем, что расположенные внизу сцены ада выступали за раму, как бы разрушая ее и делая ненужной.

В конструкции внешнего футляра это стремление рамы к невидимости реализовалось уже по-другому: он создавал иллюзию взгляда через оконное стекло,



38. Иконостас Григория Шумаева. Богоматерь. Фрагмент центральной композиции

что достигалось прозрачностью створ с резными переплетами. Более того, эти створы раскрывались только наполовину, показывая центральную сцену Распятия; остальные же изображения оставались закрытыми стеклами в золоченых рамках. Отсюда рассматривание всей композиции попадало в зависимость от восприятия *житийной иконы*, поскольку «оконные переплеты» производили



39. Иконостас Григория Шумаева. Иоанн Богослов. Фрагмент центральной композиции

впечатление прорезного оклада, сквозь который зритель видел скульптурные украшения. Это подтверждалось и намерением мастера «рамы затворные убрать камнями готовыми», то есть украсить их наподобие оклада иконы, о чем говорилось в записке по доделке иконостаса. Причем зависимость от символики окна и житийной иконы усиливалась в оформлении боковых сторон киота. Если взгляд спереди (сквозь стекло) видел скульптуру, то с боков — живописные картины, поскольку в боковые рамки футляра были вставлены не стекла, а иконы с изображением христианских праздников и евангельских притч.

Согласованность двух огромных рам иконостаса Шумаева — лишь общая схема всей композиции. На практике она реализовалась с присущей барокко изобретательностью и привлечением широкого круга художественных средств. То есть игра мастера с пространством обнаруживала тесную зависимость от многих визуальных искусств эпохи барокко, в которых рама «занимала порой больше места, чем центральное изображение, вбирая в себя основные символы эпохи»[71]. Поэтому у нас не вызывает никаких сомнений, что Григорий Шумаев хорошо знал икону и особенности русских иконостасов второй половины XVII — начала

40. Иконостас Григория Шумаева. Картуши с пояснительными надписями. Фрагмент нижней части киота

XVIII века. Но знал он и примеры западных позднеготических алтарей, народный кукольный театр — вертеп — и декоративную скульптуру, гравюру и живописную парсуну. В его руках явно находились сборники эмблем и аллегорий, а также пособия по поэтике и риторике — основе всех наук и искусств. В результате его произведение воспринималось как синтез искусств — театра, живописи, архитектуры, скульптуры и слова. Его название — *зеркало жизни* или *театр мира*. Так именовался тот художественный язык, который воплощал этот синтез, а следовательно, и христианскую модель мира. При этом театр играл особую роль в ее воплощении, поскольку формула «vita est scaena similis» — одна из наиболее популярных формул культуры барокко, представлявшей мир как театр, а людей как актеров. И все, что видел зритель иконостаса Григория Шумаева, являло собой сложную знаковую систему. Ее особенность заключалась в том, что она не копировала реальность, а наоборот — стремилась к расподоблению с ней.

Особую роль в концепции иконостаса играла живопись и система ее перспективы. Взгляд зрителя и игра с воображением диктовались тем, что боковые и верхняя стороны рамы-киота были устроены под углом внутрь. Это предполагало единую точку зрения, то есть ренессансную линейную перспективу. Однако эта перспектива оказалась дополнена перспективой обратной, свойственной средневековой иконе. Оптика ренессансного окна предполагала иллюзию входа в мир иной, она ориентировалась на метафору и познание мира небесного по аналогии с миром земным. Перспектива иконы дополняла это познание, поскольку была рассчитана на предстояние иному миру, на его восприятие таким, каков он есть, а не таким, каким он кажется.

Это столкновение перспективы иконы с ренессансной картиной отчетливо проявилось в живописной трактовке огромных рельефных фигур Христа, Богоматери и Иоанна Богослова, которые явно доминировали над всеми остальными живописными, скульптурными и архитектурными изображениями. Здесь мастер постарался найти ту середину, на которой реальные формы человека отчетливо не воспринимались. Они лишь казались реальными, намекали и будили воображение. Отрешенность и неотмирность лика средневековой иконы здесь затронуты эмоциональным движением. Голова Христа склонена на левое плечо. Его лицо выражает спокойствие и страдание, что подчеркнуто обликом фигур Богоматери и Иоанна Богослова. Их позы и жесты говорят не только о горе, но и о величии происходящего. Их взгляды пересекаются в той точке, которая находится прямо перед ликом Христа. Отчетливо линейная перспектива видна также в изображении рая как Небесного Иерусалима. Оно заключено внутрь сени и явно имеет символический смысл: рай был утрачен, но возвращен искупительной жертвой Христа. Этой возможности войти в рай, видеть его через окно как что-то «реальное» и отвечал, надо полагать, иллюзионизм ренессансной перспективы. Причем это ощущение усиливалось тем, что сень была наклонена к центру, как бы отражая тот Земной Иерусалим, на фоне которого был распят Иисус Христос. То есть Небесный Иерусалим воспринимался *зеркальным отражением* Земного Иерусалима. Земля оказалась «увенчана красотою Неба», если вспомнить

ил. 36, 38, 39

ил. 35

слова Димитрия Ростовского из «Комедии на Рождество Христово»[72]. В 1762 году была составлена опись креста по данным самого Григория Шумаева. «Крест будет подобен» — так начинается этот документ, явно приоткрывающий особенности риторического мышления эпохи. Сначала шло описание рая, который изображался на сени: «Вверху, на облаках *и тут будет земля.* Петр и Павел, великомученица Екатерина держат венцы и короны, и ветви. Горний Иерусалим, а в нем 12 врат. Агнчих град четвероугольный. Ево 144 локти здание стены ево. И основание града стены ево стеклу чистому всяцем драгим камнем украшены. Основание первое аспись, второе сапфир, третье калкидон, четвертое смарагд, пятое сардоник, шестое сарди, седьмое хриссолов, осмое вирлил, девятое тапаз, десятое хрисопраз, 11-е иоакинф, второенадесят алсефот. И стогны града злато чистое, ако стекло сквозь цветающее; не имат град потребы солнца, ни луны, ни свящи, ни света солнечнаго, но светом в нем слава Божия и священный Агнец, а в нем река животная, исходящая из-под престола Божия и Агнца, а по оба тои реки два древа животныя, на каждой месяц приносяще плоды свои, и листвие тех древ в разселение изык и престол Божий и ангели в нем будут, придите благословеннии Отца Моего, наследуйте уготованное вам от насаждения мира, а у престола Агнца блажени звании на вечерю брака Агнца» (курсив мой. — *О. Т.*)[73]. Из этого описания видно, что изображенный по описанию Иоанна Богослова Небесный Иерусалим (Откр. 21) мастер представил как зеркальное отражение («и тут будет земля») исторического земного Иерусалима.

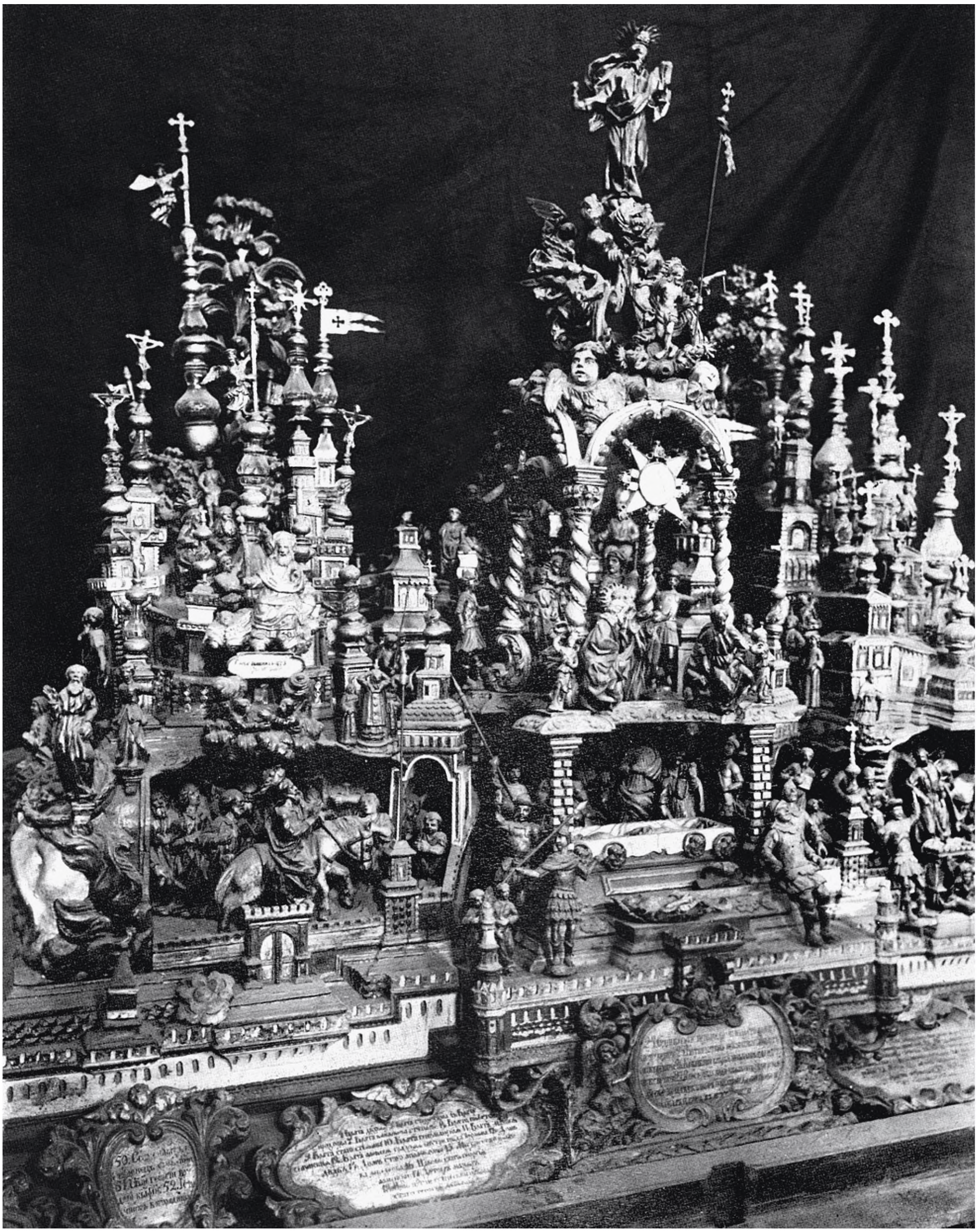
На древнерусских иконах рай, как правило, обозначался отдельным сегментом пространства, то есть он отличался от неба. Обычно его отделяла тонкая рамка. На иконах второй половины XVII – XVIII века рай, образуя сегмент неба, стал выделяться *рамкой из облаков.* Эту рамку могли создавать и небесные силы — ангелы, серафимы и херувимы, символизирующие сближение сакрального и мирского, все то же отражение небесного в земном. Но изображение рая как Небесного Града, окруженного крепостной стеной, появляется в России под влиянием западной иконографии (в частности, гравюр Библии Пискатора), а также новой западно-латинской риторики, которая диктовала новые приемы построения художественного пространства иконы[74].

Все двенадцать врат Града, имевшие форму ренессансного портала с колоннами и треугольным фронтоном, были закрыты и перед ними, лицом к зрителям, были поставлены фигуры праведных душ с коленопреклоненными ангелами. Внутри Града человек мог разглядеть церкви и монастыри, а также «реку живую», истоком которой являлась помещенная в круглую раму сцена Тайной вечери — основа Таинства Евхаристии. Согласно барочному принципу противопоставления на нижней (противоположной) стороне рамы изображена в аду «река огненная», где мучаются грешные души, а перспективному рисунку Нового Иерусалима противопоставлено изображение Иерусалима земного, где произошло Распятие Иисуса Христа. По принципам барочной поэтики темное пространство зла находилось рядом с пространством добра. Поэтому ад был сознательно расположен в самом низу, как бы выступающим за раму. Причем описания грехов были

настолько подробны, что в аду оказались самые разные социальные типы, которые «сбились с пути». Так, в ад шли «огаряне не познаше Господа», «архиереи иже овец своих порученным словом не писали», «священницы, которые недостойны священства и не по священнически жили», «люди торговые, которые пронырством и обманом продавали и покупали», «женский пол за чары и за безчинное убеление лиц», «земледельцы, которые воскресных дней не почитали», «нищие, которые ради обогащения милостыню принимали», а также пьяницы, прелюбодеи, ростовщики, лжесвидетели и воин, который пробил ребро Иисуса Христа[75]. Все эти грешные души падали в «глубочайший ад», в реальности которого убеждал «выход» всех сцен за раму изображения.

Неоплатоническая эстетика Возрождения и барокко ни на минуту не забывала о том, что окружающий человека мир был покрыт знаками, нуждающимися в расшифровке. Знать в эпоху барокко — значит истолковывать, о чем говорят поля книг и икон. Известно, что в Средние века *поля рукописей* могли содержать бытовые пометы: в сознании писца и читателя они не соединялись с сакральным текстом, то есть пространство полей представляло собой «глухую стену», внешнюю непроницаемую границу для сакрального центра[76]. В эпоху барокко те же самые поля книг и икон покрываются бесчисленными сносками и комментариями; причем за последними стоит не доказательство, а простое сложение — та особая форма знания, которая отличала науку XVII века от науки XIX века. Заключенные ил. 22
в рамки толкования и комментарии зритель находил и в иконостасе Григория Шумаева. Они располагались в самом низу, в картушах с изображениями херувимов, призванных символизировать сопряжение религиозного опыта и научного знания. В средневековой иконе слово стремилось слиться с изображением. ил. 40
Не случайно византийцы «писанием» называли как живописный образ, так и словесное описание, а глагол «писать» обозначал и то и другое[77]. Многочисленные комментарии и пояснения в иконостасе Шумаева говорили уже о том, что слово в иконе барокко стремилось представить *многозначность* символа; оно же было включено в игру со временем и пространством. Поэтому наименования небесных сил, всевозможных святых и библейских мест приглашали к восприятию смысла изображений, заставляя воспринимающее сознание то переноситься к библейским временам, то жить во времени человеческой истории, к примеру рядом с именами русских святых или же императоров Петра I и Петра III.

Это же наложение реального на мифопоэтическое пространство затрагивало изображение подробнейшей карты земли Иудейской. Претендующая на историческую и географическую точность, Святая земля включила различные «места» согласно библейским и историческим знаниям своего времени. И согласно этим знаниям она сплошь покрыта церквами и монастырями, в которых ведется праведная жизнь. Например, армянский монастырь Св. Иакова Заведеева (№ 15), армянская церковь Св. Георгия (№ 16), церковь Богородицы Несториан, а также множество греческих церквей и монастырей. Для усиления иллюзии реальности в это же пространство попадают «капище турецкое и училища их различные во дворе» (№ 44), «монастырь сириян» (№ 39) и «церковь всех святых,



78

41. Иконостас Григория Шумаева. Символическая архитектура храма Гроба Господня

42. Иконостас Григория Шумаева. Фрагменты обрамлений из аллегорий страстей Господних, зеркал и растительных мотивов

а в ней 80 приделов еретических разных вер» (№ 54). Но здесь же присутствуют евангельские места, связанные с крестными муками Спасителя — дом Пилата и дом Каиафы, темница, в которую был заключен Христос, Гефсиманский сад. Здесь же указаны «место идеже задели крест Христу нести и Симон Киринеев помогаше ему и жена веронийска убрусом лице Христове утре» (№ 72), а также события, последовавшие за казнью Иисуса Христа — Положение во гроб, Воскресение, Вознесение и Преображение. Все это знаки мира, в систему толкования которых включается *рама табуляции*. В ней зритель находил мир цифр, букв и слов. Номера рядом с изображениями отсылали сознание именно к такой раме табуляции, знаменуя появление визуальной риторики нового типа. ил. 40

Риторические правила барокко отчетливо проявили себя в изображении библейских и евангельских притч на внешних сторонах киотной рамы. В этом они напоминали проповеди, обрамлявшие в печатных изданиях тексты житий святых[78]. Будучи хорошо знаком с такого рода литературой, образованный человек без труда воспринимал их смысл. Более того, их композиция обнаруживала и барочное «кадрирование смысла», поскольку в ее центре зритель находил сцены из жизни Христа и Богоматери и лишь после — изображения притч о бедном Лазаре, о слепце и хромце, о виноградаре и т.п., которые окружали эти сцены. Все они призывали к рассуждению о моральных ценностях и благочестивой жизни, объявленных главным условием вхождения в то Небесное Царство, которое находилось на самом верху киота. Здесь *рама наставляла человека*: каким он должен быть и каким он быть не должен. Каким же должен быть христианин? Добропорядочным и набожным, причем ведущим трудовую жизнь. И именно эти темы звучали в живописных рассказах и легендах, которые изо всех сил убеждали человека в том, что смысл и цель человеческой истории заключалась в центральном образе Распятого Иисуса. Иными словами, перед взором человека была сложная проповедь в красках, напоминавшая о сакральном ядре христианской культуры — Рождении, Распятии и Воскресении Христа. Выстраивая иерархию грехов и добродетелей, живописные притчи окаймляли пространство абсолютной безгреховности и гармонии. И это не случайно. Притча — совет прямой и аллегорический, она легко запоминалась, была близка иносказательному разговору, пословице и загадке. Поэтому притчи в эпоху барокко буквально заполонили изобразительное искусство и литературу своей заботой о человеческой душе. В XVII — XVIII веках церковь, конечно же, заботилась о распространении ветхозаветных и евангельских притч, среди которых наиболее популярными на Руси были притчи о блудном сыне, о потерянной овце, о слепце и хромце, о бедном и богатом, о ленивом рабе, зарывшем в землю свой талант, и другие, которые попали в живописную раму иконостаса Шумаева. Будучи «порогом» восприятия центрального изображения, именно они были призваны очистить душу человека, прежде чем его взору откроется картина искупительной жертвы Христа.

Что же касалось живописной композиции притч, то она повторяла, к примеру, композицию упомянутой гравюры А. Трухменского с изображением царя Давида-псалмопевца или композицию эмблем известной русской книги «Эмблемат

духовный по обучению христианския веры со утешительными фигурами и полезными словами» (1743), источником которой явилась книга эмблем 1625 года Иоганна Зауберта «Emblemata sacra»[79]. То есть, как и эмблемы, клейма на внешних сторонах киота Шумаева строились на неразрывной связи текста и изображения, представляя собой новый тип барочной иконы морально-философского характера. Согласно эстетическим воззрениям барокко, в ее основе лежала категория «быстрого разума» как изобретательной способности, тесно связанной с чувствами и ощущениями. Примечательно, что эта же композиция проявлялась и в народной гравюре, верхнюю часть которой занимал портрет святого, а нижнюю — текст его проповеди. Она же в общем виде отразилась и в иконостасе Григория Шумаева. Если в его центральной части сложная рама комментировала главный символ, Распятие, то по краям живописная рама с притчами расширяла свои полномочия: она комментировала человека, продукты его ума, его чувства, его устремления и деятельность, наконец, его тело. И все эти комментарии обращены и к Богу, и к людям одновременно. Иначе говоря, текстовая рама эпохи барокко, поясняя священные образы, заставляла принимать на веру продукты человеческого *разума*. Становясь объектами веры, они превращались в *иконы*.

Множество других обрамляющих конструкций иконостаса Григория Шумаева — это отдаленное подобие малых архитектурных форм. Но как их приспосабливает риторика к поставленным целям? Распятый Христос в центре всей композиции изображен на фоне земного града Иерусалима, который воплощают многочисленные архитектурные сооружения — крепостная стена, дома, церкви и монастыри, напоминающие по своим формам архитектуру Московского Кремля второй половины XVII века[80]. Причем зритель видел их как в центральной части композиции, так и на верхней и боковых створах киота. Их яркая красочность объединяла художественное пространство рамы и центра в единое целое. Но главная особенность этих сооружений заключалась в том, что все они являлись лишь подобиями архитектурных форм, их знаками, а не самими архитектурными формами. То были архитектурные фантазии, дальние родственники архитектурных видений Джованни Пиранези или Юбера Робера. Элементы реальной архитектуры выступали в них в фантастической комбинации, целью которой являлось лишь достижение эффекта реальности. Поэтому русские луковичные купола церквей, оконные белые наличники с разорванными фронтонами, высокие крыльца, крепостные башни наподобие башен Московского Кремля и многое другое соединялись и сталкивались отнюдь не по законам архитектуры, а по законам живописи — прямой и обратной перспективы. Они тяготели к театральной архитектурной декорации, которая в эпоху барокко чаще всего имела в виду не подлинные, а воображаемые образы. И эта архитектурная декорация рисовала перед взором человека фантастический город. Крыши домов в нем были золотые и серебряные, а в окна были вставлены тысячи зеркал. Деревья украшали гроздья ярко-красного винограда, а река Иордан была выложена цветным стеклом и зеркалами. Все было рассчитано на эффект реальности, на создание иллюзии неописуемой красоты облика библейской земли.

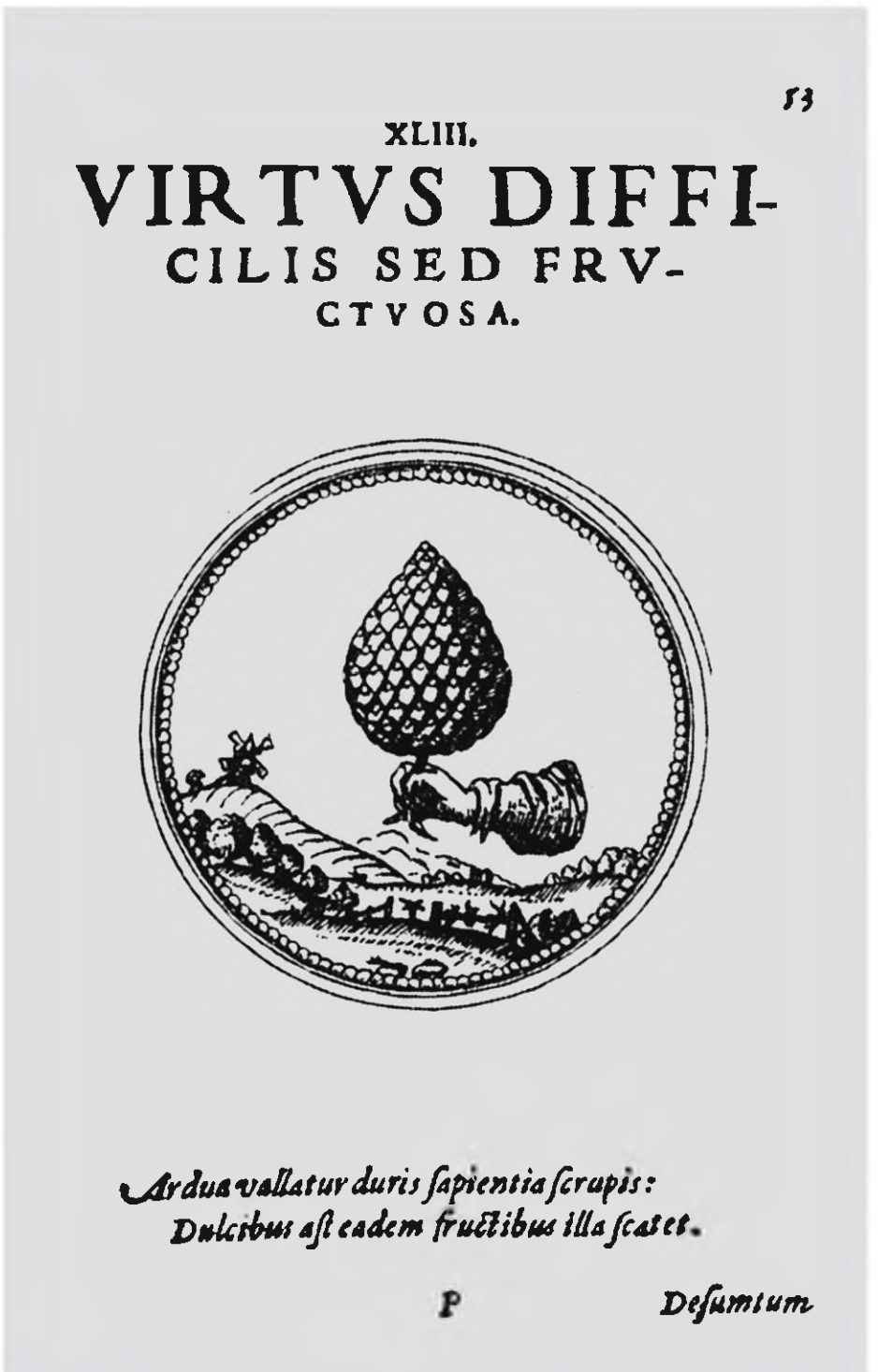
ил. 36

В пространстве нижней части иконостаса Шумаева зритель находил символическую архитектуру храма Гроба Господня. Культура барокко реализовала здесь свою любовь к пространству, погруженному в таинственный полумрак, это — *келья, ризница, склеп, гробница, всевозможные потайные ниши.* Все это излюбленные образы писателей, художников и архитекторов эпохи барокко[81]. Именно в такие таинственные ниши данных «монастырей» Григорий Шумаев и поместил главные сцены голгофской драмы — «Вход в Иерусалим», «Положение во гроб» и «Вознесение». На одном из этих сооружений можно было видеть и довольно большую сень на витых Соломоновых колоннах, символизирующую Вертоград. Особенности ее архитектуры восходили к библейскому описанию храма Соломона, в котором упоминались колонны, соединенные переплетенной лозой — символом вечной жизни (3 Цар. 7:8, 20, 42). Но, стремясь к многозначности символа и пониманию этой сени как *сложной метафоры*, мастер расположил под ней сцену в Гефсиманском саду, получившую наименование «Вертоград идеже Иуда лобзанием предаде Христа беззаконным жидам». Наряду со скульптурными персонажами в центре сцены помещена витая колонна с символом триединого Бога — сияющей зеркалами и драгоценными камнями восьмиконечной звездой с треугольником внутри. В глазах зрителя того времени она уподобляла пространство Гефсиманского сада раю, в котором пребывал Бог. Но она же указывала, что сень — это архитектурное обрамление престола. Поэтому она и помещалась над Гробом Господним. Более того, эта колонна явно заставляла зрителя ассоциировать с алтарем и всю нижнюю часть нашей обрамляющей конструкции, которая была выдвинута вперед наподобие пределлы западного алтаря. ил. 41

Сень была увенчана сонмом ангелов и херувимов: они служили у престола Всевышнего, являясь его опорой и «рамой». Перед ней Иоанн Предтеча, обращаясь к зрителям, указывал на

43. Иконостас Григория Шумаева. «Жажда». Аллегорическое изображение страстей Господних

происходившие на земле события евангельской истории. Над другими пещерами возвышались фантастической архитектуры церкви с прозрачными стеклянными куполами, увенчанные крестами различной формы. Все они, будучи частью «остроумного замысла», посвящались имени Распятого Иисуса и прославляли очистительную силу Распятия; они же комментировали события голгофской драмы. Внимательный зритель мог разглядеть кресты в виде Распятия с провисшим телом Христа, которое в каждом случае принимало индивидуальную форму — она оттеняла страдания Богочеловека. Разные формы принимал и сам символ Распятия — крест. Главы церквей венчали кресты четырехконечные, восьмиконечные, кресты с круглой мандорлой и лучами. Среди них был и крест, вырезанный в знамени, которое венчало герб Российской империи. Здесь барочная риторика играла с символом, в очередной раз стремилась к его многозначности и усложнению; она же помещала подобия архитектурных форм на саму границу реального и нереального, сакрального и мирского. Наконец, все эти игры с пространством вдохновляли и формы картинной рамы. Это вырезанные из дерева и отлитые из олова, покрытые краской и позолотой багетные рамки в виде жемчужной нити и лавровой ветви, багеты гладкие и ступенчатые, выпуклые и впалые. Их архитектурный декор потерял прежнюю функцию организации стены — он превратился лишь в орнамент, позволяющий глазу сосредоточиться на том, что внутри. Зритель находил эти рамки в самом низу, на переднем крае иконостаса.



Особое значение в иконостасе Григория Шумаева играло реальное и метафорическое *зеркало*. Платон, как мы помним, осудил зеркало подражательной живописи. Эпоха Возрождения сделала зеркало инструментом познания. Но в визуальной риторике барокко XVII — первой половины XVIII века иллюзионизм зеркала становится одним из важнейших смыслообразующих понятий. С ним связано переосмысление категории подобия, столкновение света и тьмы, а также дальнейшее развитие идеи оптической иллюзии, в результате чего теория восприятия претерпела ряд существенных сдвигов: крупнейшие умы

44. Эмблема из сборника И.Камерария «Символы и эмблемы»

эпохи (Ньютон и Локк) обратились к самому субъекту восприятия, то есть наблюдателю[82]. С приемом зеркального отражения стала связываться категория микрокосма, которая благодаря традиции неоплатонизма заняла господствующее положение в знании этого времени. Понятие микрокосма указывало на то, что существующий земной мир являлся зеркальным отражением мира небесного, то есть порядка и конфигурации самых высоких сфер. Поэтому зеркало воспринималось инструментом познания: оно воспроизводило тайны мира, вытаскивая на поверхность все то, что ускользало от прямого взгляда человека.

Уже было отмечено, что на уровне иконографии сень иконостаса Шумаева отражала земной Иерусалим. Но все дело в том, что этот эффект поддерживали реальные зеркальные отражения. В контексте неоплатонической эстетики они заставляли понимать небо по аналогии с землей. Зеркала украшали не только стены Небесного Иерусалима, но во множестве встречались на рамках, предметах, фонах и окнах[83]. Особенно выделялись помещенные внутри всей грандиозной композиции две «зеркальные» рамы, одна из которых была образована излюбленными барокко аллегорическими изображениями страстей Христовых, между которыми располагались выполненные из зеркала восьмиугольники, а другая — многогранными зеркальными слитками наподобие ограненных драгоценных камней. Их зеркальные грани «вырезали» в реальности прямоугольники, блестевшие богатством божественных и повседневных красок, поскольку позволяли зрителю видеть не только мир окружающий, но и мир небесный — само пространство внутри иконостаса. Известно, что русский иконостас XV — XVI веков содержал изображения и тексты, которые человек разглядеть не мог — они созерцались глазами Всевышнего. Зеркала же иконостаса Шумаева стремились все донести до человека. Возбуждая воображение, они переносили его в зазеркалье небесных сущностей, они же превращали человека из наблюдателя в объект наблюдения со стороны небесных сил. То есть при помощи барочного зеркала изображение могло «выходить» за раму, а также включать в свое условное пространство реальные объекты, что находило множество аналогий в изобразительной культуре эпохи. Так, судя по старым документам, московский митрополит Платон (1737—1812) позволил сделать царские врата иконостаса «из штучных зеркал, в коих всякий предмет пред молитвословящим иереем и диаконом тысячу крат отражается»[84]. Зеркала могли украшать и барочную церковь снаружи. В Царском Селе по заказу императрицы Елизаветы Петровны архитектор В.Растрелли построил, например, в 1746—1748 годах церковь во имя Воскресения Господня, в алтарные окна которой (со стороны сада) были вставлены зеркала[85].

ил. 42

Сдвинуть границу между условным миром картины и реальным миром зрителя — одна из главных задач художников эпохи барокко. Отсюда зеркалам в рамах уделяли внимание самые знаменитые полотна. Один из самых известных примеров — картина «Менины» Веласкеса (1656), которой посвящено не менее известное эссе М.Фуко. На этой картине Веласкес изобразил себя в мастерской или в одном из залов Эскориала за работой над портретом короля Филиппа IV

и его супруги Марианны. На картине мы видим фигуры, служащие художнику моделью. Они вынесены художником за раму и находятся на той же стороне, что и зритель. Зато их можно увидеть в зеркале, которое находится на противоположной стене. То есть фигуры государей как бы переместились из пространства мастерской за раму зеркала, которое нарисовано рядом с другими картинами[86].

Перед нами типичный для поэтики Возрождения и барокко принцип двойного отражения — знак новой эстетики. Реальное зеркало *меняло смысл категории подобия* и привлекало внутрь рамы то, что средневековой иконе было принципиально чуждо — *реальный мир* зрителя. Считалось, что, поскольку мир создан Богом, он несет на себе его черты. Более того, Бог совершенствует мир, наделяя движением, направленным к себе. Отсюда выявление в эпоху Возрождения и барокко многообразия мира включилось в процесс богопознания. И если средневековая икона исключила *тень*: божественная красота предполагала внутренний источник света — то икона эпохи барокко допустила тень в трактовке Христа и святых[87]. Тем самым она указала на подобие мира своему Творцу, на то, что подобие значительно сложнее, чем предполагалось раньше: подобие включило принцип зеркального отражения, благодаря которому оптическая иллюзия смогла собрать все многообразие мира в направлении единого центра — Бога. Именно поэтому в представлении Кариона Истомина зеркало, будучи орудием познания и спасения, и было способно отражать тень:

Зде человеку законно зерцало
Ангел являет, дабы его спасало
В него же смотрятся бело, черно знати,
И камо мысли своя обращати[88].

Зеркало помогало явственнее видеть Бога, побеждая саму смерть, полагал Стефан Яворский в своей эпитафии Варлааму Ясинскому:

Сень и примрак обнося мертвеннаго тела,
Немогох ясно зрети тройчнаго светила,
Но аки во зерцале далече без мери
Видехъ творца моего зеницею веры.
Но се уже сокруши смерть зерцало сие
Чаю убо видети бога явственнее[89].

При помощи зеркала лики святых озарялись бликами нездешнего света:

Святии точним облекутся светом,
Увидят себе с плотию сущих,
Светлость на себе преславну имущих[90].

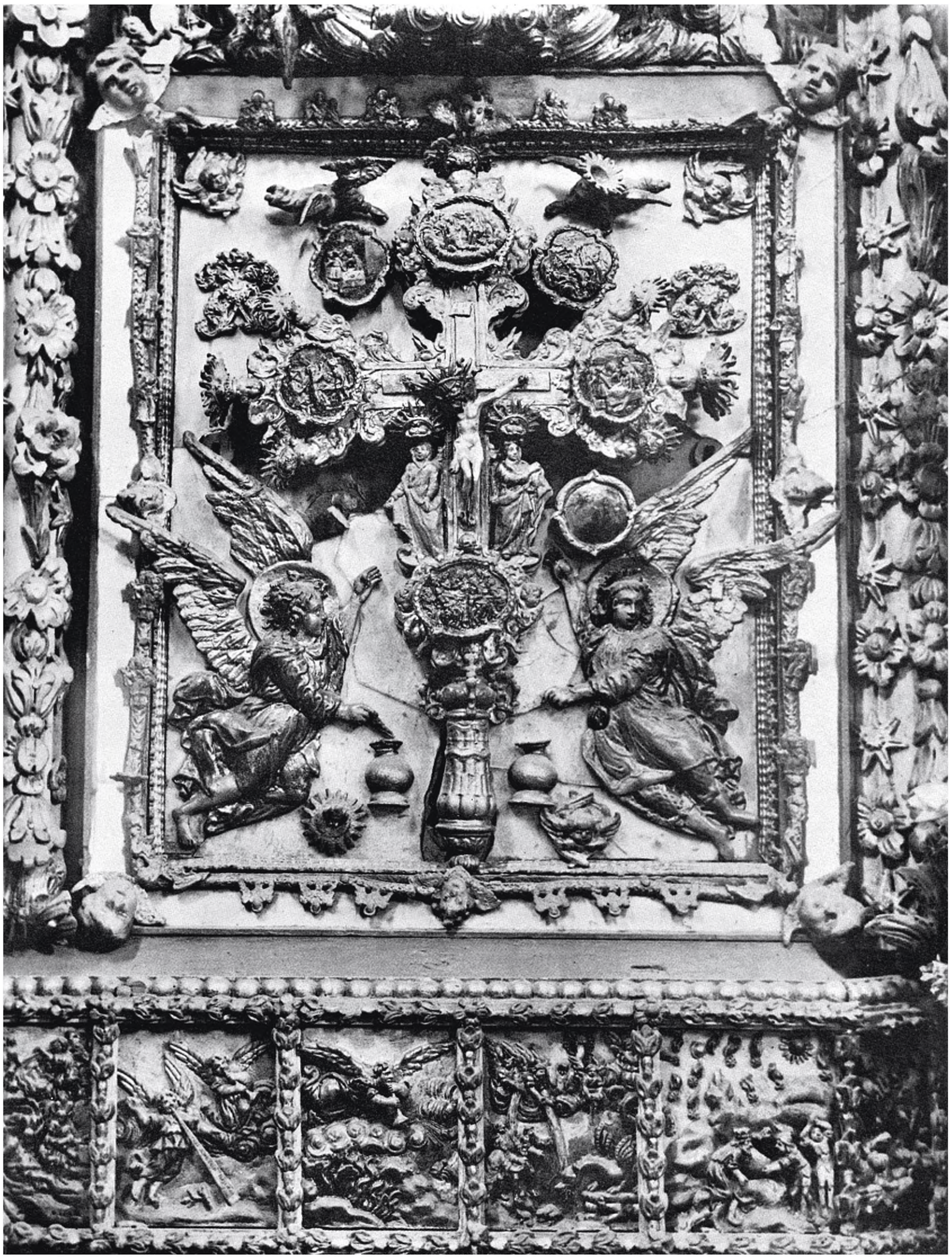
Поэтому, если в Средневековье зеркала были запрещены в русских церквах, то в XVII и XVIII веках их можно было там обнаружить, причем в роскошных обрамлениях, напоминавших рамы икон. Зеркала даже прикрывались дверцами наподобие складней-ковчегов[91]. ил. 45

Иными словами, зеркальные рамы иконостаса Шумаева вызывали гармоничное «движение» художественного пространства между сакральным и мирским

по соединяющей их оси. Они же диктовали типичный для барокко режим *света*, который превращал все происходящее в сплошную галлюцинацию. Реальные и иллюзорные картины постоянно меняли свой статус благодаря игре отражений огромного количества больших и малых зеркал. При любом освещении (будь то свет дневной или свет горящих свечей) зеркальные рамы «выхватывали»

45. Зеркало в раме. XVII в.
Музей архитектуры, Москва

форму, облекая ее неясным туманом. Свет непрестанно погружался в тень, а тьма ниш и пещер воспринималась не иначе как все более густеющая тень, поскольку по правилам барочной поэтики свету противопоставлена тьма, воплощавшая силы зла. *Бог допустил зло, чтобы оттенить добро.* Поэтому тень, мрак, расщелины и пещеры иконостаса Шумаева еще и еще раз напоминали зрителю о том, что



87

46. Иконостас Григория Шумаева. Икона «Крест Христов есть меч духовный», на зеркальном фоне

именно Бог сказал «да будет свет», а вместе с ним он создал чудесное зеркало мира, творящее белый цвет и свет. Мир света в художественном пространстве иконостаса извлекался из мрака, он создавался как бы на самой границе видимого и невидимого, священного и мирского. Ведь цель игры со светом — скрывать и раскрывать тайну. В этом смысле купола церквей, сделанные мастером из прозрачного цветного стекла, в своем поразительном множестве становились сложными символами божественного света, который был способен проницать «неясность» земной тьмы. Эти стеклянные купола несли цвет и свет одновременно, они их отражали, распределяли и усиливали, они же сами отражались в зеркале слитков, рассыпаясь в драгоценные камни во славу Всевышнего Творца.

Нимб — сгусток божественных энергий. Как и купол церкви, он видится обрамлением сферы благодати. Но мастер эпохи барокко превратил нимбы в сложный комментарий этого понятия. Так, голову Христа окружал венец, усыпанный драгоценными камнями, которые были положены на золотой фон, разделенный на отдельные сегменты. Этот нимб был самый роскошный: его блеск и драгоценность адекватны статусу самой фигуры. Нимбы же Богоматери и Иоанна Богослова включили наряду с драгоценными камнями изображения ангелов. Нимбы четырех евангелистов еще больше усложнялись. В них зритель обнаруживал «отраженные» образы Спаса Нерукотворного и Святого Духа в виде голубя. Их же окаймляла череда головок ангелов и звезд, как бы повторявших назойливо о том, что сама эта сфера вполне доступна тому миру, в котором находился зритель.

Наконец, особый режим света в проницаемости границы сакрального и мирского усиливали две большие иконы на зеркальном фоне — «Крест Христов
ил. 46 есть меч духовный» и «Воскресение», которые симметрично располагались напротив друг друга на левой и правой сторонах киота. Поля и фон этих икон были сделаны из зеркала, но друг от друга их отделяла литая оловянная рамка с «херувимскими силами» (по выражению мастера). Эта рамка — граница иррационального перетекания и взаимопроникновения центра и периферии. Рама иконы, которая некогда служила защищающим святыню непроницаемым ковчегом, вдруг приобрела зыбкое колебание. Ее зеркало стало отражать реальный мир точно так же, как и «зеркало» средника. Причем мерцание этой границы было усилено расположением на ней тех небесных сил, которые были призваны посредничать между небесным и земным — ангелов, серафимов и херувимов. В библейских текстах они представали как силы, самые близкие к Богу, поскольку окружали Его небесный престол. Они же являлись стражами рая и носителями Бога в его Откровениях (Быт. 3, 24). Поэтому *появление небесных сил на рамах икон и иконостасов риторически приближало Творца к творению, сближало икону и зрителя.* Но здесь уже в художественном пространстве иконостаса Шумаева начинает играть особую роль трехмерная *скульптура.*

Мы знаем, что православная церковь порой критиковала трехмерное изображение человека, то есть скульптуру, которая была широко распространена в искусстве католического мира. Между тем тот новый тип культуры, который

стал формироваться в России со второй половины XVII века, обратил на скульптуру пристальное внимание. Скульптура стала проникать в официальные храмы Московской Руси под влиянием новых эстетических идей, которые шли из Польши и Литвы через Украину и Белоруссию. В результате русские иконостасы второй половины XVII – XVIII века покрываются резными изображениями Бога Отца, Христа, Богоматери, пророков, апостолов и небесных сил. В церкви Знамения в Дубровицах под Москвой (1690–1704) скульптура даже заменяет стенопись и поясняется «латинскими» изречениями по воле ее заказчика князя Б.А.Голицына. Чуть раньше в московских дворцовых храмах появляются и напольные Распятия с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом. Они изготавливаются в мастерских Оружейной палаты, где работают резчики-иноземцы из Белоруссии и Польши. Одно из таких Распятий находилось в моленной при церкви Воздвижения Креста Господня в Большом Кремлевском дворце и приписывалось белорусскому старцу Ипполиту, а его роспись – живописцу Карпу Золотареву[92]. Выполненные в технике круглой скульптуры Распятия с предстоящими стали помещать и в верхней части иконостасов. ил. 37

Иконостас церкви Воскресения в Теремном дворце Московского Кремля завершает, например, именно такое Распятие. Оно было изготовлено теми же мастерами Оружейной палаты под руководством мастера-белоруса Клима Михайлова в 1678–1679 годах. Комментируя все эти новшества, Н.Соболев отмечал: «На выступах великолепных иконостасов и киотов в изобилии появляются фигуры апостолов, пророков и ангелов с рипидами или орудиями страстей в руках, одетые в развевающиеся вихрем вокруг тела одежды, поставленные в несколько театральных, исполненных пафоса позах. Выше иконостасов, на стенах храмов прикрепляются раскрашенные резные Распятия с предстоящими... Часто Распятия эти заключаются в сквозную причудливой формы раму из резных облаков, головок херувимов или цветов»[93].

Именно под влиянием подобных образцов было сделано и Распятие купца Шумаева, которое он поместил в ренессансную раму-окно. Попав в раму для постановки иконы или живописной картины, трехмерная скульптура подчинилась законам, скорее, не скульптурных, а живописных форм. Мастер выполнил фигуры Христа, Богоматери и апостола в низком рельефе, то есть лишь наметил скульптурную форму, которая потенциально стремилась к расподоблению с реальной скульптурой. Покрытая живописью, скульптура отвечала задаче создания эффекта присутствия. Этой же задаче отвечали и другие изображения Бога Отца, Христа, Богоматери, библейских персонажей и святых, а также материализованные души праведников и грешников, наконец, императорских персон – Петра I и Петра III. Их бесчисленные фигурки были повернуты в разные стороны: и друг к другу, и к центру, и к зрителям. Полные чувственности и страстей, они придавали пространству зримые очертания; причем каждая из них играла свою роль, смысл которой был заранее известен: он вытекал из текста Библии. В чем-то они напоминали персонажей «кукольного дома» – особой западноевропейской игрушечной конструкции, имитировавшей в миниатюре архитектуру дома с его интерьерами

и обитателями. Такие «игрушки» получили особое распространение в Западной Европе XVII — XVIII веков[94].

Эта «кукольность» персонажей нашей рамы не только вызывала ассоциации с народной мифологией и лубком: благодаря зеркалам и их отражениям скульптурные персонажи «оживали» и «двигались». Вспомним, что статуя всегда требует серьезности, предстояния и созерцания, а кукла — игры и участия. Когда же статуя тяготеет к упрощению, она сразу стимулирует двойное к себе отношение[95]. Поэтому, как и на сцене народного театра, вертепа или «игрушечного дома», скульптуры Шумаева активно формировали художественное пространство. В этом они напоминали и школьный театр эпохи барокко, в котором разыгрывалась ожившая скульптура с ее особым типом движений[96], а также изображение скульптуры в живописи XVIII века, на картинных и рисованных рамах. Например, на упоминавшейся выше иконе Ивана Грекова «Благоверный князь Александр Невский и великомученик Феодор» нарисованные крылатые фигуры как бы вышли из системы изображения и оказались на раме, усиливая иллюзионизм изображения. В этом они отвечали многочисленным скульптурным и живописным персонажам эпохи Возрождения и барокко, которые устремлялись за пределы рам и парапетов в своей готовности стереть границу между условным и реальным миром. И если оптика ренессансно-барочной картины позволяла человеку свободно входить в мир иной, как будто он входил в дверь или окно, то ее рама, несущая скульптуру, всегда создавала иллюзию обратного движения, поскольку «перемещала» персонажей из мира условного в мир реальный.

ил. 19

В иконостасе Григория Шумаева это движение на зрителя усиливали изображения небесных сил на обрамляющих конструкциях — ангелов, херувимов и серафимов, а также душ праведников и грешников. В системе представлений культуры барокко душа человека постоянно пребывала между раем и адом. Отсюда особое значение в этой системе приобрел *образ лествицы Иакова* — опасный и многоступенчатый переход между вечной мукой и райским блаженством. Отсюда же движение душ праведников и грешников по вертикали рамы-киота Шумаева не только подчеркивало сообщаемость всех ярусов мироздания (рая, земли и ада), но и снимало с него на время функцию «окна в мир» и превращало ее в «лествицу к небеси» — образ, восходивший к первому откровению праотца Иакова: «И увидел во сне: вот лествица стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт.28:12). В католической иконографии известны многочисленные интерпретации креста Иисуса как лествицы на небо, которые, видимо, были переосмыслены и воплощены в нашем иконостасе[97]. Тем более что во второй половине XVII — первой половине XVIII века лествица часто встречалась в литературе и театральных постановках, на иконах, царских вратах иконостасов и гравюрах. Даже глядя на икону Богоматери, человек того времени мог видеть лествицу — ее праобразующий символ:

> Вижду тя, о лествице, сведшую нам Бога!
> Доведи мя, Марие, горняго чертога, —

писал Стефан Яворский[98]. Часто лествица понималась как иерархическая модель мира, ступени которой — этажи христианского космоса, которые сообщаются между собой благодаря падениям и возвышениям. Поэтому эсхатологические барочные поэмы, как правило, состояли из нескольких частей, каждая из которых была посвящена одному из уровней мироздания и проблеме их соединения, как и композиция иконостаса Шумаева. Так, одна из них — «Лествица к небеси» одного анонимного автора первой половины XVIII века — состояла из глав, которые назывались «Смерть», «Суд», «Прение между телом и душой», «Геенна», «Царство Небесное» и описание которых вполне соответствовало особенностям изображения картины мира в нашем иконостасе[99]. Интересные данные содержала сделанная в 1762 году «опись» иконостаса, которая начиналась описанием неба и рая, а заканчивалась описанием ада. То есть восприятие христианской картины мира двигалось по строгой вертикали: рай — земля — ад. Но перед тем как начать описание центральной части иконостаса — Распятия, — составитель дал осмысление ее рамы как лествицы, по которой происходит движение ангелов и человеческих душ в обоих направлениях: «На правой стороне де слава Господня и праведники идут в царство небесное и в сретение будут на небеси и на облацех. На левой стороне тернов

47. Святые Андриан и Наталия.
Конец XVII — начало XVIII в.
Церковь Покрова в Филях.
ЦМиАР

венец Господень и свержение с небес с престола сатану во езеро огненное и всех с ним творящих волю его»[100]. Иными словами, конструкция рамы-окна сближалась в сознании человека того времени с конструкцией лествицы.

В иконостасе Шумаева это движение начиналось сверху, где были представлены изображения девяти ангельских чинов, и направлялось вниз, на землю, куда ангелы несли евхаристические чаши и евангельскую весть. И именно в эпоху барокко это *движение ангелов* представлялось бурным, как никогда. Подобно ангелам на католических картинах сонмы ангелов на русских иконах этого времени спешат к святым с евхаристическими чашами, дарующими жизнь вечную благодаря приобщению к единому Телу Христа. Иконография ангелов в XVII веке значительно усложняется, поскольку с их помощью невидимое метафизическое пространство делалось видимым и одухотворенным, а «вещный» мир развоплощался, превращаясь всего лишь в знаки и образы[101]. Ведь функция ангелов — постоянно комментировать и пояснять человеку тайны божественной мудрости. Поэтому в иконостасе Шумаева ангелы «приемлют текущую кровь Спасителеву», намекая на таинство Евхаристии. Они же устанавливают кресты на куполах церквей, указывая на главный символ искупления, а также поддерживают венцы святых, подчеркивая ниспослание на них божественной благодати. Они же возвещают о Страшном суде: на левой стороне рамы мы находим многочисленные сцены из Апокалипсиса и «семь ангелов трубящих». Ангелы сидят также на вратах Горнего Иерусалима, поскольку являются посредниками между миром земным и небесным. Наконец, явлению ангела отведено и отдельное пространство — «место идеже ангел пастырем явился». При всем этом скульптурные изображения ангелов подобно куклам на сцене постоянно меняли свой облик. Они перевоплощались, представая в разных одеяниях и венцах. И только в самом низу их бурное движение успокаивалось. Между сценами «Вход в Иерусалим» и «Положение во гроб» спокойно у парапета стояли два ангела с крыльями, но без нимбов. Их взгляды, позы и жесты были обращены к зрителям, и казалось, что они могли «ожить», как могла ожить и разыгрываться в театре барокко «мертвая» скульптура. Между тем их позы были вписаны в общий рисунок движения всех фигур композиции. Этот рисунок не копировал реальность: жесты лишь намечали движение, как в поведении кукол на сцене, и были рассчитаны на эффект всей композиции в целом.

В иконостасе Григория Шумаева мы видим также множество изображений и композиций, которые отвечали описаниям *сборников эмблем и аллегорий*. Здесь и небесная сфера в виде сияния с ангелами внутри, Бог Отец в образе Ветхого Денми, святые с венками и пальмовыми ветвями в руках, многочисленные символы православной веры, заключенные в отдельные рамки. Центральную икону Распятия окаймляла даже целая рама из аллегорических изображений Страстей Господних, заключенных в картуши, между которыми располагались многогранные зеркала, в которых они отражались и умножались. Все это говорит о том, что мастер хорошо знал иконологическую литературу, которую использовал для реализации своего conceptus (замысла), понимавшегося в барочной эстетике

ил. 43

XVII века как связь между двумя часто весьма удаленными предметами. Наряду с западноевропейскими риториками и поэтиками эта литература широко проникает в Россию уже в эпоху царя Алексея Михайловича; к примеру, в библиотеке Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева находились считающаяся первой книгой эмблем — «Emblematum liber» Андреа Альциата (1531), «Иконология» Чезаре Рипы, «Символы и эмблемы» И.Камерария (1593), «Полигистр символов» и «Египетская символика» Н.Коссена, а также некоторые другие[102]. В XVIII веке ил. 44
эти книги были дополнены русскими изданиями, первым из которых явилась известная «Символы и эмблемата», вышедшая по указанию Петра I в 1705 году в Амстердаме. В ее основу были положены книги эмблем Даниэля де ля Фея и Камерария. В 1788 году к ней прибавилась книга эмблем испанца Диего Сааведры в издании Н.М.Максимовича-Амбодика «Избранные эмблемы и символы» (1788, 1811)[103]. Наконец, в 1803 году появилась в двух томах «Иконология, объясненная лицами, или Полное собрание аллегорий, эмблем и проч.»[104]. Все эти книги были не просто хорошо известны художникам, скульпторам, архитекторам и декораторам, но служили для них непосредственным руководством при создании всевозможных обрамлений, как того требовала культура XVII, XVIII и даже первой половины XIX века[105].

Восприятие эмблемы приоткрывают нам дополнения и комментарии Максимовича Амбодика (1744—1812), который дал подробные описания эмблем с целью предоставить художнику не только понятие об эмблеме, но и вдохновить его на создание символических изображений: «собственным рассудком достигать ознаменование прочих эмблем и символов». Прилежное изучение подобных книг могло, по его мнению, «открыть сокровенные тайны других многих сим подобных начертаний»[106]. В разделе «Краткое объяснение о эмблемах и символах» читатели находили любопытный комментарий структуры и содержания эмблемы. Последняя определялась как «замысловатая» картинка с «нарочитой» надписью и представляла собой изображение какого-либо «естественного вещества» или «одушевленное существо». Subscriptio классической эмблемы издатель определял как «символ», то есть «краткую надпись, состоящую в остроумном изречении немногих слов». Соединение этой надписи с изображением служило «руководством» к познанию исторического, политического, нравственного или таинственного смысла «другой вещи», поскольку вызывало в сознании человека *мысленную фигуру*. При этом эмблемы делились на «божественные», «духовные», «исторические», «политические», «гербовые», «нравственные» и «таинственные».

Раздел «Иконологическое описание эмблематических изображений» был посвящен аллегориям Бога, ангелов и святых. К ним относились, в частности, изображения Бога Отца в образе Ветхого Денми, а также изображения, перешедшие из католической и протестантской иконографии: «Бог изображается на крылах ветреных, ветхий днями, превознесенный выше небес, носимый на облаках ангелами, держащий в деснице державу в знак Его всемогущества. Или почтенный престарелый муж, преисполненный величеством, сидящий на

94

48. Спас Нерукотворный,
со сценами сказаний.
1706. ГТГ

облаках легких, благословляющий десницею, частью покрытый возвеваемой ризою и окруженный ангелами, планетами и звездами. Или представляется в виде великого сияния света немерцающего, на кое великое множество ангелов, архангелов, серафимов, херувимов и прочих, устремив очи свои, с удивлением горе взирая, непрестанно хвалу и славу безначальному и непостижимому Божеству воспевают». Ангелы, названные «Служители Божии», изображались в эмблемах в образе «прекрасных юношей» с распростертыми крыльями за плечами, «для изъявления скорого исполнения ими Божиих повелений». Херувимы должны были изображаться с одной головой, которая «поддерживается» двумя крыльями, а серафимы — «с одним лицом посреди четырех или шести крыльев»[107]. Особый интерес представляли собой предписания в изображении святых: «Святые или блаженные в виде юношей и дев, облеченных в белые или червленые одежды, изображаются с пальмовыми ветвями в руках. На лице их святость, целомудрие,

49. Ф.Цуккаро. Картуш. Около 1600. Гравюра

50. Картуш «Диоген». 1758–1760. Гравюра

невинность и кротость являются». Среди «добродетелей, пороков и страстей» обращали на себя внимание олицетворения понятий, связанные с христианским благочестием и нравственностью. Здесь же читатель находил описание Фортуны — одного из главных ренессансных понятий, а также аллегории христианской Веры, которая представлялась в виде скрижали, Евангелия, креста и потира, окруженного сиянием. Она же изображалась в образе «сидящей жены, держащей в руке крест, на коленях Новый Завет; с правой ее стороны два Гения держат скрижали, а с левой один Ангел с чашей»[108].

Задача украшения религиозного образа эмблемами — расширить его смысловое пространство. Не случайно поэтика эмблемы вдохновлялась риторической теорией остроумия (acumen) и относилась к смешанному типу искусств, в котором слово и изображение неразрывно связаны. Поэтому сам Альчиато определял мастерство эмблемы как tacitis scribere, то есть «молчаливое письмо», а Б.Ано назвал свою книгу эмблем «Picta poesis», то есть «живописная поэзия»[109]. «Под эмблемой в собственном смысле слова, — пояснял Э.Тезауро, — гуманисты в наши дни понимают... общепонятный знак, состоящий из слов и изображения, выражающий нечто относящееся к жизни человека. Поэтому эмблематические изображения появляются на картинах; они также выставляются в залах, пышных апартаментах, в академиях или же печатаются в книгах с объяснениями для просвещения народа»[110]. В связи с этим вспомним еще раз особенность конструкции эмблемы. В ней слово и изображение вполне обоснованно рассматриваются равноправными[111]. Однако в контексте взаимовлияния рамы и образа слова в эмблеме вполне можно понимать как комментарий изображения, а картинку как иллюстрацию к словам. Так, классическую эмблему, всегда выражавшую собой некое общее понятие или идею (Бог, целомудрие, вера, время и т.п.), открывала короткая фраза (обычно латинская), которая называлась inscripcio (titulus, motto, lemna). Это «подпись» эмблемы. Ниже располагалась картинка — pictura. Под картинкой помещали поясняющий рисунок текст — subscripcio, то есть «девиз». Данная структура показывает, что картинка заключена в текстуальную рамку, которую образуют «подпись» и «девиз» эмблемы. *Текстуальная рама выступала в качестве смыслообразующей рамы изображения.* Если картинка апеллировала более к чувству, то ее текстуальная рамка — к разуму. В результате текстуальная рамка и заключенная в нее картинка оказывались неразрывно связанными в создании «умственного образа»: одно не могло существовать без другого.

Эта символическая конструкция эмблемы могла изменяться, но главное — она оказала огромное влияние на визуальную культуру барокко. Проникнув в Россию в середине XVII века, эмблема в следующем столетии становится одной из главных моделей формирования визуальных культурных стереотипов, а различные техники ее рамочного сечения — эффективным приемом символического сцепления текста и изображения, а следовательно — уяснения объекта зрительным восприятием. По наблюдению М.Праса, эмблема явилась грозным оружием ордена иезуитов, поскольку помогала завладеть умом человека. Благодаря ей картина превращалась в сплошную галлюцинацию, поскольку подключала к разуму

чувства[112]. Добавим, что она помогала зрителю и мысленно перешагнуть раму изображения, оказаться внутри него. Уже затрагивался вопрос о появлении новой композиции барочной иконы, в основу которой легла конструкция эмблемы. Как и в эмблеме, изображение христианского героя с середины XVII века стали помещать между наименованием иконы и поясняющим все изображение текстом (то есть видоизмененным «девизом», который превращался в текст тропаря, кондака и т.п.)[113]. Изображения на темы притч в иконостасе Шумаева явились общераспространенным отражением именно этого явления. Теперь обратим более пристальное внимание на роль картуша в этой конструкции.

Картуш (фр. cartouch) — декоративная рамка в виде полуразвернутого свитка, которая с эпохи Ренессанса могла служить символической формой книги[114]. Обрамляя картинку, картуш служил особым сигналом ее восприятия — он указывал на ее неразрывную связь с написанным Словом. Со второй же половины XVII века картуш становится одной из самых распространенных обрамлений наименования иконы, различных на ней надписей, а часто и самого изображения, так как вносит новые по сравнению со Средневековьем смыслы в связь текста и образа. Форма свитка стала свидетельствовать и о том, что рама текста и изображения стала ориентироваться на сравнение символов. В этом плане картуш изначально был обращен на расширение контекста, «фреймирование» символа *потоками смыслов*. Своей «курьезностью» он привлекал к символу повышенное внимание.

На византийских и древнерусских иконах надписи не имели собственной рамки. Наименование иконы делалось на полях или рядом с изображением святого — сверху или посередине. Причем имя Христа или святого могло прерываться на две части самой фигурой — оно как бы сливалось с образом, отвечая стремлению средневекового символа совпасть со своим значением. Так достигалось символическое единство рамы, надписи и самого изображения. В противоположность на новых русских иконах XVII — XVIII веков наименования и надписи получают всевозможные *рамки*, которые могла диктовать западно-латинская риторика. Не случайно, что именно в это время в русской культуре появляются обрамления — монограммы, в основе которых лежит метафора, включающая изображение в игру сравнения и комментария. Таково, например, в книге Иоанникия Галятовского «Души людей умерлых» (Чернигов, 1687) изображение сокращенного имени Христа, которое складывают орудия страстей — клещи, копья, столп и 30 сребреников. Как показывают специальные исследования, русская культура XVII века усваивала главным образом то направление западно-латинской риторики, которое ориентировалось на теорию «умеренных метафор», что, конечно, не исключало и развитие барочной традиции (ornamentum). Просто такое положение определяло «умеренность» русского барокко, которая, как правило, не допускала в русскую икону ту метафоричность рамы, которую мы находим в искусстве Запада.

В определенном смысле это подтверждал *картуш*. Его форма в отличие, скажем, от формы сердца Иисуса Христа, довольно «нейтральна» и постоянно

98

51. Рокайль. Обрамление иконы «Вход в Иерусалим». Середина XVIII в. ГТГ

менялась. Поэтому в форме картушной рамы, как ни в какой другой, стала проявлять себя барочная традиция в русской культуре. С определенной осторожностью можно говорить даже о том, что картуш принял на себя *идеологическую функцию* переосмысления старых структур. На каком-то отрезке времени он стал указателем перемен и новой ориентации официальной и народной культуры. Сначала картуши появляются на иконах изографов Оружейной палаты, куда они перемещаются с западноевропейских гравюр. Почти одновременно картушные рамки проникают в иконостасы, оклады и киоты, парсуну, архитектуру и печатное

дело, народный лубок и даже школьный барочный театр, в котором они являлись частью декоративного убранства. Так, в церкви Покрова в Филях картушные рамки украшали не только иконостас, но и киотные рамы, например, к иконе «Святые Андриан и Наталия». В дальнейшем на протяжении всего XVIII века ил. 47
и даже первой половины XIX века картушные рамы являли собой общераспространенное явление, отвечая особенностям русского барокко и западноевропейскому влиянию на русскую культуру.

Обрамляя тексты и изображения, картуш служил сигналом особого внимания к тому, что внутри него. В этой связи он мог занимать центральное место в композиции моленного образа; например, в композиции иконы «Спас Нерукотворный, со сценами сказаний» (1706, ГТГ), которая представляет собой типичную

52. Рокайль. Фрагмент оклада иконы «Богоматерь Тихвинская». Середина XVIII в.

53. Зеркало в раме. Середина XVIII в. Государственный Эрмитаж

ил. 48 риторическую конструкцию, состоящую из множества рам. Так, если верхнее поле иконы «разрывает» золотой картуш в виде полуразвернутого свитка, на котором размещен текст, то в центре иконы помещен картуш, который занимает практически все пространство средника. Подчиняясь риторической стратегии, он как бы раскрывается и уподобляется золотому трону, на котором должен восседать Господь Вседержитель. На это намекают отдельные элементы трона (они же фигуративные элементы картуша) — полукруглая спинка в верхней части, а также два сидящих ангела, держащие в руках лавровые ветви и зерцала со сценами сказания. Внутри же картуша зритель видел двух других ангелов, держащих одной рукой убрус с образом Спаса Нерукотворного, а другой — корону. Под ними располагалась земля со сценой сказания о прибытии Нерукотворного образа в Эдессу. Отсюда картуш с элементами императорского трона оказывался ключом к пониманию идеи реального замещения присутствия Христа его иконой.

Картуш отражал и новое *эстетическое* отношение к образу, поскольку подчинялся риторическому учению и служил одним из главных приемов «курьезного украшения», которое проникает в бесчисленное количество барочных икон
ил. 22 XVIII века. Эта связь картуша с риторикой рамы явилась прямым отражением западной традиции, в которой мы встречаем всевозможные картуши с фигуративными элементами. Например, на гравюрах Иконологии Чезаре Рипы в издании Иоанна Гертеля (1669–1700), которое входило в русский культурный контекст наряду с другими книгами по этой теме[115]. По сути, Гертель реализовал главную идею Рипы, который задумал в свое время предоставить в распоряжение художникам и поэтам визуальные аналогии абстрактных понятий. При этом Гертель снабдил аллегории Рипы картинками, заключенными в картушные рамки. Их особенность состояла в том, что обращение к читателю и названия глав помещались в картуши с фигуративными элементами (то есть картуши представляли собой вид некоего полуразвернутого свитка и одновременно пещеры в скале
ил. 50 с фигурами, растущими деревьями и травами). Обрамляя же эмблемы, эти картуши упрощались, лишь отдаленно напоминая о том, что в их основу был положен средневековый символ «мир есть книга».

Картуши с аллюзиями и фигуративными элементами — излюбленная тема художников маньеризма и барокко вроде Яна Лютмы Младшего или Федерико Цуккаро, которые творили именно тогда, когда в европейском искусстве картуш становился универсальной рамочной конструкцией и его можно было встретить
ил. 49 повсюду. Появляются даже целые серии орнаментальных гравюр с изображением картушей (например, «Множество новых картушей, нарисованных Яном Лютмой Младшим в Амстердаме, 1653 год»), которые становятся самостоятельной областью творческих фантазий[116]. То есть рама как декоративный мотив превращается здесь в самостоятельную эстетическую проблему для множества художников и граверов, ювелиров и архитекторов, которые порой не столько ориентируются на практические задачи ремесла, сколько ищут способы выражения определенных идей. Появляются необыкновенно интересные и сложные картуши с мотивами органического мира и удивительных небылиц. В этой связи

можно вспомнить и о той роли, которую играла монада в натурфилософской картине мира XVII века. Обладая семантикой исходной первоосновы мира, монада, по Лейбницу, – текучая множественность возможностей аморфного начала. Следовательно, барочная монада может идентифицироваться не только с той темной комнатой, о которой пишет Ж. Делёз (склепом, ризницей, кельей и т.п.), но и с картушем, в котором не менее отчетливо действует «принцип вложения»[117]. Картуш – подлинная «складка» барокко, основная рамка и один из главных «нервов» барочного искусства, в основе которого лежало понимание мира как открывающей все новые и новые смыслы метафоры. Поэтому в обрамлении картуша воспринимали идею абсолютной красоты. Благодаря этой рамке в мир появлялось нечто прекрасное, хотя оно могло возникать из чего-то на него не похожего. Прекрасное, по убеждению маньеристов, могло возникать из безобразного, форма – из хаоса, и наоборот. Поэтому, заполняя пространственную границу картуша фантастическими существами, текстами, растениями или животными, художники маньеризма и барокко превращали рамку в особую форму познания окружающего мира.

Между тем именно на этом пути во второй четверти XVIII века картуш-свиток превращается в рокайль (rocaille). В корне этого французского термина лежит слово «гос», что значит «скала». В садах XVII века обломками скал, морскими раковинами и растениями украшали фонтаны и гроты. На поздней стадии развития барокко эта затея, видимо, дала толчок к появлению новой картушной рамки в художественной системе рококо. Рокайль мог представлять собой то неправильной формы картуш, окруженный асимметричными отростками, то приобретал характер завитка, то заполнялся цветами и повернутой в профиль архитектурной деталью. Эта множественность возможностей создания «складок» кладется в основу обрамления как небесной, так и земной красоты. На окладе иконы елизаветинского времени рокайль охватывает сокращенное *имя* Богоматери. В пространство рамки вплетены листья, раковины, розы и крылышко птицы. Розы можно было бы принять и за символ Богоматери. Но они встречаются во множестве других случаев, например в оформлении зеркала. Это лишний раз говорит о том, что искусство служит здесь интересам церкви точно так же, как идеалам земной красоты и роскоши. В России второй половины XVII – XVIII века, подключая всю власть символа и метафоры, картуш стал знаком барочной эстетики и риторики западноевропейского типа. Это вело к окончательному распаду символики рамы средневековой иконы, что подтверждает вся сложная поэтика иконостаса Григория Шумаева. В эпоху же русского романтизма обращение к национальному Средневековью и Возрождению заставит искусство искать новые формы в обрамлении божественной сущности.

ил. 51

ил. 52

ил. 53

Глава II. От Средневековья к романтизму

В этом храме
человек проходит через лес символов,
они провожают его родными,
знающими взглядами.
Вяч. Иванов[1]

1. Абрамцево: окно в русский мир

В 1881–1882 годах в Абрамцеве – подмосковной усадьбе Саввы Ивановича Мамонтова – была построена необычная для своего времени белокаменная церковь, посвященная Спасу Нерукотворному. Странная и неожиданная встреча «древнего» и «нового» поражала и удивляла зрителя: перед его взором было сочетание Средневековья и романтизма, которое касалось как внешних архитектурных форм, так и самого интерьера церкви. На первый взгляд они воскрешали в памяти древнерусские храмы XV – XVI веков, но в то же время чем-то от них от-
ил. 54 личались. Фасад церкви был явно спроектирован под влиянием новгородской или ярославской архитектуры. Белокаменный резной портал воспроизводил формы и орнаменты XV – XVI веков, а воздвигнутая над ним звонница, увенчанная главкой, явно повторяла формы уже другого – новгородско-псковского зодчества. Церковь не устремлялась ввысь и не парила в воздухе. Мощные стены с контрфорсами, тяжелый купол и узкие полуциркульные окна были рассчитаны на внушительность и создание впечатления «основательной древности». Между тем такая важная деталь церкви, как барабан, и купол выдавали замысел мастера позднего времени. Сам купол был схвачен характерным для эпохи модерна изразцовым поясом, а барабан прорезан совсем уж необычными для древней архитектуры вытянутыми окнами со ступенчатыми завершениями.

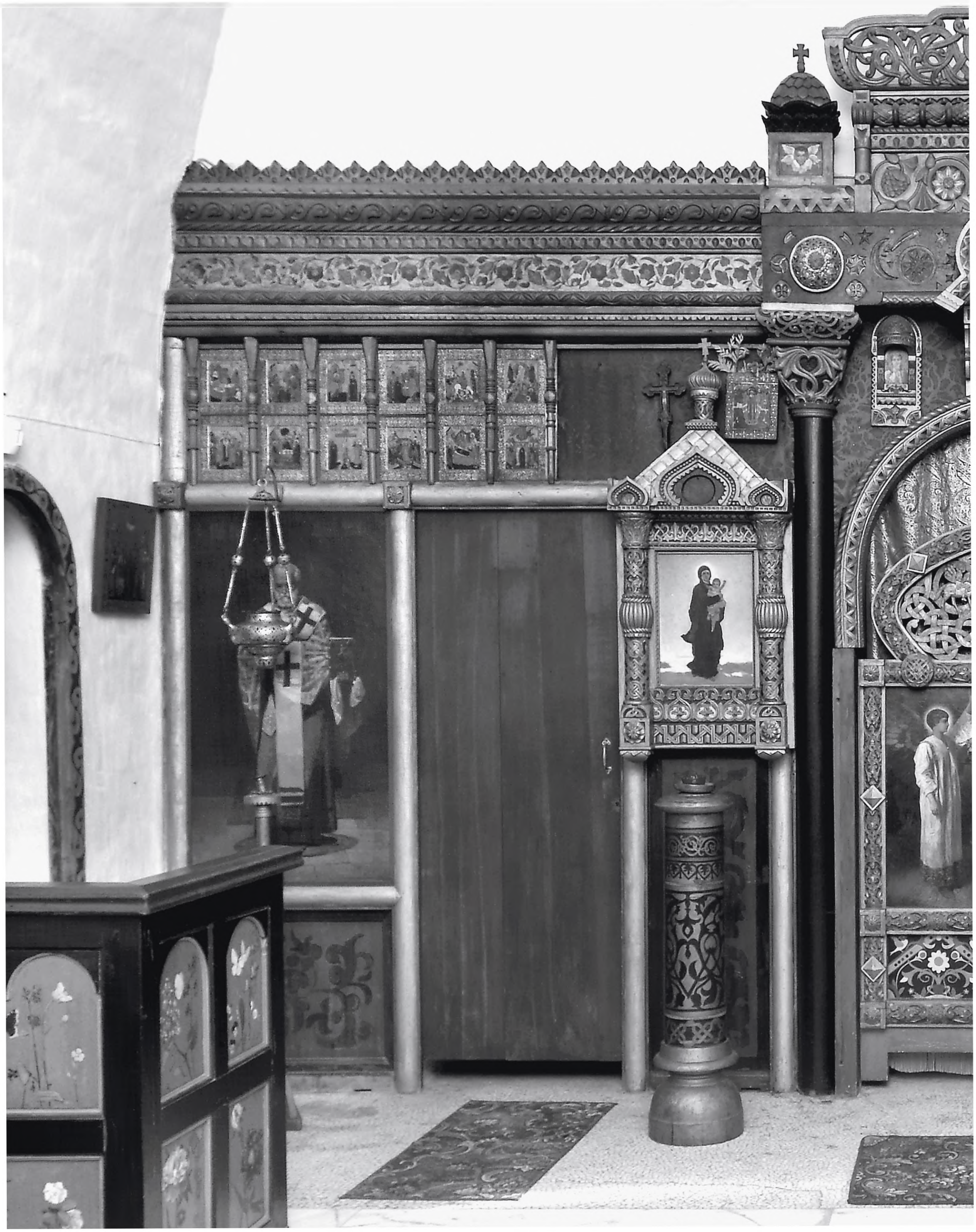
Но еще более неожиданные сочетания древних и новых элементов взгляд находил в формах часовни, пристроенной десятилетием позже над могилой Андрея Мамонтова. Раньше такие сочетания форм не встречались и были найдены художником явно в соответствии с новыми творческими задачами. Закомара и кокошник – характерные декоративные элементы древнерусского зодчества. Закомара всегда представляла собой килевидное или полукруглое завершение участка стены, закрывающее прилегающий к ней внутренний цилиндрический свод, а кокошник – фальшивую закомару, имеющую исключительно декоративное назначение. Закомара превращалась в кокошник, если отрезалась от стены сплошным карнизом. Однако архитектор применил эти декоративные элементы совсем по-другому. Две выступающие стены часовни несли на себе видоизмененные формы. Фронтальная стена, на фоне которой помещался надмогильный белокаменный крест, венчалась кокошником, а боковая представляла собой лишь подобие закомары и кокошника одновременно, поскольку изразцовый орнамент, шедший по краю стены, не разрезал ее до конца, как в первом случае. Необычным было и расположение полуциркульных окон. На фронтальной стене часовни

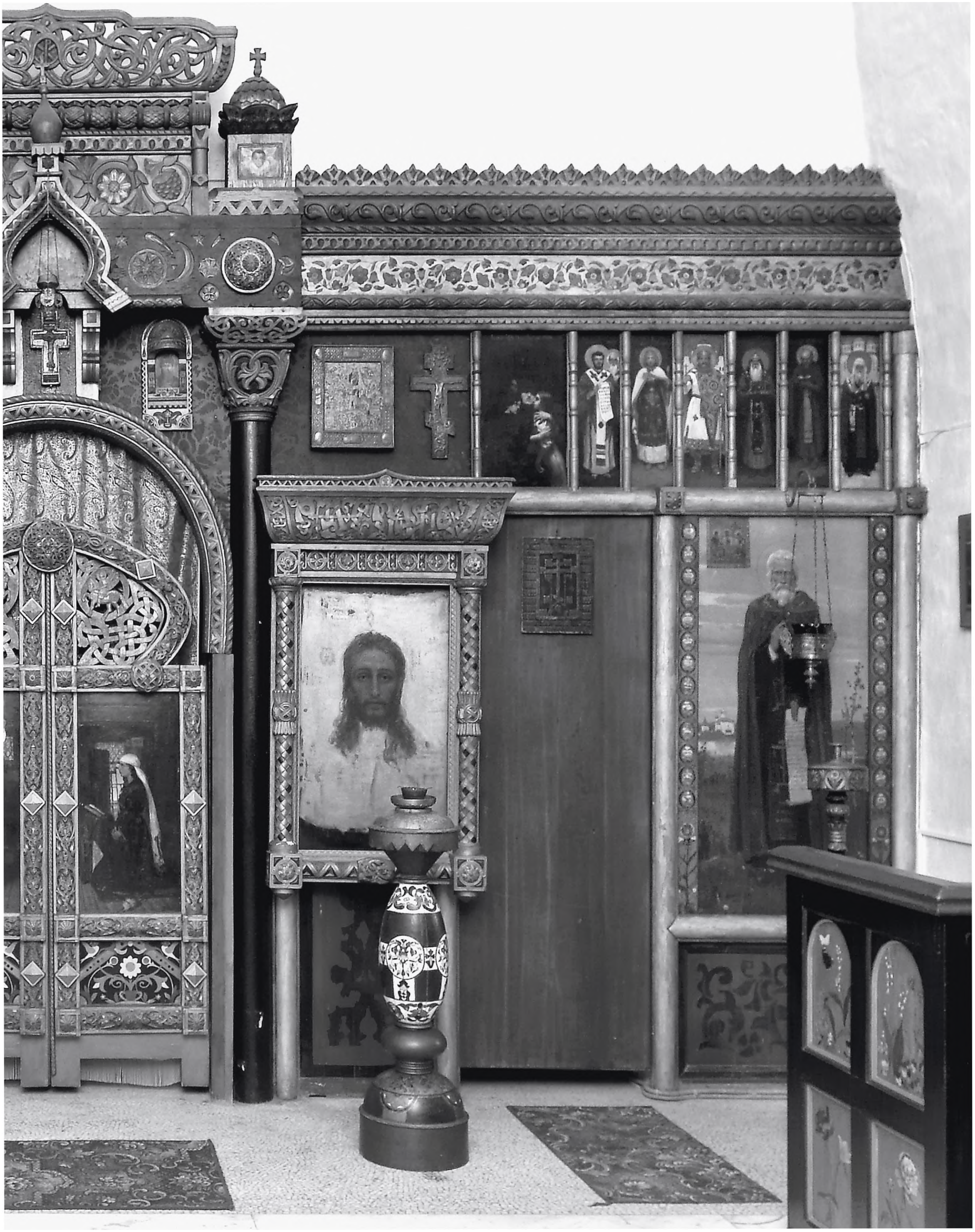
они размещались в самом кокошнике, а на боковой — три из них располагались симметрично, причем одно из трех как бы соединяло верхний и нижний участок стены. Часовню венчал луковичный купол, явно пришедший сюда из более поздней архитектуры, чем шлемовидный купол главного объема храма, и скорее всего — из архитектуры московской, владимиро-суздальской или ярославской.

Все эти внешние архитектурные формы отвечали столь же необычному интерьеру. О нем можно судить как по сохранившемуся убранству церкви, которая является сегодня частью музейного комплекса «Абрамцево», так и по старым ил. 55

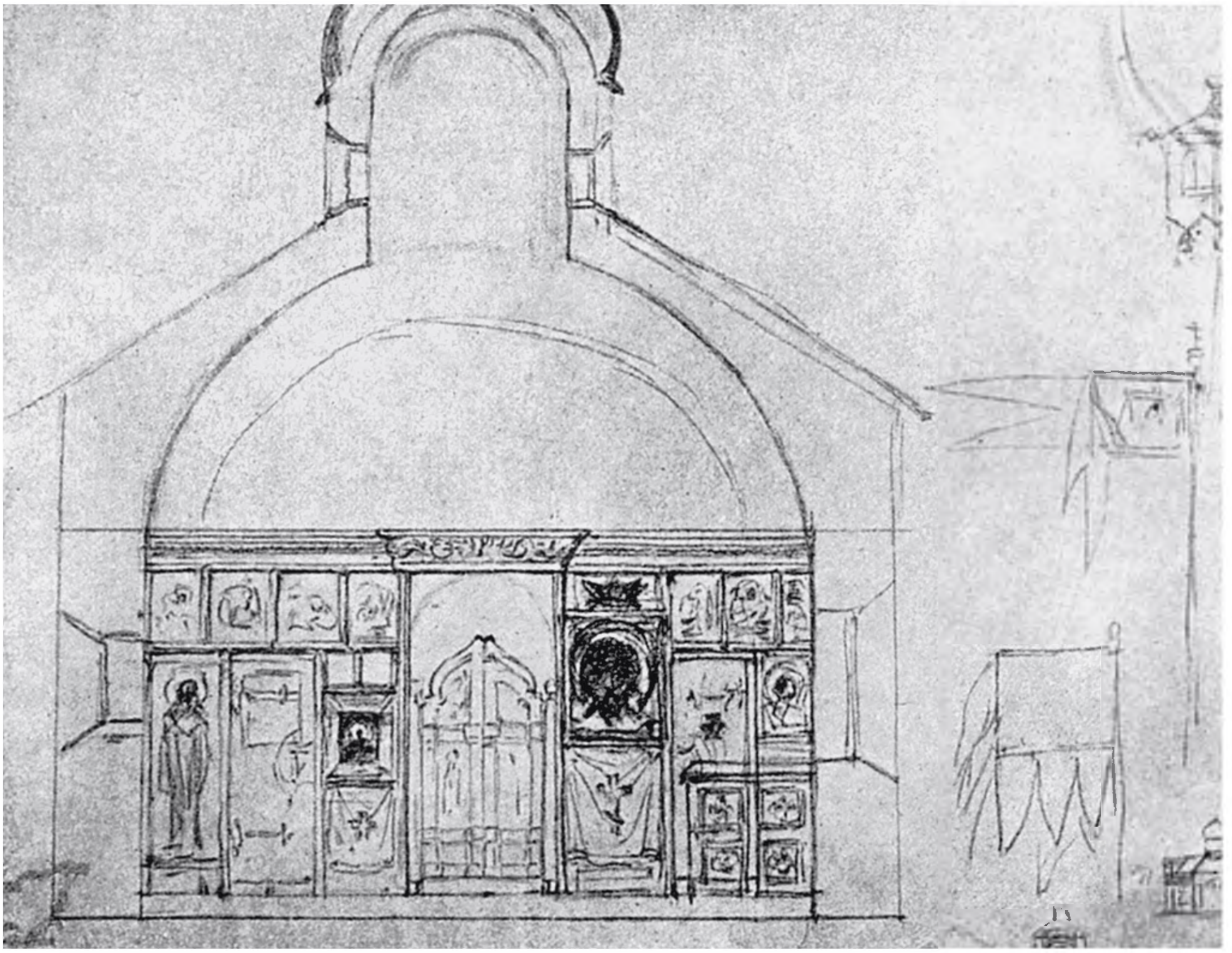
54. В.М.Васнецов, В.Д.Поленов. Церковь Спаса Нерукотворного с часовней в Абрамцеве. 1881–1882

55. Интерьер церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Музей «Абрамцево»
→





фотографиям, которые находятся в его архиве. При входе в храм зритель сразу оказывался лицом к лицу с иконостасом, поскольку объем храма был совсем небольшим, предназначенным для семейной молитвы узкого круга лиц. То был древний двухъярусный иконостас, архитектурная рама которого претерпела существенные изменения. С давних времен эта рама служила способом показа



икон, которые являлись визуальным воплощением небесной церкви. В этом смысле она представляла собой как бы театральные подмостки, на которых из века в век происходило драматическое действо небесной жизни.

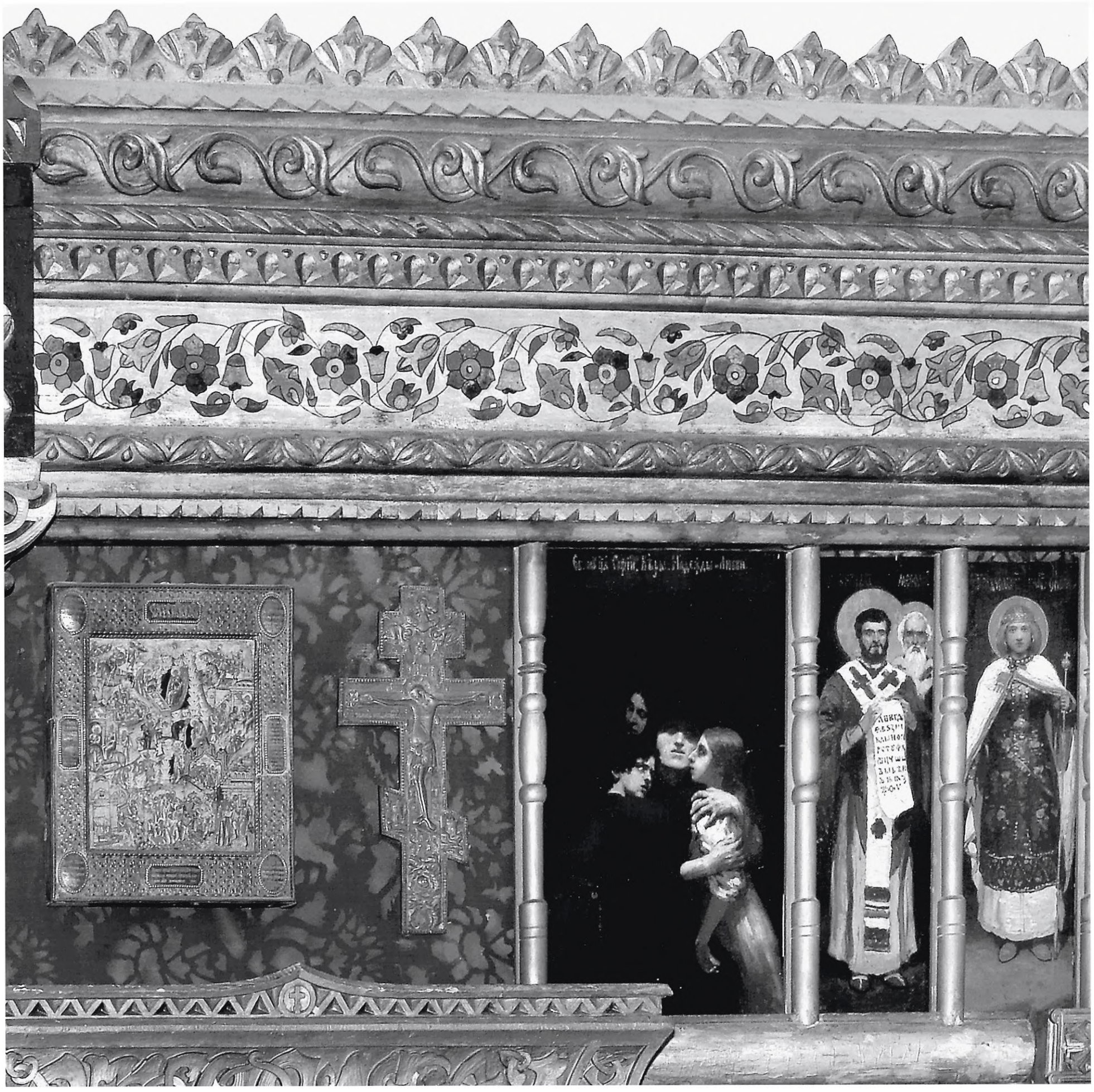
Такому восприятию отвечало и общепринятое расположение икон по рядам, которых могло быть два, три или даже пять и шесть. Первый ряд всегда занимали иконы местные, «на поклон», а второй — иконы праздников или деисус — символический образ моления и заступничества апостолов и святых перед главным судией, Христом.

56. В.Д.Поленов. Проект иконостаса церкви в Абрамцеве. 1881—1882. Рисунок. Музей «Абрамцево»

В этом плане иконостас Абрамцевской церкви сразу вызывал некоторое замешательство: в нем отсутствовала симметрия. В процессе восприятия это означало нарушение привычной логики внутренней связности, которая была принята давным-давно, в Средние века. Слева и справа от царских врат традиционно располагались иконы Богоматери и Иисуса Христа — Спаса Нерукотворного, в честь которого и была воздвигнута церковь. Иконы явно воплощали ренессансный идеал красоты, который неожиданно сталкивался со средневековыми формами их обрамлений. Это относилось и к другим моленным образам. Слева от Богоматери помещалась икона Николая Чудотворца, а справа от иконы Спаса — изображение Сергия Радонежского, с яркой орнаментальной рамкой, сближавшей довольно крупный живописный образ с древнерусской книжной миниатюрой. ил. 61

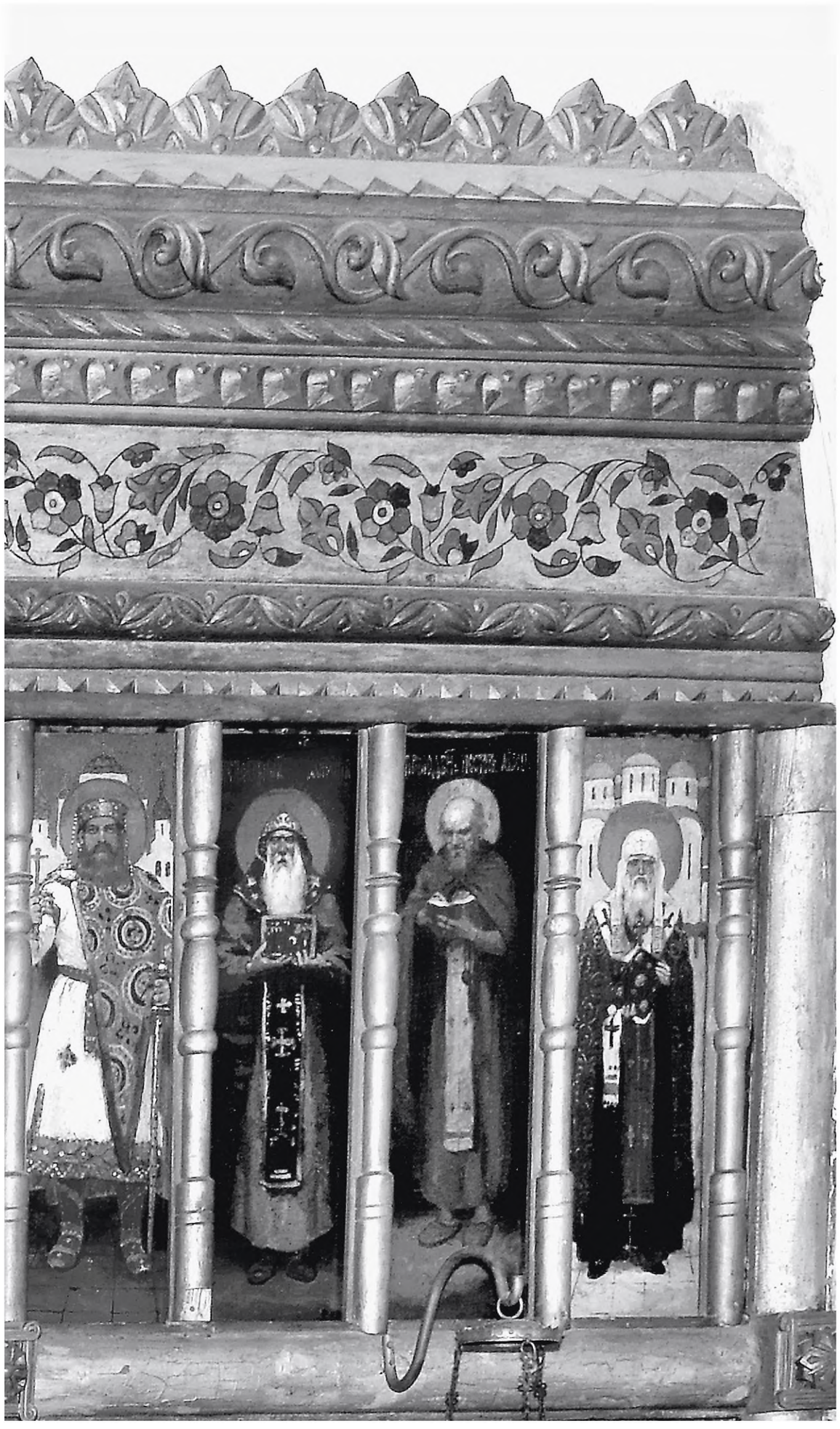
Но еще более удивительно и необычно для глаза было расположение икон второго ряда. Его главная особенность — полное отсутствие симметрии и объединение разных по времени, стилю и тематике образов. Здесь находились иконы христианских праздников, исполненные, вероятно, мстерскими или палехскими ремесленникам, два Распятия XIX века — одно деревянное резное, другое — медное. По отдельности располагались иконы «Богоматерь Всех Скорбящих Радости» и «Воскресение Христово» того же времени. Наконец, традиционный ряд апостолов был заменен святыми, которые были связаны с русской историей. Это просветители славян — Кирилл и Мефодий, креститель Руси — святой князь Владимир и равноапостольная княгиня Ольга, московский митрополит Алексий, легендарный первый русский иконописец Алимпий, а также Нестор-летописец. Их образы дополняла икона «Вера, Надежда, Любовь и мать их Софья». ил. 57

Этот необычный состав второго ряда иконостаса усложнялся необычным расположением икон. Ближе к краям, слева и справа от царских врат, были сгруппированы иконы праздников и святых, разделенные круглыми вертикальными колонками, а ближе к центру, на фоне синей с золотыми цветами парчовой ткани, помещались два Распятия и в произвольном порядке — Богоматерь Казанская, Богоматерь Всех Скорбящих Радости и Воскресение Христово. Иными словами, в одном пространстве были собраны образы столь разные по стилю, времени и содержанию, что это не могло не останавливать внимания. И только сама архитектурная рама иконостаса, служившая формой показа всех этих образов, заставляла их существовать вместе, давая им какой-то свой, вполне определенный порядок. И именно этот другой порядок требовал еще более внимательного глаза. Неискушенный и наивный взгляд мог лишь заметить надуманную вычурность. Но более внимательный мог усмотреть за всем этим самостоятельную логику. Архитектурная рама иконостаса действительно как бы спорила с подмостками театральной сцены, на которой разыгрывалось новое представление небесных персонажей и живых людей. И именно связующая роль рамы диктовала такому восприятию особую глубину, неожиданные риторические построения и новые смыслы во всей той сложной семантической сети, которая объединяла условное пространство храма и реальное пространство мира.



57. Иконостас церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. Иконы второго ряда и растительный орнамент. Фрагмент. Музей «Абрамцево»

Иконостас Абрамцевской церкви — это *граница рая*, но и «окно в русский мир», мир Святой Руси. Архитектурные детали конструкции, орнаменты, живописные образы и их расположение — все это убеждало зрителя в том, что пространство алтаря и пространство Святой Руси — это почти одно и то же пространство. При спокойном и последовательном разглядывании иконостаса эта риторическая установка прояснялась и вполне отчетливо осознавалась. Так, фигуры апостолов во втором ряду были заменены, как мы уже отметили, на фигуры святых, связанных с русской национальной историей и искусством. Их подбор



многое объясняет. Все они не только заступники, но и просветители Руси, несущие идею национальной русской культуры. В средневековом иконостасе фигуры апостолов представлены развернутыми к центру — Иисусу Христу, что символизировало их заступничество и моление за род человеческий перед Великим судией. В иконостасе Абрамцевской церкви за род человеческий молятся русские святые, образы которых наделяются повествовательным содержанием. Их фигуры представлены фронтально, а взгляд обращен прямо на зрителя. Тем самым домостроительство спасения проясняется не столько на пути заступничества святых перед Христом, сколько на пути индивидуального контакта русских национальных святых с участником молитвенного акта. ил. 58

То же самое касалось других изображений — икон Спаса и Богоматери, царицы Александры и князя Всеволода (над царскими вратами), Сергия Радонежского и Николая Чудотворца в местном ряду иконостаса. Подобно актерам на небесной сцене, они вели тихий разговор и обращались одновременно к зрителям. Их фигуры «проплывали» перед взором в сказочно-былинном тумане, поскольку место их пребывания — рай Святой Руси, а сами они не только христианские, но и народные герои, действующие в метафизическом времени и пространстве. Русский культурный ландшафт, интерьер и костюм локализовали их игру в национальной истории и топосе Святой Руси.

В этом смысле иконы спорили с театром и литературой, которая буквально переполнялась в то время былинно-сказочными сюжетами и темой Святой Руси. Расположенная на створах врат сцена Благовещения была выполнена в манере перспективной живописи. Художник явно постарался перенести ключевую сцену евангельской истории из Палестины на Русь. Он изобразил архангела Гавриила в виде юного русского отрока, а Деву Марию — в образе некоей «красныя девицы»,

то есть персонажей русских народных сказок. Яркость красок отвечала яркости народной сказки и мифа. Это относилось также к пейзажу и костюмам русских святых. Святой Сергий Радонежский изображен на фоне «русского» пейзажа. Тихий скит, река и закат, возможно, именно с этой иконы станут главными составляющими символического пейзажа Святой Руси, который будет разрабатываться в русской живописи конца XIX — начала XX века. Этому же духу отвечали архитектурная рама иконостаса и киоты. Они навевали не только определенное настроение, но и мысль о жизни как сказке и мифе, которая противопоставлялась отчуждающей все живое окружающей цивилизации. Таким образом, национальный русский космос представал неразрывно связанным с благодатно-церковными дарами и проблемой нисхождения Святого Духа на мир. ил. 61

Однако пора наконец открыть «историческую загадку» нашей церкви и назвать имена ее создателей. Абрамцевская церковь была построена по проекту В.М.Васнецова и В.Д.Поленова в 1881—1882 годах. Десятилетием позже по проекту В.М.Васнецова была воздвигнута часовня над могилой Андрея Мамонтова, в результате чего пространство церкви для отправления евхаристической службы было дополнено пространством для отправления поминального культа. Однако, по воспоминаниям современников, сама церковь была задумана в честь «религии прекрасного», как *храм-памятник искусству*, призванный воплотить тот новый тип духовности эпохи модерна, в котором традиционная религиозность соединялась с культом искусства и красоты[2]. Отсюда абрамцевский храм предстает перед нами как своеобразный «музей современного искусства», в котором собраны произведения известных русских художников[3]. Икона легендарного русского иконописца Алимпия, написанная В.Д.Поленовым, не случайно попала во второй ряд абрамцевского иконостаса — Алимпий осмыслялся

58. В.М.Васнецов. Митрополит Алексий. 1881—1882. Музей «Абрамцево»

патроном художников и призывал их к проповеди новых идеалов. Возможно, по этой же причине Алимпий был изображен В.М.Васнецовым и во Владимирском соборе в Киеве. Короче, то была церковь общины или братства художников, которое возникло в Абрамцеве по примеру европейских коммун в Барбизоне и Нанси, художественной школы в Глазго и колонии художников в Дармштадте, Венских художественных мастерских и Талашкино, в которых реализовалась программа известного «Движения искусств и ремесел», буквально захватившего Европу 1860—1870-х годов и вызвавшего настоящую революцию в области прикладного искусства. Его идеолог — английский мыслитель Джон Рёскин — искал идеалы в прошлом, боролся за новую религиозную этику, утверждал творческую ценность ремесленного труда. Организатором же общины в Абрамцеве являлся С.И. Мамонтов — крупный финансист и меценат, не без основания считавшийся видной фигурой в истории русского искусства. Гостиница «Метрополь», первая Русская частная опера в Москве, журнал «Мир искусства» — вот лишь некоторые из его начинаний. В микрокосме же своего абрамцевского братства ему удалось реализовать по крайней мере две задачи. Первая — объединить молодых, образованных и наиболее талантливых людей России: художников, архитекторов, историков, поэтов и литераторов — и вторая — достичь между ними взаимопонимания. Поэтому над созданием Абрамцевской церкви трудилась сразу целая группа людей разных специальностей, которых захватили новые утопические идеи всеобщей гармонии и красоты. Так, сам проект церкви возник в ходе творческого соревнования, в котором приняли участие не только В.М.Васнецов и В.Д.Поленов, но также историк византийского и древнерусского искусства А.В.Прахов и реставратор и архитектор П.Самарин.

В этой творческой и интеллектуальной атмосфере рождались те новые принципы стилизации памятников древнего искусства, которые, как полагают исследователи, обеспечили зарождение неорусского стиля в культуре русского модерна[4]. В аспекте же рассматриваемой темы подчеркнем, что именно в этой атмосфере рождалась, с одной стороны, новая концепция храма как музея, с другой — новая риторика русской романтической иконы как «абсолютного произведения искусства» (если воспользоваться определением Шеллинга).

Эта риторика стремилась сделать религиозные образы не только доступными широким слоям общества, но и способными вести к переустройству мира по законам того «Евангелия Красоты», которое и проповедовал Джон Рёскин и его последователи по всей Европе. Прежде всего к ним относились основоположник «Движения искусств и ремесел» Уильям Моррис, а также художники «Братства прерафаэлитов» — Уильям Дайс, Форд Мэдокс Браун, Данте Габриел Россетти и некоторые другие, стремившиеся соединить искусство и этику и видевшие это соединение в итальянской живописи «до Рафаэля». Искусство (будучи формой религии) способно изменить жизнь — такова их общая мысль, нашедшая многих сторонников в России, и в частности С.И.Мамонтова, который был убежден, что искусству предстояло сыграть огромную роль в перевоспитании русского народа[5]. Поэтому художники Абрамцевского кружка выступили в русской культуре

как прямые последователи Уильяма Морриса и прерафаэлитов. В.Д.Поленов в основу своего проекта Абрамцевской церкви положил древнюю церковь Спаса на Нередице близ Новгорода XII века, архитектурные черты которой переосмыслил и В.М.Васнецов. В этом увлечении древним искусством Новгорода и Пскова XII – XV веков русские художники черпали то единство искусства, ремесла и духовности, которое открывалось их западным коллегам в эпохе готики и византийском искусстве; в частности, Эдварду Берн-Джонсу, который именно в 1870-е годы усердно посещал готические соборы Северной Франции[6]. В средневековом искусстве пытались обрести импульс преображения жизни. Древние архитектурные формы, вязь книжных орнаментов, деревянная народная резьба, ушедшие в прошлое узоры народных вышивок и ярких росписей бытовой и церковной утвари – все это стало источником вдохновения при создании нового типа архитектуры, живописи и произведений декоративно-прикладного искусства. Это подтверждал не только внешний вид Абрамцевской церкви, но и ее интерьер, главная роль в создании которого принадлежала В.Д.Поленову. Именно по его проекту был создан иконостас – главный смысловой центр всего интерьера.

В качестве образца художник взял иконостас XVII века из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Великого, о чем можно судить как по воспоми-
ил. 56, 64 наниям современников, так и по старым фотографиям конца XIX века. Он же выполнил рисунки главных киотов и орнаментов. Им же были написаны в 1882 году иконы второго ряда иконостаса – «Кирилл и Мефодий», «Княгиня Ольга», «Иконописец Алимпий», «Нестор–летописец», а также иконы для царских врат – «Благовещение» на створах, «Тайная вечеря», «Царица Александра» и «Князь Всеволод». По его эскизам был выложен мозаичный пол на манер древних византийских храмов и был расписан клирос. В написании икон принимали также участие В.М.Васнецов, И.Е.Репин, Н.В.Неврев и Е.Д.Поленова. Именно Васнецову принадлежали иконы «Богоматерь с младенцем» слева от Царских врат, «Сергий Радонежский», а также иконы во втором ряду иконостаса – «Князь Владимир»
ил. 57, 58 и «Митрополит Алексий». Икона Николая Чудотворца был выполнена Невревым,
ил. 84 а Спаса Нерукотворного – Репиным. Наконец, в 1882 году Антокольский прислал из Италии в дар рельеф Головы Иоанна Крестителя, который был вмонтирован в стену.

Можно себе представить, сколь ярко выглядели службы и молитвы в том храме религии и искусства, в котором собирались люди, способные восхищаться красотой древних форм и смыслом национальных образов, видеть перед мысленным взором Святую Русь. Объединяло их, видимо, и осознание того, что молились они перед новой русской иконой.

2. Идея и чувство

Рама всегда на миг предшествует образу. Поэтому, когда рама постоянно о себе напоминает благодаря своей пышности, вычурности или подчеркнутой красоте, она не просто остается на периферии нашего взора. Такая рама всегда усиливает игру в распознавание, активно включаясь в процесс восприятия.

Внимательно разглядывая столь необычный иконостас, глаз постепенно и неизбежно приходил к заключению, что его обрамление получило возможность представить не только «божественное», но и какую-то «мысль», «идею», более того — определенное религиозное настроение и эстетическое переживание, которое оттенялось сложным и необычным орнаментом, включившим наряду с традиционной церковной символикой стилизации плодов и полевых цветов. Архитектурная рама иконостаса явно делала образы опознаваемыми каким-то особым способом.

Вся проблематика икон Абрамцевской церкви вращалась вокруг романтического идеала красоты и религиозного культа искусства. Вокруг этих же понятий вращалась и проблематика иконных рам, благодаря которым образы, как думали, проникались особой преобразующей силой. Поэтому у нас есть все основания полагать, что главные создатели Абрамцевской церкви, В.М.Васнецов и В.Д.Поленов, по праву могут считаться основоположниками *новой романтической иконы*, которая в конце XIX — начале XX века нашла свое воплощение во множестве памятников русского модерна. Эта новая икона должна была не только стимулировать религиозные искания среди образованной части общества, но

59. Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1515—1516. Картинная галерея, Дрезден

60. В.М.Васнецов. Богоматерь с младенцем. 1881—1882. Музей «Абрамцево»

и вносить понимание «высокого» русского искусства в народный религиозный опыт. Более того, концепция этой иконы основывалась на убеждении в особом *религиозном смысле красоты* и несла на себе явное влияние теургической эстетики, объявлявшей красоту абсолютной ценностью.

Как высшее воплощение этого идеала нередко признавалась Сикстинская Мадонна Рафаэля, столь восхищавшая Достоевского в последние годы его жизни
ил. 59 и висевшая в его кабинете в Петербурге на самом видном месте. Достоевскому принадлежали и известные слова «Красота спасает мир», взятые Вл.Соловьевым в качестве эпиграфа к статье «Красота в природе», в которой он изложил основные положения своей эстетики, оказавшей большое влияние на творчество множества художников, поэтов и мыслителей Серебряного века русской культуры. Красота понималась Вл.Соловьевым как преобразующая и действительная сила, как «идея воплощенная», абсолютная ценность бытия. Отсюда целью искусства объявлялась теургия, то есть творчество, которое призвано «одухотворить нашу жизнь» и воплотить в ней совершенные идеалы добра, истины и красоты. «Совершенное искусство в своей окончательной задаче, — писал Соловьев, — должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?»[7]

Русский философ развивал кантовскую идею абсолютной красоты, но сближал понятия красоты и добра. Кант, понимавший красоту как незаинтересованное удовольствие, полагал, что прекрасной картиной (вещью) наслаждаются без какой-либо цели, не испытывая желания ею обладать. Картина являет собой красоту как универсальное и абсолютное правило, которое не зависит от нашего суждения о нем. И рама лишь подчеркивает, что прекрасная картина организована наилучшим образом для «незаинтересованного» наслаждения. Точно так же и *орнамент рамы* — пример «прекрасной вещи» и «свободной красоты», которую созерцают, не испытывая желания придать ей особые смыслы. Ведь цветы прекрасны сами по себе — они объективно воплощают красоту независимо от того, что мы о них говорим. «Так, рисунки à la grecque, — писал Кант, — орнамент из листьев, вырезанный на картинных рамах, обоях и т.д. сами по себе ничего не означают, они ничего не представляют — никакого подводимого под определенное понятие объекта; они *свободная красота*» (курсив мой. — *О.Т.*)[8]. Русская эстетика окрашивает эту идею красоты уже в мистические тона, связывает созерцание картины или цветка с религиозным опытом. Отсюда эстетическое созерцание картины зовет к преображению мира и человека, а орнамент рамы может осмысляться «реальной силой».

Такое понимание красоты вело в культуре романтизма к развитию своеобразной философии цветка, наделявшей прекрасные органические формы природы функцией границы, соединявшей небо и землю. В живых цветах и в их стилизации (в частности, на раме иконостаса, индивидуального моленного образа или картины) русские философы, поэты и художники начинают усматривать

свойственные ренессансной натурфилософии возможности — наделение символа действенной силой. Рама с растительным орнаментом, включающим стилизацию живого цветка, становится как бы полоской невесомой среды, связывающей между собою два мира. И в этом «растительном царстве» впервые светлая форма и темное вещество нераздельно сливаются в одно целое, поскольку растение, по мысли Вл.Соловьева, «есть первое действительное и живое воплощение небесного начала на земле, первое действительное преображение земной стихии»[9]. Той же небесно-земной сущности цветов посвящены знаменитые строчки Фета:

Как будто чуя жизнь двойную
И ей овеяны вдвойне —
И землю чувствуют родную
И в небо просятся оне[10].

Оказывается, что у природы есть потаенная душа и художник своей поэтической силой призван придать ей ценность, вывести на свет Божий сокровенную истину. В живом цветке скрыта сама тайна божественной красоты, поэтому его форма — это ювелирная работа природы, в которой принимает участие и художник, стилизующий цветок, видоизменяющий его форму в процессе мистического проникновения в таинственные природные сферы. Красота живого цветка превращается в натурфилософии Вл. Соловьева, а также художественной практике членов Абрамцевского кружка в средство утверждения жизнестроительной силы искусства. Поскольку же для художника-символиста и романтика красота всегда открывалась в чувстве, то создатели Абрамцевской церкви рассчитывали в первую очередь на эмоциональный и религиозно-эстетический контакт между произведением искусства и зрителем.

В решении этой задачи на первый план и была выдвинута проблема орнамента и рамы, о чем говорят многочисленные этюды с живых растений абрамцевских художников, которые часто превращались в удивительный по красоте и чувственности декор на всевозможных обрамлениях. Здесь как бы сама Природа, сам пейзаж окрестностей знаменитой усадьбы Абрамцево идеализировался и одухотворялся в соприкосновении с сакральной сферой иконы, будучи преобразованным в контактной зоне между земным и небесным космосом. И в этом абрамцевские художники принципиально отличались от теоретиков и практиков так называемого «русского стиля» в архитектуре и искусстве — Ф.Г.Солнцева, Л.В.Даля, В.И.Бутовского, В.В.Стасова, К.А.Тона, Г.Д.Филимонова, Ф.И.Буслаева и многих других, кто рассматривал орнаментальные формы лишь как элементы византийско-славянской традиции, призванные подчеркнуть стремление русского общества к национальному обновлению. В орнаменте находили только общие законы развития национального искусства, в нем же видели соединение искусства и науки, поскольку его мотивы стали брать непосредственно из области археологии, которая в то время занималась исследованием древнерусских рукописей и памятников народного творчества. Поэтому исследования и публикации образцов орнамента и стали, как известно, первоочередной задачей развития исторических стилей в русской архитектуре и художественной промышленности. «Наш

ил. 61, 61.1, 62, 63

61. В.М.Васнецов. Сергий Радонежский. 1881—1882. Музей «Абрамцево»

современный русский стиль, — писал по этому поводу Л.В.Даль в 1876 году на страницах журнала «Зодчий», — заимствует мотивы не из основных форм расположения древнего здания... но ограничивается воспроизведением и разработкой орнаментов русского происхождения». И тут же добавлял: «В погоне за оригинальностью наше современное искусство жадно хватается за всякий мотив для орнаментации, который отыскивается в старине или в народе, и создает из этого исподволь новый русский стиль»[11]. Призванные определить и осмыслить исторические стили русского искусства, последовательно выходят и фундаментальные труды: «История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям» В.И.Бутовского (1870), «Русский народный орнамент» (1872) и «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» В.В.Стасова (1884—1887), «Сборник византийских и древнерусских орнаментов» Г.Г.Гагарина (1887) и другие[12]. Но все это были альбомы образцов, пропагандирующие национальные орнаментальные формы и дающие в руки художников и ремесленников лишь те необходимые модели декора, которые во второй половине XIX — начале XX века украсят бесчисленное количество храмов, иконостасов, киотных и картинных рам, литургической утвари, общественных зданий и бытовых предметов. В.И.Бутовский, директор художественно-промышленного музея Московского Строгановского училища технического рисования, возглавлявший работы по сбору и публикации древнерусских орнаментов, подчеркивал в предисловии к своему атласу: «Цель настоящего издания исключительно технически-промышленная. Она клонится к указанию русским мастерам и художникам по мануфактурам и ремеслам образцов и источников самобытного стиля»[13]. Отсюда орнамент был призван проникнуть в повседневность простого человека, воздействовать на его национальные чувства и переживания.

Между тем художники Абрамцевского кружка не слепо копировали все эти древние образцы, но создавали на их основе *новые орнаментальные формы*, рассчитанные не столько на развитие национального самосознания, сколько на творческое восприятие и религиозно-эстетическое воздействие романтического образа, который должен был эстетизировать среду обитания. Поэтому в орнаменты всевозможных изделий абрамцевской столярной мастерской — киотов для икон, рамок для картин и фотографий, мебели и бытовой утвари — смело вводились природные мотивы: стилизованные ромашки, ландыши, васильки, колокольчики, кувшинки, лилии, подсолнухи, травы, лесные ягоды и т.п., которые сочетались с мифологическими животными и райскими плодами. В результате орнамент «оживал», «идеализировался», приобретал

61.1. Пейзаж и орнамент.
Фрагмент иконы и рамы

«волю», становился носителем мистического опыта и сложных эмоций самого художника. Элементы такого орнамента могли получать и символические значения. Орхидеи, лилии и кувшинки знаменовали, например, трагедию и смерть; колокольчики — желание, подсолнухи — солнце и жажду жизни. То же самое касалось изображений птиц: лебедь воплощал аллегорию обреченности, павлин — райскую птицу и т.п.[14] Особенность же поисков абрамцевских художников заключалась в том, что все эти мотивы они искали одновременно в русском народном искусстве. «В нашем русском орнаменте, — писала по этому поводу Е.Д.Поленова, — мне удалось подметить одну черту, которой я не встречала у других народов, это пользование не одними геометрическими сочетаниями, всегда несколько суховатыми, но и более живыми мотивами, навеянными впечатлениями природы, т.е. стилизацией растений и животных, например, разработка листа, цветка, рыбы, птицы»[15].

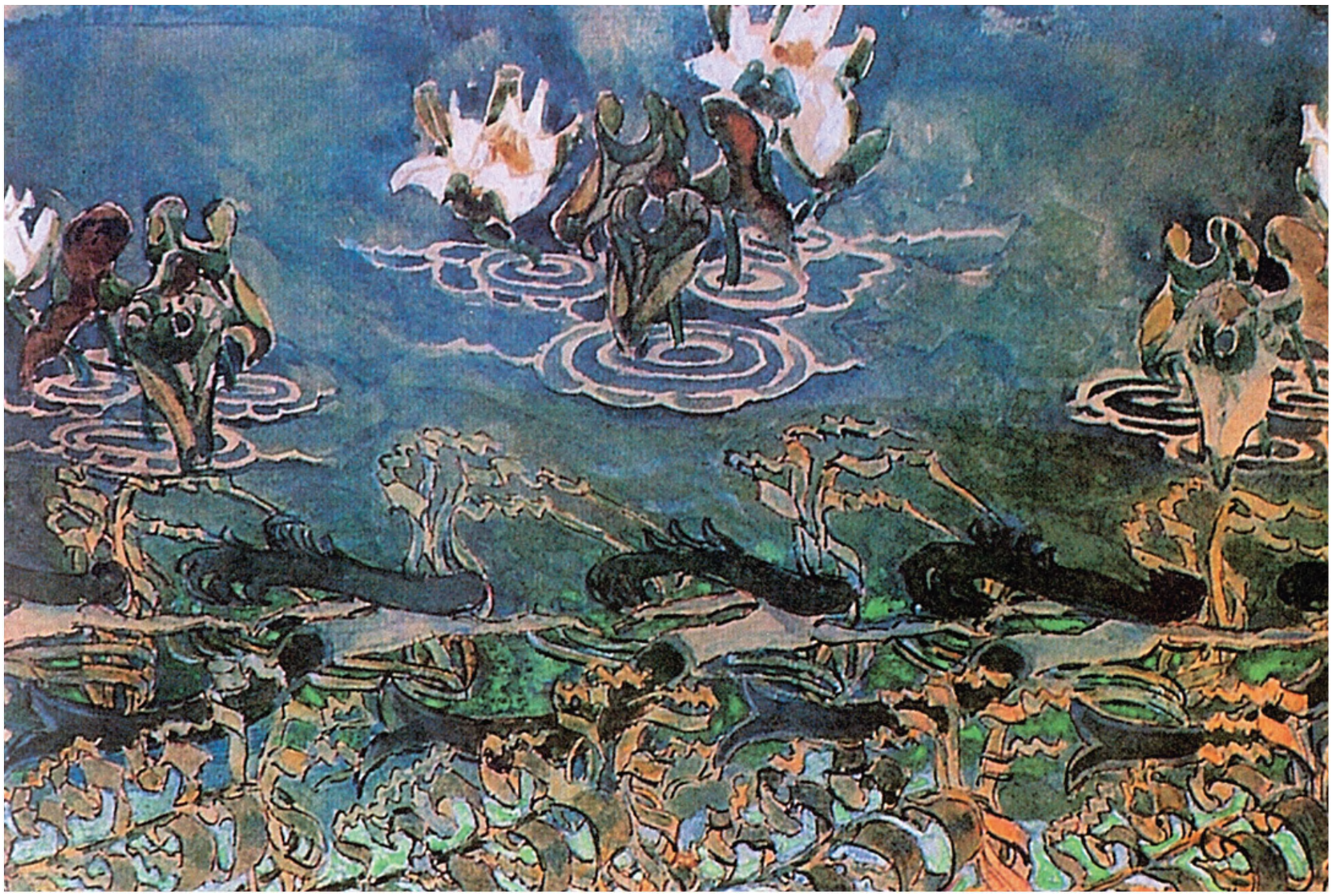
Синтез и стилизация в орнаменте природных и народных мотивов относились к художественным опытам В.М.Васнецова, Е.Д.Поленовой, М.В.Врубеля и ряда других художников, оказавших большое влияние на формирование новых методов составления орнамента в конце XIX — начале XX века. В религиозном же искусстве орнамент мог приобретать усложненную символику и моральные свойства, что обнаруживало поддержку не только в русской теургической эстетике, но и в теоретических рассуждениях Джона Рёскина. *Проблема орнамента осмыслялась как проблема религиозная.* Понимая искусство как синтез красоты и христианской нравственности, «истинным материалом» орнамента Рёскин рассматривал созданную Богом природу, то, что «согласуется с божественным законом» и «является его символом». В орнаменте должен был воплощаться сам «дух народа», его сокровенные идеи и чувства, поскольку искусство было призвано служить усилению религиозных переживаний и исправлению нравственности»[16].

Отсюда во многом благодаря раме и орнаменту новая романтическая икона Абрамцевской церкви должна была достигать особой силы эмоционального воздействия на зрителя. Она явно рассчитывалась на подключение не разума, а мистического опыта и религиозно-эстетических переживаний. В этой связи Игорь Грабарь заметил, что в создании Абрамцевской церкви Васнецова «увлекала» перспектива воскресить «пламенную древнюю веру», он «мечтал о воскрешении духа, а не примитивных только приемов, хотел не нового обмана, а нового религиозного экстаза, выраженного современными художественными средствами»[17]. Это замечание лишний раз доказывает, что Виктор Михайлович Васнецов являлся типичным художником-символистом эпохи модерна. Он обладал даром иконописца и живописца, иллюстратора книги и монументалиста, архитектора и театрального художника. В его творчестве сочетались византийская мозаика и фреска, архитектура и сказка, интерес к Ренессансу и другим направлениям в европейской живописи. Васнецов был первым, кто обратился и к источникам русского народного творчества, не привлекавшим ранее внимание художников. Поэтому его иконы с их оттенком народной былины и волшебной сказки явно олицетворяли «дух времени» и становились в определенной среде «носителями»

новых религиозных и эстетических настроений. «О Нестерове и Васнецове можно сказать, — писал В.В.Розанов, — что они оба изменили характер "православной русской живописи", внеся в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного начала»[18]. Может быть, неосознанно Васнецов выразил и недовольство переживаемой эпохой, почувствовал охватившее общество настроение необходимости перемен в стране и церкви. В русской философии эти настроения отразились в особом внимании к учению о Софии Премудрости Божией и о преображении плоти, в постановке проблемы нового религиозного сознания; в литературе символистов — в подлинном мифотворчестве. Новая же икона Васнецова, со своей стороны, не просто воплотила романтический идеал красоты, но поставила перед собой задачу, имеющую колоссальное политическое значение. Воздействуя на всеобщее восприятие, она должна была осуществить освобождение самого «духа» русского народа. И здесь риторика васнецовской живописи нашла точные средства для быстрого проникновения в массовое сознание.

В картинах художника увидели подлинную «православно-христианскую» философию, его картины воспринимались иконами с изображением грядущего храмового и соборного человечества: «Эти картины — целая философия и философия именно христианская, — писал современник. — Поражающие глубиной и цельностью этого идейного содержания, они важны именно той строгой выдержанностью их православно-церковного, византийско-русского стиля, в силу которого их как-то даже неловко называть картинами, а не иконами, и появление их в залах музея, как ни прекрасно установлены они здесь, кажется как будто случайным: их место в храме и в храме, что называется, соборном...»[19] Иконы Васнецова несли на себе и отголоски культа религиозной исключительности. «Я истинно верую, — говорил В.М.Васнецов, — что именно русскому художнику суждено найти образ Мирового Христа». И далее: «Христос, конечно, неизбежно должен быть личен, но личное представление его должно возвыситься до мирового представления его, т.е. всему миру он должен неизбежно представиться таким, а не иным, и личное представление отдельного художника должно, наконец, совпасть с этим мировым представлением»[20]. По этим причинам васнецовские иконы оказали большое влияние на русскую иконопись конца XIX — начала XX века, в которой создается огромное количество ремесленных подражаний с характерными «васнецовскими» фигурами святых, пейзажами и орнаментами, сближающими саму икону с театром и литературой[21]. Иными словами, романтическая икона Васнецова начинает бороться с окружающей реальностью оружием, которое берется не из иконописного подлинника (как то было в XVI — XVII веках), не из иконологических сборников (характерных для барокко) и не из наследия античных классиков (как в эпоху классицизма), а из романтической религиозной традиции, философии и национального эпоса.

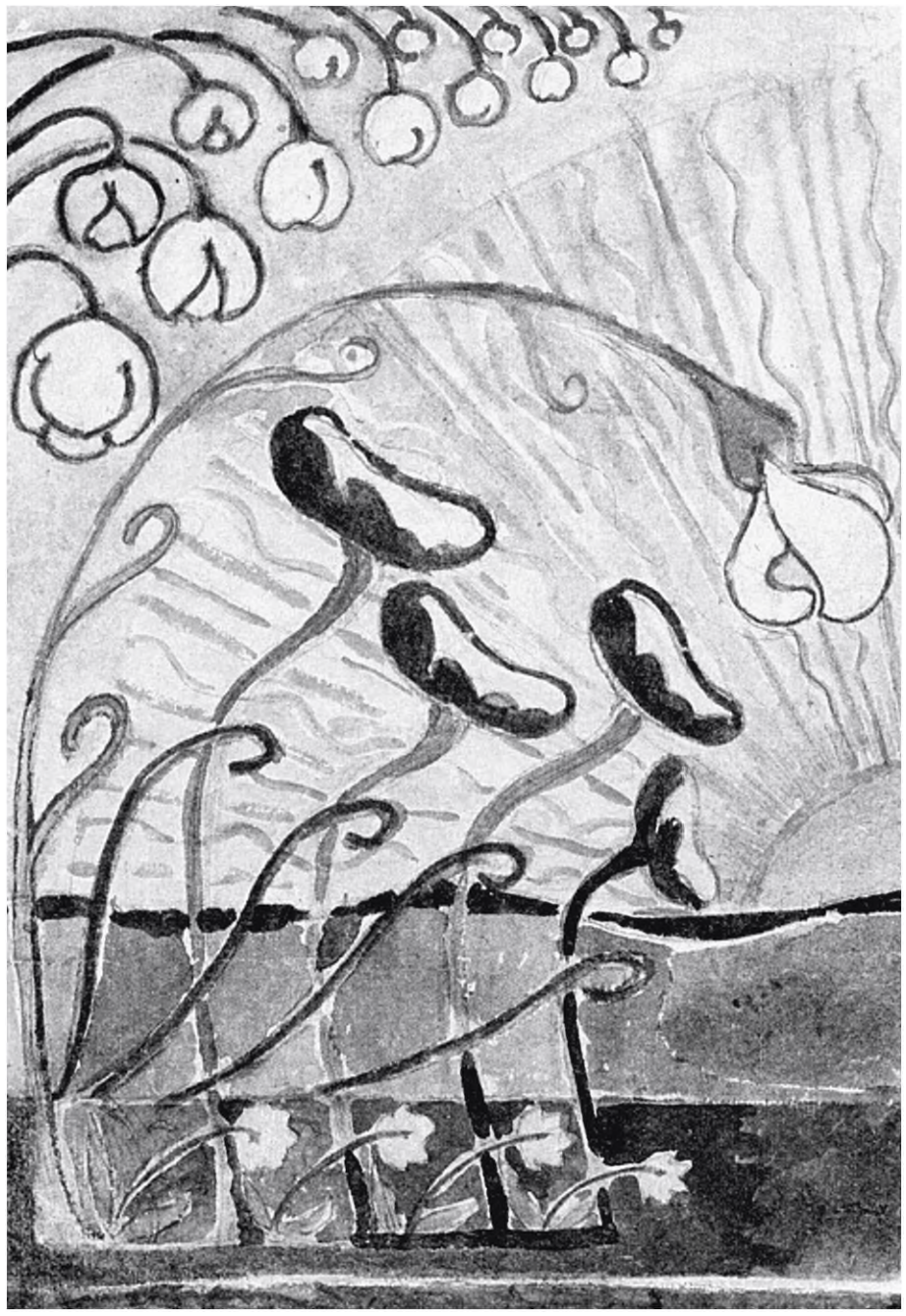
Идея красоты, воплощенная в романтической иконе В.М.Васнецова, являлась результатом субъективного эстетического опыта и достигалась в результате мистического созерцания национальной культуры и природы. Именно поэтому в ней мы находим и характерный пейзаж, и национальные костюмы,



и русский исторический антураж, которые станут в конце XIX – начале XX века характерными признаками религиозных образов М.В.Нестерова, а также других художников русского модерна. В ней же ощущались явные веяния того нового, «эстетического благочестия», которое было связано в XIX веке с романтическим культом «божественного» Рафаэля и которое рассматривало картины романтического гения как осмысление божественного провидения, продукт христианской мысли. Именно оно приписало искусству то проникновение в божественные тайны природы, в котором открывались и порождались религиозные истины.

Вспомним еще раз, что в Средневековье икона задумывалась как преобразующая человека благодаря своей онтологии божественного, тому трансцендентному началу, которое достигалось откровениями святых отцов. Она не допускала вымысла, поскольку истина и красота в ней существовали нераздельно, а ее эстетическая сторона ценилась лишь настолько, насколько приближала человека к Богу. В романтической иконе В.М.Васнецова мы обнаруживаем, что ее активное воздействие на человека уже обусловливается той субъективной художественной идеей, которая вкладывалась в нее самим художником. То есть если

62. М.А.Врубель.
Декоративный мотив
с белыми лилиями.
Музей «Абрамцево»



в древней иконе в некотором смысле истина порождала красоту, то в романтической иконе (как и в иконе барокко и классицизма) — уже красота порождает истину, выступает как ее синоним, является «эстетическим откровением» личности художника. Именно поэтому васнецовская Богоматерь с младенцем из Абрамцевской церкви так похожа на Сикстинскую Мадонну Рафаэля, которая в немецком романтизме воспринималась как икона красоты — символ новой эстетической религии. Согласно романтической легенде, Мадонна явилась Рафаэлю во сне, подобно тому, как раньше она являлась святым[22]. Однако известно, что не только в Германии, но и в российской Академии художеств следовали советам Винкельмана, рекомендовавшего произведения Рафаэля для подражания наряду с античными образцами. Эпоху Рафаэля в истории итальянской живописи Винкельман считал соответствующей эпохе Фидия в греческой классике[23]. В картинах Рафаэля видели сами законы классически совершенной формы. Среди русских художников была известна и легенда о сне Рафаэля.

ил. 60

Отсюда в русском романтизме Богоматерь Васнецова превратилась с синоним Сикстинской Мадонны, она — *русская Мадонна*, новая романтическая икона, воплотившая идею абсолютной красоты, которая «открылась» художнику в творческом акте. После воспроизведения этого образа в алтаре Владимирского собора в Киеве (1885–1896) и распространения его в огромном количестве копий, Васнецов был назван «русским Рафаэлем», в нем увидели одного из духовных пророков своего времени[24]. Иными словами, «откровение» в создании нового типа русской иконы принадлежит не святому, а художнику (со времен, как мы помним, Симона Ушакова), который носит в себе представление об идеальной красоте и стремится воплотить это представление в художественном образе. Романтическая икона как воплощенная красота способна, как полагали, превосходить собственную форму и привести произведение искусства к активному действию на мир.

63. Е.Д.Поленова. Ландыши. Эскиз орнамента. Музей «Абрамцево»

Как показал Эрвин Панофский, в системе неоплатонической эстетики Возрождения художественная идея имела метафизическое происхождение. Она была присуща художнику a priori, являясь его божественным даром, то есть его природной способностью носить в себе представление о незамутненной красоте, по образцу которой он «улучшает» природу и натуру человека своим искусством. Но уже в академической лекции 1664 года такого известного теоретика искусства, как Джованни Пьетро Беллори (опубликованной позднее в качестве введения к его «Жизнеописаниям» под заглавием «Идея живописца, скульптора и архитектора»), эта идея лишается метафизического смысла. Художественная идея понимается как происходящая из чувственного созерцания[25].

В немецком идеализме художественная идея становится коренным вопросом философии. И если Кант, разработавший идею художественного воображения, постарался ограничить взаимодействие картины с миром чертой «незаинтересованного удовольствия» от встречи с ней, то Шеллинг и Гегель нашли в сознании художника то созидающее начало, которое строит и преображает окружающую реальность. Рассматривая действительность как порождение человеческого разума, они стали рассматривать и художника как тип гения-творца, создающего свой собственный мир, имеющий объективное значение. Особенно это касалось «философии искусства» Шеллинга, которого Н.Бердяев назвал «в значительной степени русским философом» в силу его влияния на русскую мысль XIX — начала XX века[26]. Шеллингу принадлежало понятие «абсолютного произведения искусства», в котором воплощен Бог и «вечная красота». Будучи рожденным в голове гения, произведение искусства «обладает реальностью», «оно само есть эманация абсолютного»[27].

Отсюда в эпоху русского романтизма повышается роль искусства в познании окружающего мира, а также появляется стремление создать «абсолютный шедевр», «икону красоты». Именно такой иконой и рассматривали порой образ Богоматери В.М.Васнецова, который впервые появился в иконостасе Абрамцевской церкви. Что же касается рамы картины (или иконы), то именно она в системе этих представлений стала недвусмысленно указывать на стремление искусства влиять на мир. Рама все более стала подчиняться воле художника, его стремлению воплотить идею абсолютной красоты и подчеркнуть способность образа воздействовать на окружающую реальность. В эпоху романтизма рама вновь включается в художественный замысел картины или иконы, как то было в эпоху Ренессанса и барокко. *Рама стала показывать, что само искусство обретало новые границы и горизонты.*

Поэтому в Абрамцевской церкви покрытые стилизациями живых цветов рамы не просто украшали интерьер, но активно участвовали в создании особой религиозно-эстетической атмосферы, в которой открывалось духовное видение зрителя и обострялось, как полагали, переживание национального религиозного опыта. Особая роль рам обусловливалась также тем, что сама художественная система древнего культового образа для Васнецова, Поленова, Нестерова, Репина и других художников Абрамцевского кружка не соответствовала тем «правилам

искусства», которые шли от эпохи итальянского Возрождения и по которым они создавали свои новые иконы. Поэтому для выражения «духа» национальных форм были взяты видоизмененные формы древней архитектуры и орнаментов.

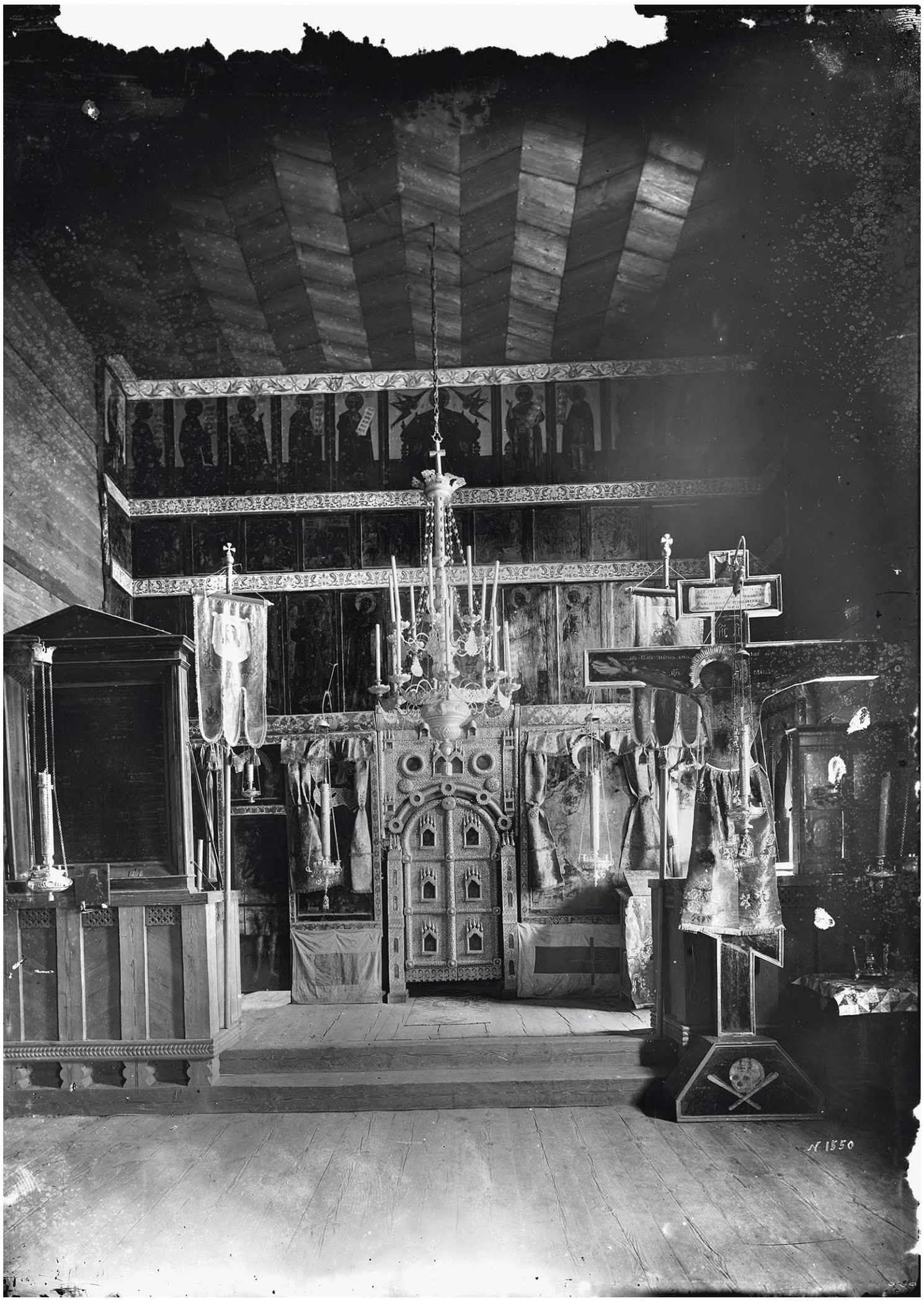
Такой метод мышления вел к прямым столкновениям между старым и новым, и это столкновение, конечно же, осознавалось на теоретическом уровне культуры модерна, свободно сочетавшей средневековые формы с современными элементами. Вооруженные этими сочетаниями, архитектурные решения и рамы Абрамцевской церкви наводили на мысль о красоте древнерусского искусства и глубине национальной традиции, наконец, на мысль о чем-то экзотическом и причудливом. Эти рамы призывали зрителя к тому, чтобы он почувствовал атмосферу романтического храма, в которой на первый план выступило не историко-археологическое значение памятников средневекового искусства, а их мистико-эстетическое переосмысление, в результате которого обреталась их подлинная красота.

В этом смысле у нас есть определенные основания утверждать, что именно в пространстве рамы — этой художественно пограничной области — возникает в эпоху русского модерна новое осмысление понятия красоты и ее связи с духовностью. С одной стороны, здесь модерн взял основополагающие аксиомы красоты возрожденческой культуры. Мы не знаем, с какими чувствами Васнецов трудился над своими иконами. Но вряд ли приходится сомневаться в том, что его творческая мысль была проникнута глубоко религиозными убеждениями в преобразующей роли именно той красоты, которая шла от эпохи итальянского Ренессанса. «Так как наивысшая для нас красота, — писал Васнецов, — есть красота человеческого образа и величайшее добро есть добро человеческого духа (отражение Бога), то и идеалом искусства должно стать наибольшее отражение духа в человеческом образе»[28]. Однако, с другой стороны, красота практически сближалась и с тем, что теоретики модерна называли «национальным», «древним», «народным», «духовным», что и влекло за собой усложнение живописной риторики. В дальнейшем все это отразится во Владимирском соборе в Киеве, в храме Христа Спасителя в Москве, а также во многих других храмах эпохи русского модерна.

Таким образом, рамки Абрамцевской церкви свидетельствовали ни больше, ни меньше, как о появлении новой романтической иконы и нового романтического отношения к древнерусскому наследию. Они показывали возможность имитации и стилизации произведений средневекового искусства как образцов, дающих новые формы и новые темы. И именно потому эти рамки есть нечто не столь парадоксальное, как это может показаться на первый взгляд. Чтобы понять это, следует заглянуть немного дальше, необходим исторический принцип, который позволит увидеть, как обрамление средневекового культового образа постепенно превращается в обрамление иконы как произведения искусства. И будь то иконостас, рамка-киот, стена и окно церкви или само пространство храма-музея — все они в определенный момент начинают отвечать свободному художественному воплощению идеи божественной красоты. Между религиозным и светским искусством идет активный обмен знаками и открытиями.

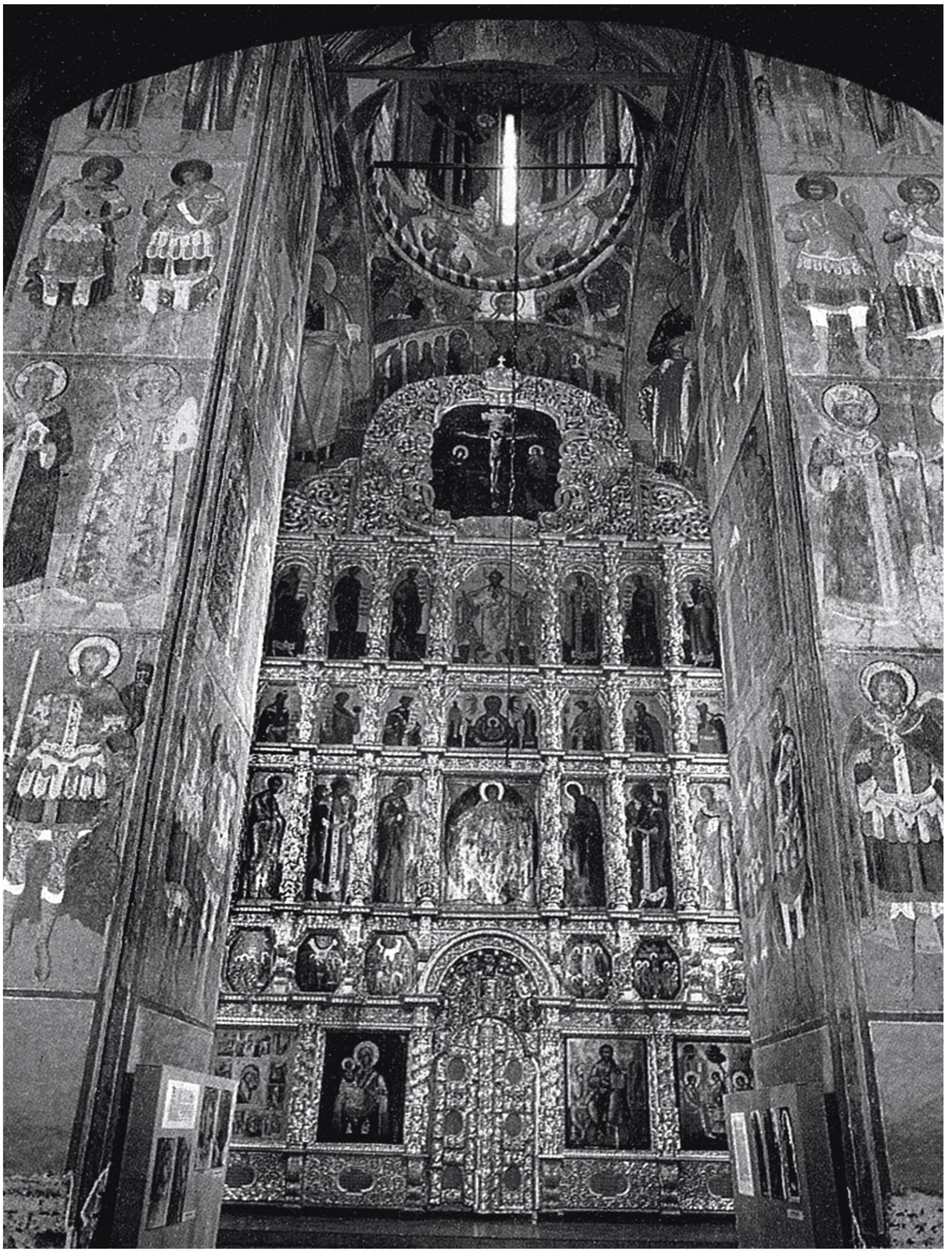
3. Граница рая

Как только что было сказано, рама абрамцевского иконостаса наследует древние формы, которые видоизменяются под влиянием культуры эпохи. Но достаточно проследить, в каком порядке происходят эти изменения и как они развертываются в исторической перспективе, как становится понятной все более



64. Интерьер церкви Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова Великого. 1685

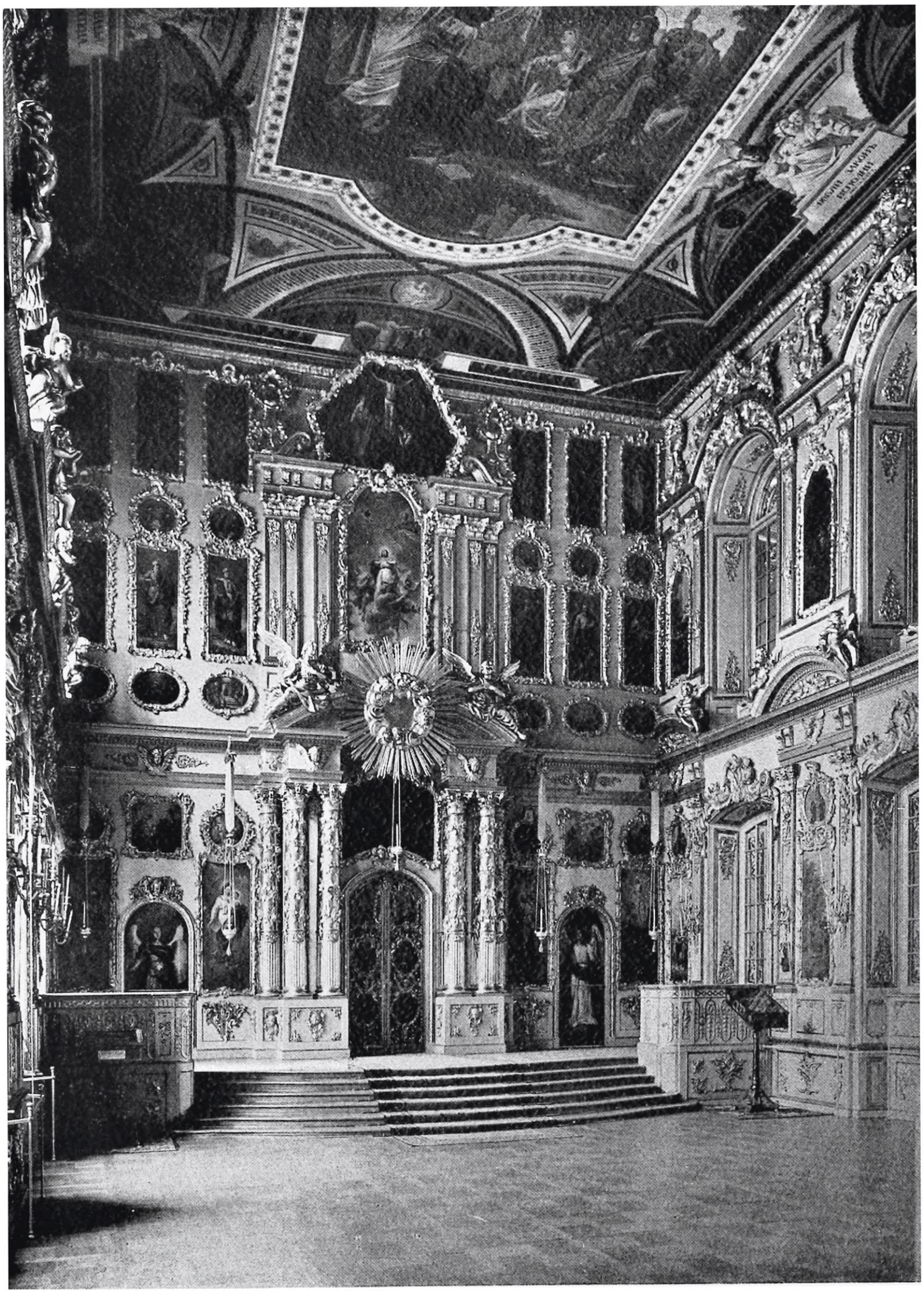
и более активная роль рамы в процессе показа образа. Икона и ее рама меняются во времени, поскольку меняются не только религиозные чувства, но и те эстетические теории, которые их вызывают. Известно, что в контексте христианского мышления пресуществление Святых Даров — таинство Евхаристии, является не образом, а реальностью. В Евхаристии для верующего сознания происходит



65. Интерьер Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме. 1652, 1757. Вид на иконостас

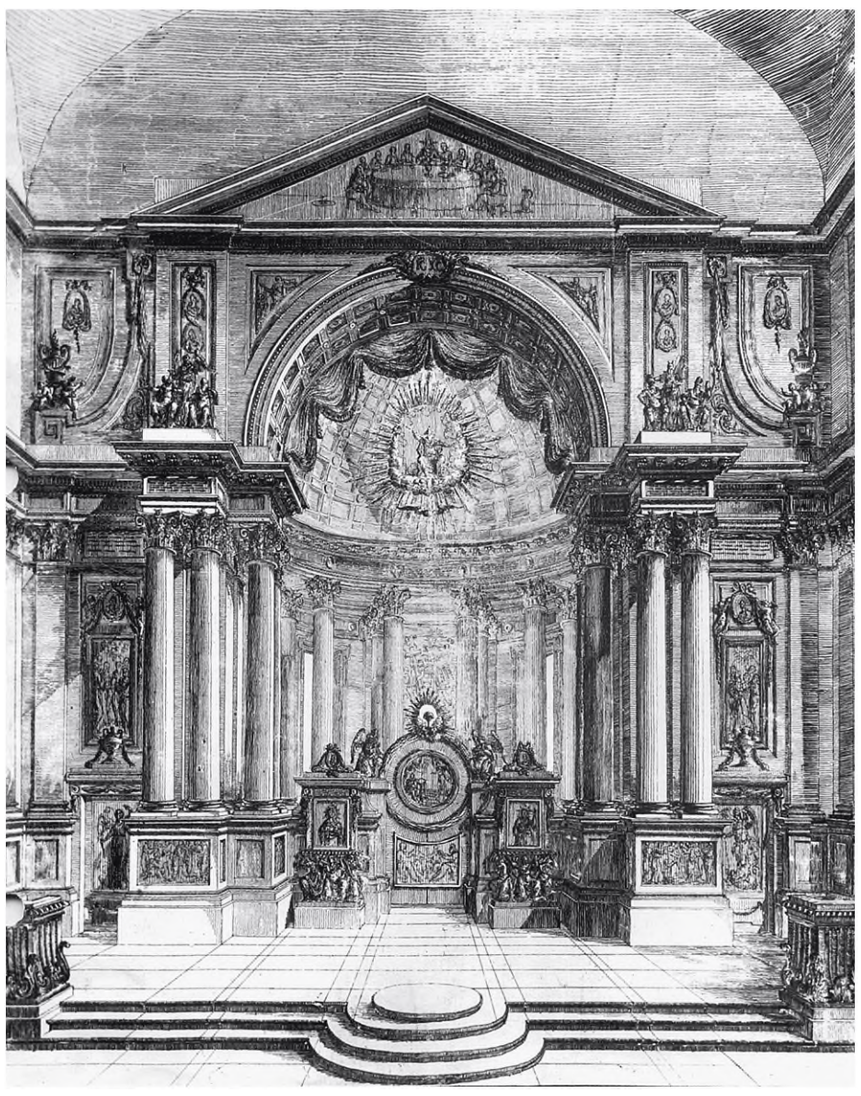
126

66. Рождественская («Строгановская») церковь в Нижнем Новгороде. 1697—1703, 1719. Фрагмент иконостаса



67. Интерьер дворцовой
Воскресенской церкви
в Царском Селе. 1746—1748.
Архитектор В.В.Растрелли

реальное пресуществление хлеба и вина в тело и кровь Иисуса Христа. Вся особенность такого мышления заключается в том, что по отношению к Евхаристии образ — живописный (икона, картина), скульптурный (статуя) или архитектурный (храм) — находится в подчиненном положении. Образ в христианской системе мышления должен выполнять, по сути, лишь риторическую, вспомогательную и пояснительную функцию. Иными словами, функцию обрамления акта Евхаристии, которая является непременным условием попадания души человека в рай. В этой связи главные элементы сакрального пространства храма — *иконостас, царские врата, стена и окно* — воспринимались и строились как ковчег или *рама престола*, где происходило пресуществление Святых Даров.

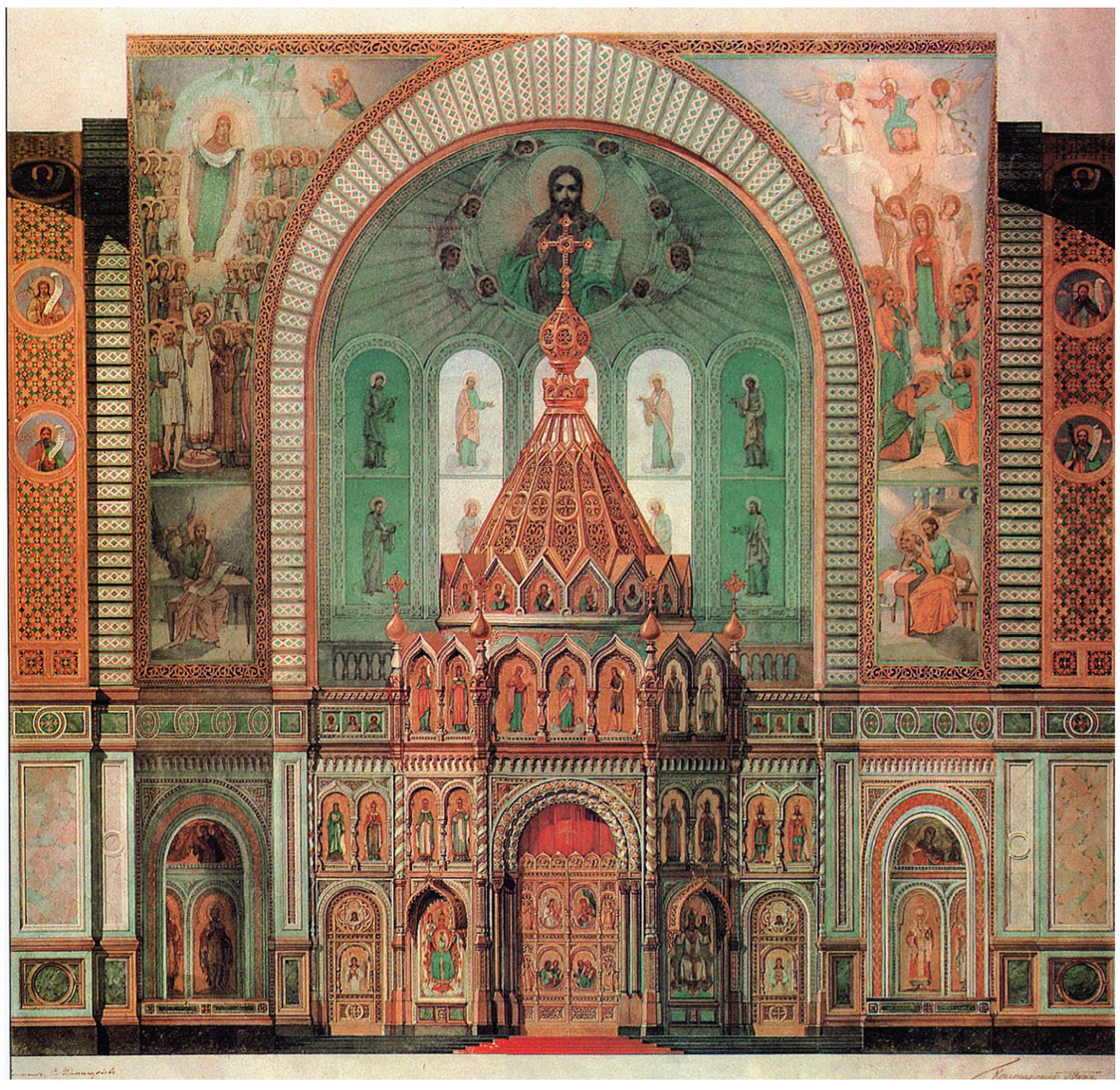


Поэтому христианский храм всегда устраивался наподобие Скинии, поскольку древнейшие богословские и литургические толкования рассматривали его как свершение ветхозаветных прообразов. Например, алтарь церкви уподоблялся Святая Святых, а киворий над престолом Ковчегу Завета или Небесному Иерусалиму. С древнейших времен в любой из символических конструкций храма реализовывался принцип удвоения согласно важнейшей оппозиции христианского мышления: священный — священнейший. Поэтому престол в алтаре рассматривался как священнейшая «рама» Евхаристии, а киворий над престолом — его священная рама, которая украшалась золотом и серебром, подобно полям или окладу иконы. Престол — подножие Христа, первая ступень лестницы в земной мир, куда спускается Спаситель во время литургии. Но престол мог пониматься и как ступень лестницы в обратном направлении: приобщаясь к Святым Дарам, человек выбирал путь прямо на небо. Поэтому «обрамление» Евхаристии и престола всегда имело повышенное значение в риторической системе христианской культуры. Оно непосредственно было связано с представлениями человека о спасении его души, а шире — с представлениями о взаимоотношениях Бога, мира и человека.

Особое место в системе этих представлений всегда занимал иконостас, то есть алтарная преграда как символическая «рама» алтаря — «граница рая», черта между священным пространством наоса, в котором пребывал человек, и священнейшим алтарным пространством, в котором располагался престол. Как и в обрамлении иконы, исторические изменения в алтарной преграде всегда были связаны с переменами в общении человека с божественным, а точнее — с индивидуализацией религиозного чувства и выдвижением на первый план личного контакта

68. М.Ф.Казаков. Проект иконостаса церкви в селе Семеновском. 1778. Гравюра

зрительного взора и иконы, что так ярко отразил иконостас Абрамцевской церкви. В чем же это выражалось? Вспомним, что алтарная преграда византийского храма (темплон) состояла из парапета и колонок, несущих архитрав (по-гречески — эпистилий). Она представляла собой относительно самостоятельную архитектурную конструкцию — видоизмененную форму фасада античного здания. Именно эту форму В.Д.Поленов соединил с более поздней древнерусской конструкцией царских врат. На круглые античные колонны с капителями он поместил архитрав (или эпистилий), превратив последний в дополнительную «раму» образа Тайной вечери (о чем будет сказано ниже). В древние времена на архитраве стояли лишь иконы Деисуса. Сама же подставка, несущая иконы (архитрав), служила лишь символическим «обрамлением», не отделенным от самого изображения, как и поля (или ковчег) иконы. То же самое касалось икон первого, местного ряда, которые имели поклонный характер и были связаны с посвящением храма. Когда-то их ставили на бортик в интерколумниях, в результате чего и появился двухъярусный иконостас, включавший всего лишь два ряда — деисусный и местный. Именно такой древний иконостас — дальний родственник иконостасной конструкции нашей Абрамцевской церкви. ил. 56



В русском храме XII — XIII веков древний византийский эпистилий превратился в простой брус — тябло, на которое и ставили иконы деисусного ряда, в то время как иконы местного ряда ставили на бортик. В таких иконостасах тябло было одно. Оно крепилось к стене или к восточным столбам храма. Когда же к местному и деисусному ряду были добавлены пророческий и праотеческий, количество тябел и рядов с иконами соответственно увеличилось[29]. Так на рубеже XIV — XV веков в Благовещенском соборе Московского Кремля двухъярусная алтарная преграда превратилась в сплошную иконную стену — собирательный образ домостроительства спасения, главная догматическая идея которого воплощалась в иконографии Деисуса и царских врат. Но если византийская алтарная преграда позволяла верующим видеть пространство алтаря, то русский иконостас сделал «границу рая» — границу между сакральным пространством наоса и сверхсакральным пространством алтаря — полностью непроницаемой для

69. Эскиз главного иконостаса храма Христа Спасителя в Москве. 1860-е. Архитектор К.А.Тон

человеческого зрения. Подобно суровому и «непроницаемому» обрамлению средневековой иконы, высокий иконостас наглухо закрыл пространство, в котором располагался престол и происходило таинство Евхаристии.

Иконы в нем стояли рядами стык в стык, а сами ряды разделялись тяблами. Особенность данной конструкции заключалась в том, что сама она, будучи материальным обрамлением живописного образа, специально не выделялась: в средневековье важен был сам образ конца истории и исполнения времен, рассчитанный на торжественное предстояние, а не его обрамление, которое могло намекать на значение чувств и личного переживания. Между тем именно с этой тябловой конструкции XV – XVI веков и начинается постепенное усложнение архитектурно-пластической рамы иконостаса в целом. Со второй половины XVII века и вплоть до начала XX века количество икон в русском высоком иконостасе постепенно сокращалось, в то время как его архитектурная рама приобретала массивность и доминирующее значение в организации интерьера. И происходило это в силу того, что под влиянием западно-латинской риторики и эстетической теории барокко, классицизма и романтизма постоянно переосмыслялась форма и функция рамы как инструмента комментария живописного образа. *Рама менялась в зависимости от изменения понятия прекрасного.*

Так, в средневековом храме ни иконостас, ни фрески не подчинялись параметрам зрительного восприятия. Человек не видел ни верхний ряд иконостаса, ни тем более надписи на иконах и стенах. Все это «видел» Бог, что считалось намного важнее. Со второй половины XVII века интерьер храма, включая иконостас, начинает постепенно отвечать особенностям человеческого зрения. Это сразу увеличивает значение рамы в процессе показа образа: рама направляет взгляд на отдельную икону, призывая к спокойному и длительному разглядыванию, то есть устанавливает контакт индивидуального зрительного взора и образа. Она же комментирует эту «встречу» посредством орнамента и формы. В результате на определенном историческом отрезке иконы в иконостасе получают отдельные обрамления[30]. Так, иконы тяблового иконостаса церкви Иоанна Богослова на Ишне рассчитаны, например, не на разглядывание, а торжественное и благоговейное предстояние. Иконы же иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме (1652, 1757) рассчитаны на принципиально другое движение взгляда. Они охвачены новой, барочной рамой, диктующей взгляду риторическое перечисление. Взгляд открывает и упорядочивает множество разрозненных образов, которые соединяются в единую картину в сознании человека.

ил. 64

ил. 65

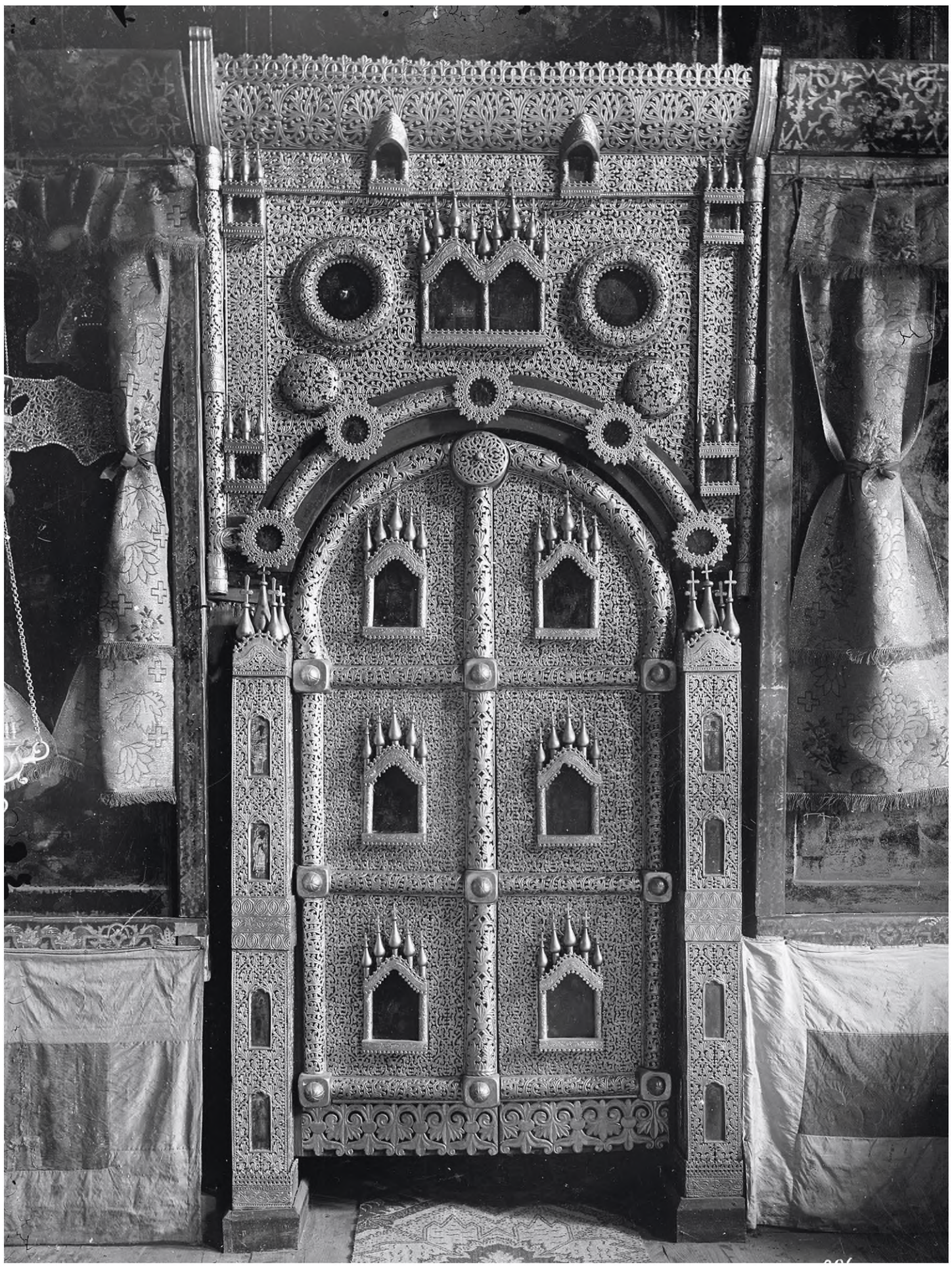
Более того, обрамление идеальной красоты рая впервые указывает и на античный образец. Новая рама предстает на иконостасе Троицкого собора в формах ренессансного архитектурного *ордера* – в типичных для ренессансных табернаклей колонках, карнизах и капителях, сквозь которые проглядывает тот ренессансный идеал красоты, который избрал своим образцом красоту античного мира. Показывая всю власть над воспринимающим сознанием, рама вызывает *радостные эмоции.* Иконы воспринимаются легко и сразу. Они же вызывают

искренний восторг благодаря тому изобилующему орнаментальному блеску рамы, который подключает к восприятию *воображение* и *фантазию*. Иными словами, тябловое обрамление средневекового образа рая превращается в таких иконостасах в обрамление отдельных икон как произведений искусства. Отныне как орнамент и форма рамы, так и художественная система самой иконы будут подчиняться определенным эстетическим теориям.

Это отчетливо показывает фрагмент иконостаса Рождественской («Строгановской») церкви в Нижнем Новгороде (1697—1703, 1719). Его покрывает так называемая «флемская резьба», содержащая в орнаменте невиданное разнообразие растительных мотивов — виноград, листья аканта, гранаты, экзотические цветы и т.п., а сама икона Богоматери (вставленная в эту раму) написана под влиянием ренессансной живописи. Как показывают специальные исследования, все эти декоративные мотивы явились отражением западноевропейской иконографии «Hortus conclusus», или «райского сада». И важно отметить, все они встречались не только в обрамлениях западноевропейских религиозных и светских картин и гравюр XVI — XVII веков, но даже на бытовых предметах — мебели, посуде, тканях и т.п.[31] *Орнамент рамы эпохи барокко открывает нам тесное взаимодействие религиозной и светской культуры.* В развитии декора русского иконостаса западноевропейская *символика растений* переносится в иную среду, приобретает новые оттенки, но от этого она не перестает быть действенной и активной в пространстве между человеком и образом. Она лишь приобретает дополнительные смыслы, новые прочтения, ставит взгляд в неожиданные ситуации. Цветы и травы расширяют здесь как смыслообраз иконостаса как «стены рая», так и выражают общее ренессансное мироощущение русской культуры. ил. 66

В XVIII веке в эпоху императрицы Елизаветы Петровны добавления к иконостасным рокайльным рамам бесчисленных завитков, раковин, цветов часто представляли собой уже то «невинное» украшение, которое свидетельствовало об этапе наивысшего развития барочной эстетики и на котором, как мы уже заметили, Иммануил Кант развивал свою теорию «незаинтересованного удовольствия» от взгляда на картину и раму. Таковы иконостасы В.В.Растрелли. Окрыляя воображение, их декор помогает понять, что идеал красоты середины XVIII века заключался не только в разумной пользе, но в чувственности и наслаждении. Не без основания можно допустить, что условием его развития явилась склонность русского дворянства предаваться радостям жизни. Поэтому не только светские, но и религиозные картины в красивых рамах несли эстетическое наслаждение и радость от их созерцания. Красота и добро, красота и религиозные наставления были до предела сближенными в их изящном и легком декоре. Именно такое чувство красоты жизни небесной и жизни земной вызывал созданный по проекту Растрелли иконостас Воскресенской церкви в Царском Селе (1746—1748). «Иконостас, доходящий до потолка, сплошь убран образами в пышных рамах стиля рокайль. Вверху расположены апостолы во весь рост, ниже ряд круглых образов, по два пророка в каждом. Рамы этих образов соединены с рамами нижнего ряда и образуют с ними одно изящное целое», — пояснял ил. 67

А.Бенуа богатство обрамляющих конструкций этой знаменитой церкви[32]. Рама иконостаса посвящает нас и в таинство формулы Г.Вёльфлина о «взволнованности» контуров произведения искусства барокко[33]. При этом повторявшие порой фасады барочных зданий иконостасы Растрелли говорят нам о совершенно особом понимании соответствия внутреннего и внешнего в эстетике этого времени. Так, подобно фасаду здания, другой иконостас Растрелли — в Андреевском соборе в Киеве (1748—1762) — тяготеет к самовыражению. Именно в этом смысле Делёз (вслед за Вёльфлином) отмечает, что «контраст между чрезмерной выра-

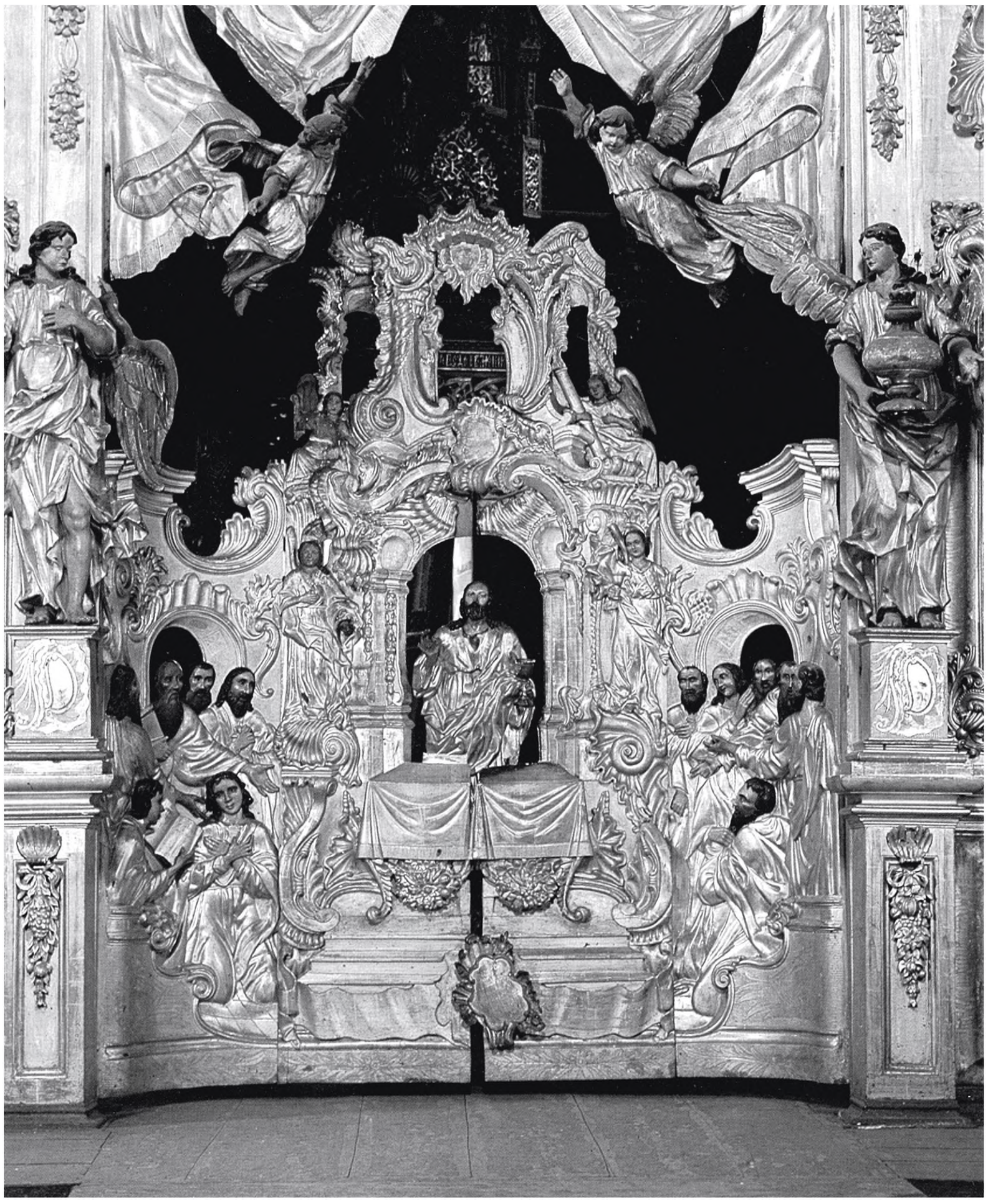


70. Царские врата. Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова Великого. 1685

зительностью фасада и безмятежным покоем интерьера способствует одному из наиболее сильных впечатлений, производимых на нас искусством барокко»[34].

Между тем, если барокко стремилось из каждой формы сделать украшение, то классицизм старался придать ей возвышенность и ясность. «Граница рая» получает в архитектуре и живописи русской церкви последней четверти XVIII века воплощенный идеал античной красоты. В этом нас убеждает проект иконостаса церкви в селе Семеновском под Москвой, выполненный в 1778 году одним из основоположников русского классицизма М.Ф.Казаковым. Под его

ил. 68



71. Царские врата. Иконостас церкви Николы Надеина в Ярославле. 1751

рукой иконостас приобрел вид фасада античного здания (напомнив ренессансный табернакль XV – XVI веков). Он включил небольшую преграду, состоявшую из двух икон местного ряда, которые лишь слегка прикрывали огромное пространство алтаря, представлявшее собой открытую ротонду с рядами колонн коринфского ордера. В ее полусфере помещалось изображение Воскресения Христова. Это означало, что направленному на иконостас взору представала не сплошная иконная стена, а античная сакральная ниша с запрестольным образом, особое значение которой в процессе восприятия было подчеркнуто приоткрытой завесой и, по сути, всем сложным оформлением фасада, который был богато украшен скульптурными группами, горельефами и изображениями в медальонах. Колонны и пилястры делили стены, завершенные классическим фронтоном со сценой Тайной вечери, а стенные изображения были обведены резными или лепными рамками. Итак, перед нами строгий отбор и воспроизведение античных мотивов, отразившее новое понимание задач самого искусства в передаче истин христианской церкви и нашедшее свое воплощение не только в классицизме Казакова, но и в творчестве В.И.Баженова, А.Н.Воронихина, А.Д.Захарова, И.Е.Старова и многих других архитекторов, которые строили в эпоху классицизма как общественные, так и культовые здания согласно одним и тем же канонам.

«Храм стало трудно отличить от манежа и биржи, и колоннада классического портика встречала вас как при въезде в театр, так и при входе в храм», – отмечал Н.М.Тарабукин[35]. И это не случайно, поскольку именно для классицизма в еще большей степени, чем для барокко, было характерно применение универсальных образцов (архитектурного ордера, орнаментов и т.п.). И то, что Тарабукину казалось вопиющим противоречием, культура своего времени вполне справедливо рассматривала как «законодательную» эстетику[36]. Для представителей классицизма ясность и созерцательность являлись критерием «хорошего вкуса», который подсказывал архитектору правильный выбор художественных средств для воплощения идеи абсолютной красоты. Поэтому в условиях новой эстетики классически прекрасное искусство греков осмыслялось как наиболее подходящее для символического и аллегорического выражения христианского учения. «Греки имели весьма справедливую мысль об изящных художествах. Они почитали их за удобные средства к исправлению нравов и к утверждению правил философии и закона», – пояснял эту мысль один из преподавателей Академии художеств в Петербурге[37].

Отсюда русская православная икона эпохи классицизма следовала классическим пропорциям и атрибутам. Орнамент же на ее раме, как и на раме иконостаса, в виде листьев аканта, ов, венков, прикрытых драпировкой жертвенных урн и повешенных на лентах медальонов определял траекторию взгляда к тем канонам античной красоты, в которых стали воплощаться задания православной церкви и которые, как полагали, были более адекватны величию христианской темы, чем «причудливые» фантазии и украшения барокко. Поэтому по правилам классицизма удачно заимствовать из набора античных образцов скульптурную форму, декор или архитектурную деталь – значит приблизиться к верной передаче земной и небесной жизни Христа, Богоматери и святых. Более того, благодаря

этим правилам в художественном воображении художника сохранялись порядок и убедительность. Поэтому его интересовал не тот разнообразно окрашенный мир, который удивлял позднее романтика, а внутренние и господствующие в этом мире законы прекрасного, то есть те законы гармонии, которые как бы лежали за видимыми и хаотичными явлениями окружающего мира. Следование этим законам — путь к достижению правдоподобия, поскольку только их нерушимость могла объяснить порядок и связь явлений природы. В этом заключался весь смысл отличия религиозных образов, скажем, В.К.Шебуева или В.Л.Боровиковского в Казанском соборе в Петербурге (1811) от натуралистической романтической живописи в храме Христа Спасителя в Москве (1883) Ф.А.Бронникова, Е.А.Сорокина или В.П.Верещагина. В этом же заключался и весь смысл отличия проекта иконостаса М.Ф.Казакова от проекта иконостаса архитектора К.А.Тона, эстетические воззрения которого были уже близки эпохе романтизма. Совершенную красоту Тон и его сторонники искали не в произведениях античного искусства, а на дороге самобытности к пониманию истории русской нации. Поэтому требования изящества уступают место требованиям силы чувства и религиозной исключительности.

Таков иконостас и орнаментика храма Христа Спасителя. «Граница рая» приобретает здесь форму древнерусского шатрового храма, которая вносит национально-патриотические интонации в звучание красоты религиозного образа. И поскольку те или иные концепции искусства были призваны обслуживать потребности культа, форма этой рамы недвусмысленно указала на переориентацию политики русской церкви в сторону теории Москвы — Третьего Рима. В эпоху классицизма в статуях греческих богов и орнаментике греческих храмов черпали оттенок благородства и гармонической одухотворенности религиозного образа. В рамах и орнаментах храма Христа Спасителя (которые проектировались, в частности, таким ярким представителем «русского стиля», как Л.В.Даль) подчеркивали уже национальную самобытность и преемственность официальной церкви от Византии и Московской Руси. Сила православного искусства виделась в красоте национальной традиции. И здесь «русский стиль» принципиально отличался от эстетики авторов Абрамцевской церкви. В понимании красоты рамы и образа абрамцевские художники выдвинули на первый план искренность чувств и переживаний. Наконец, нельзя не отметить, что «русский стиль» и модерн с 1880-х годов, обратившись к переосмыслению византийского и древнерусского наследия, способствовал появлению алтарных преград самых разных типов — от неовизантийского темплона (например, во Владимирском соборе в Киеве) до многоярусного древнерусского иконостаса в старообрядческих храмах, которые строятся в начале XX века по проектам ведущих архитекторов русского модерна — В.А.Покровского, И.Е.Бондаренко, А.В.Щусева и других. Древние формы алтарной преграды в русских официальных храмах Москвы, Петербурга и на православном Востоке — знак все того же церковно-государственного преемства могущества Российской империи от древних империй Рима и Константинополя.

ил. 69

Между тем «граница рая» приобретает еще более интересное историко-культурное осмысление, если пристальнее посмотреть на царские врата иконостаса, то есть на *дверь в рай*. Не случайно на Руси их именовали еще Святыми, а также Райскими Вратами. И в Апокалипсисе человек читал о двери, открытой в небо (Апок., 4:1). Поэтому для него всегда важны ее форма и украшения. Говоря о символическом значении двери как границы священного и мирского, М.Элиаде писал: «Дверь, открывающаяся вовнутрь церкви, обозначает разрыв связи. Порог, разделяющий два пространства, указывает в то же время на дистанцию между двумя образами жизни: мирским и религиозным. Это также барьер, граница, которая разделяет и противопоставляет два мира, и, с другой стороны, это то парадоксальное место, где они сообщаются, где мир мирского может перейти в мир священного»[38]. В этом плане царские врата Абрамцевской церкви и ее портал могут рассказать историку много интересного. Они наследуют древнерусские конструкции XVI – XVII веков, но привносят в них как новые сочетания элементов, так и новые приемы показа образов. Прежде всего это касается сени над царскими вратами, положения иконы Тайной вечери в иконостасе, а также самого подбора символов, которые образуют орнаментальное украшение церковного портала. Сень – древняя куполообразная структура, которая уходит своими корнями через Византию в страны Ближнего Востока. Обрамления в форме сени, балдахина и кивория издавна были призваны символизировать небесный рай как космический дом или град – Небесный Иерусалим. В иконостасе же Абрамцевской церкви сень венчает не только царские врата, но и композицию

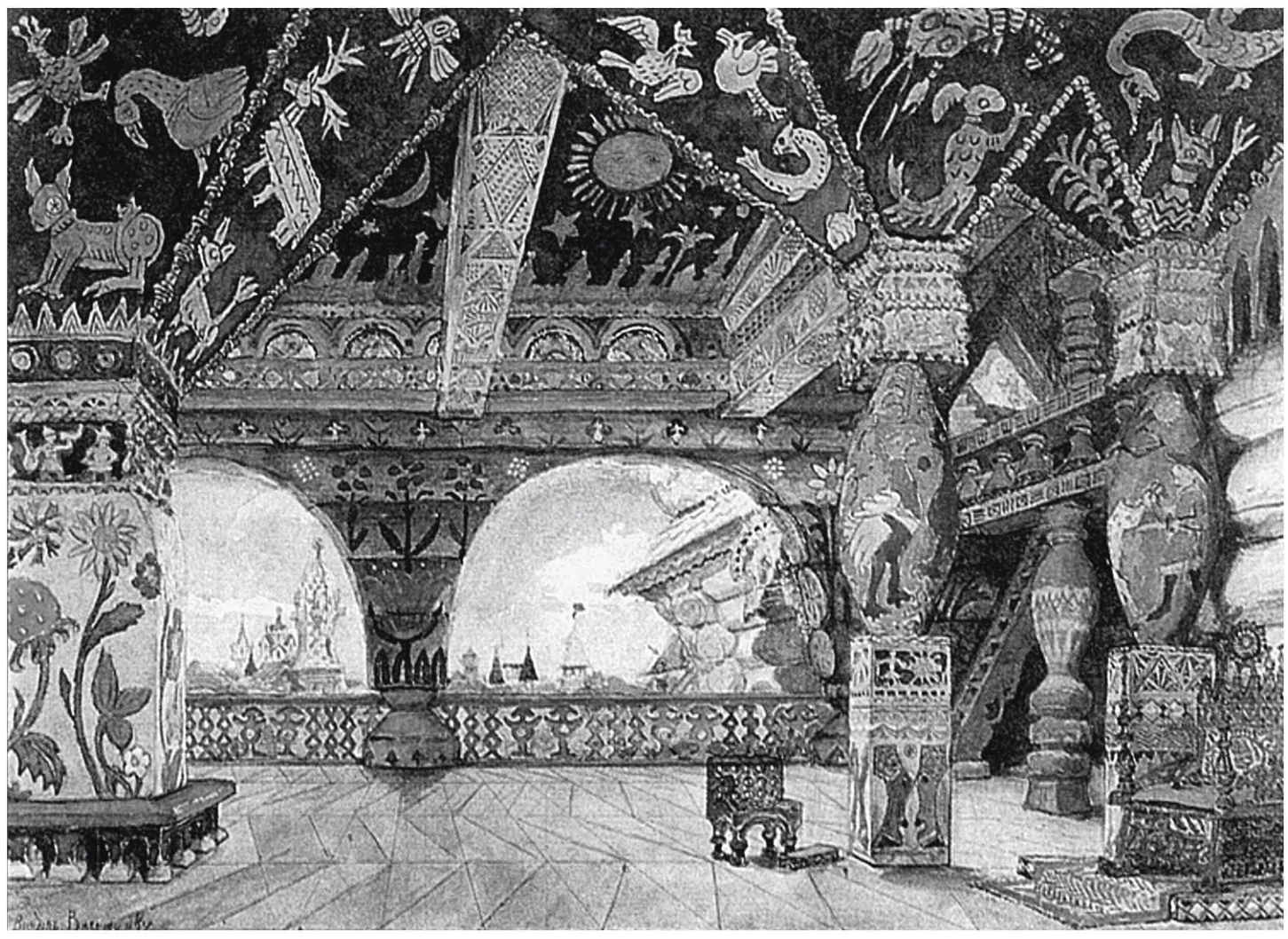
ил. 70, 117

136

72. В.Д.Поленов. Иконостас церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Фрагмент. Музей «Абрамцево»

в целом. Она содержит характерный *орнамент райского сада*, который, являясь царством мира и гармонии, находится за границей исторического времени и издавна символизируется изображением цветов, плодов и птиц. При этом мотив рая проявляется уже в орнаменте верхнего участка иконостасной рамы: он венчается рядом резных кокошников, ниже которого идут ленты растительных орнаментов с изображением стилизованных колокольчиков, ромашек и полевых трав. В рисунок сени входит и лиственная лоза, которую по краям обрамляют колосья — древние символы изобилия и жизни, а еще ниже — ветви с красными гранатами и белыми ромашками. В контексте райской семантики Нового Иерусалима гранаты — символические плоды в храме Соломона (3 Цар. 7:18, 20, 42). Поэтому библейское описание храма упоминает колонны, соединенные переплетенными лозообразными мотивами и увенчанные множеством гранатов — символов вечной жизни, плодородия и воскресения. Подобие этих колонн с обвитой лозой капителями зритель находил и в конструкции абрамцевского иконостаса. ил. 72

Между тем появление сени над царскими вратами как особого украшения интересно наблюдается в контексте барочной эстетической теории. Со второй половины XVII века красота царских врат как *главной рамы престола* православного храма получает различные толкования и символические значения. Их трактовка уводит в область «свободного художества». В орнаментику врат, а следовательно, и в организацию открытости и закрытости алтарного пространства вмешиваются барочный иллюзионизм, метафоричность мышления и «остроумный замысел» мастера-творца. Как и в новой барочной иконе, в системе царских врат



73. В.М. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885. ГТГ

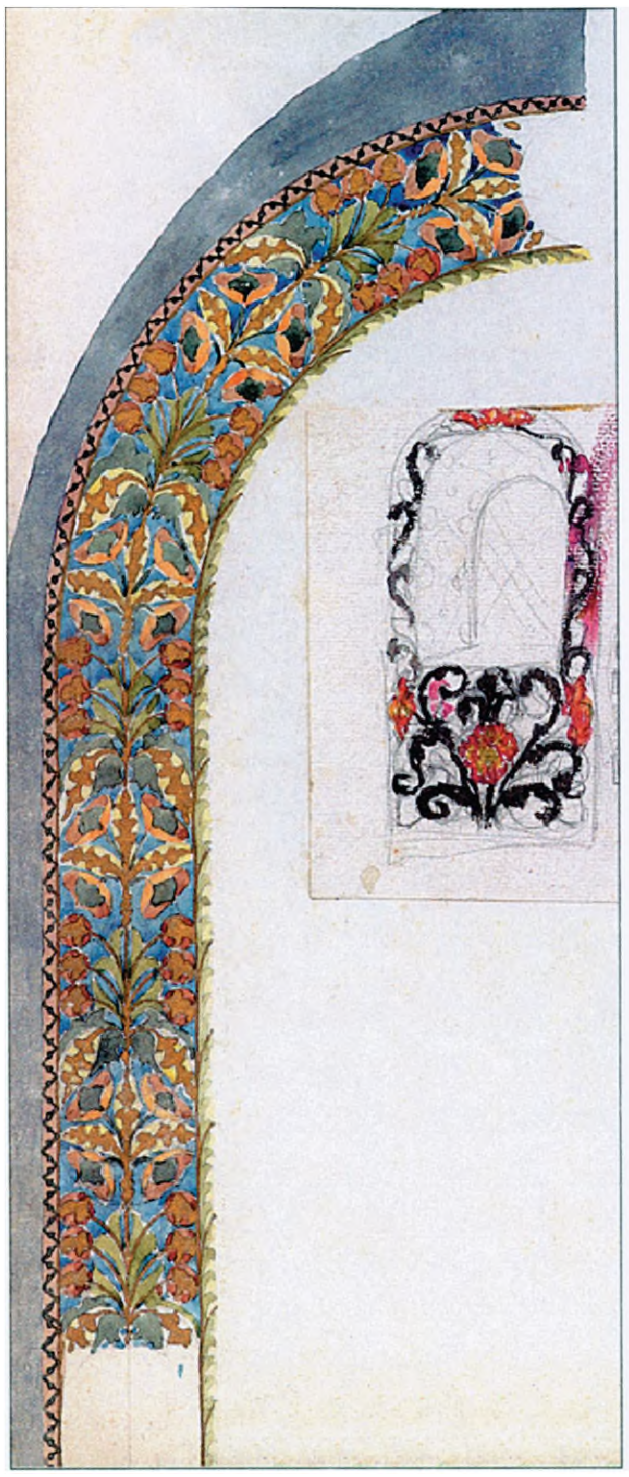
74. Фрагмент орнаментальной резьбы. Портал церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881—1882. Музей «Абрамцево»

легко меняются местами основные символические изображения и элементы. Теперь их место определяется *художественным замыслом* мастера, выполняющим церковный заказ. Отсюда сень над царскими вратами 1685 года из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Великого (которые В.Д.Поленов взял за основу своего проекта врат) содержит сложную форму, богатейшую резьбу и множество киотов для икон. Причем все они могли уподобляться драгоценным камням в коруне Богоматери, поскольку именно в литературе второй половины XVII века Богоматерь все чаще связывалась с дверью, окном и лествицей в Царство Небесное. В толкованиях акафиста она понималась как «врата затворенные», «врата востока» и «райские врата». Она же уподоблялась зеркалу, украшенному рамой в «Слове на Введение Богородицы во храм» из сборника проповедей Антония Радивиловского «Огородок Марии Богородицы» (Киев, 1676). Поэтому, если суровое Средневековье связывало, как правило, символику царских врат преимущественно с Христом, согласно словам которого его символами являются дверь (Иоанн, 10:1,3,7,9) и свет (Иоанн, 8:12; 9:5), то во второй половине XVII — XIX веке эта символика могла меняться и набирать дополнительные значения в зависимости от роли церкви в миру, а также понимания этой роли заказчиком и художником.

ил. 70

Так, в связи с убеждением человека в силе церкви особое место в конструкции царских врат могло отводиться образу Тайной вечери — образу завета Христа о пресуществлении хлеба и вина в Его тело и кровь. Стремление показать центральное значение таинства Евхаристии для попадания души человека в рай заставляет уже во второй половине XVI века помещать образ Тайной вечери над вратами в особом киоте[39]. Но постепенно этот образ приближается к катапетасме, закрывающей пространство врат над их створами, а в XVIII веке его можно видеть на самих створах врат, причем нередко в скульптурном рельефе. Характерный пример — царские врата в церкви Николы Надеина в Ярославле (1751). Выполненные предположительно по рисунку русского мастера Федора Волкова, они являют собой типичный пример «елизаветинского» барокко с его тягой к пышности и иллюзионизму. Представив фигуру Христа на фоне алтарной преграды в образе Первосвященника перед престолом, создатели врат постарались максимально приблизить сцену Евхаристии к пространству наоса. Летящие ангелы отдергивают символическую завесу (катапетасму), открывая пространство алтаря взору верующих. Вся сцена напоминает барочный театр и содержит

ил. 71



всевозможные элементы барочных украшений — картуши, раковины, завитки, свитки с надписями, плоды и растения. То есть само искусство в орнаментации главной рамы алтаря всеми доступными средствами убеждает человека в силе таинства Евхаристии.

Как уже замечено, архитектор Н.М.Казаков расположил сцену Тайной вечери на фронтоне античного храма. В царских же вратах Абрамцевской церкви образ Тайной вечери помещен по старой традиции над створами в специальном киоте. Однако В.Д.Поленов поставил по бокам створ черные колонны с резными капителями, которые поддерживают «космитис» — такое название получил на Руси архитрав. Особенность конструкции заключалась в том, что космитис оказался риторически совмещенным с изображением Тайной вечери. Происходящая ночью сцена помещена в киот, который, в свою очередь, прикреплен к «космитису», имитирующему ночное небо: на его черном фоне расположены планеты, звезды и кометы. Тем самым зрителю давали понять, что действие Тайной вечери происходит в русском храме на фоне ночного неба, поскольку действие Тайной вечери как бы выступает за пределы первой рамы-киота и завязывается со всей

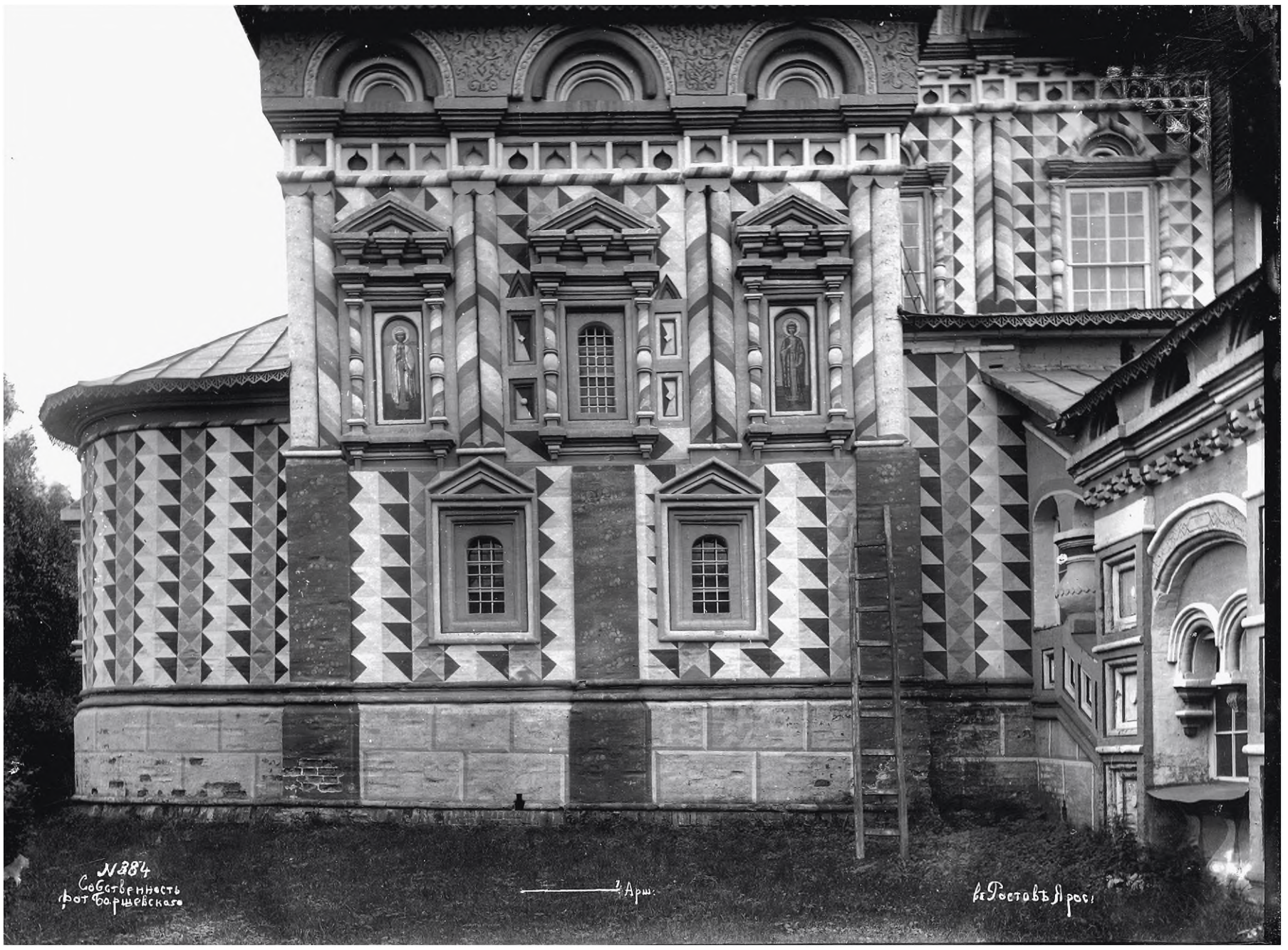
ил. 72

75. А.С.Мамонтов. Эскизы орнаментов оконной ниши. Музей «Абрамцево»

76. Орнаментальная роспись оконной ниши церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881—1882. Музей «Абрамцево»

символической конструкцией царских врат и иконостаса в целом. Есть определенные основания допустить, что этот космитис был расписан по рисунку В.М.Васнецова, поскольку в отдельных фрагментах он повторяет звездное небо
ил. 73 его декорации к опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка» (1885).

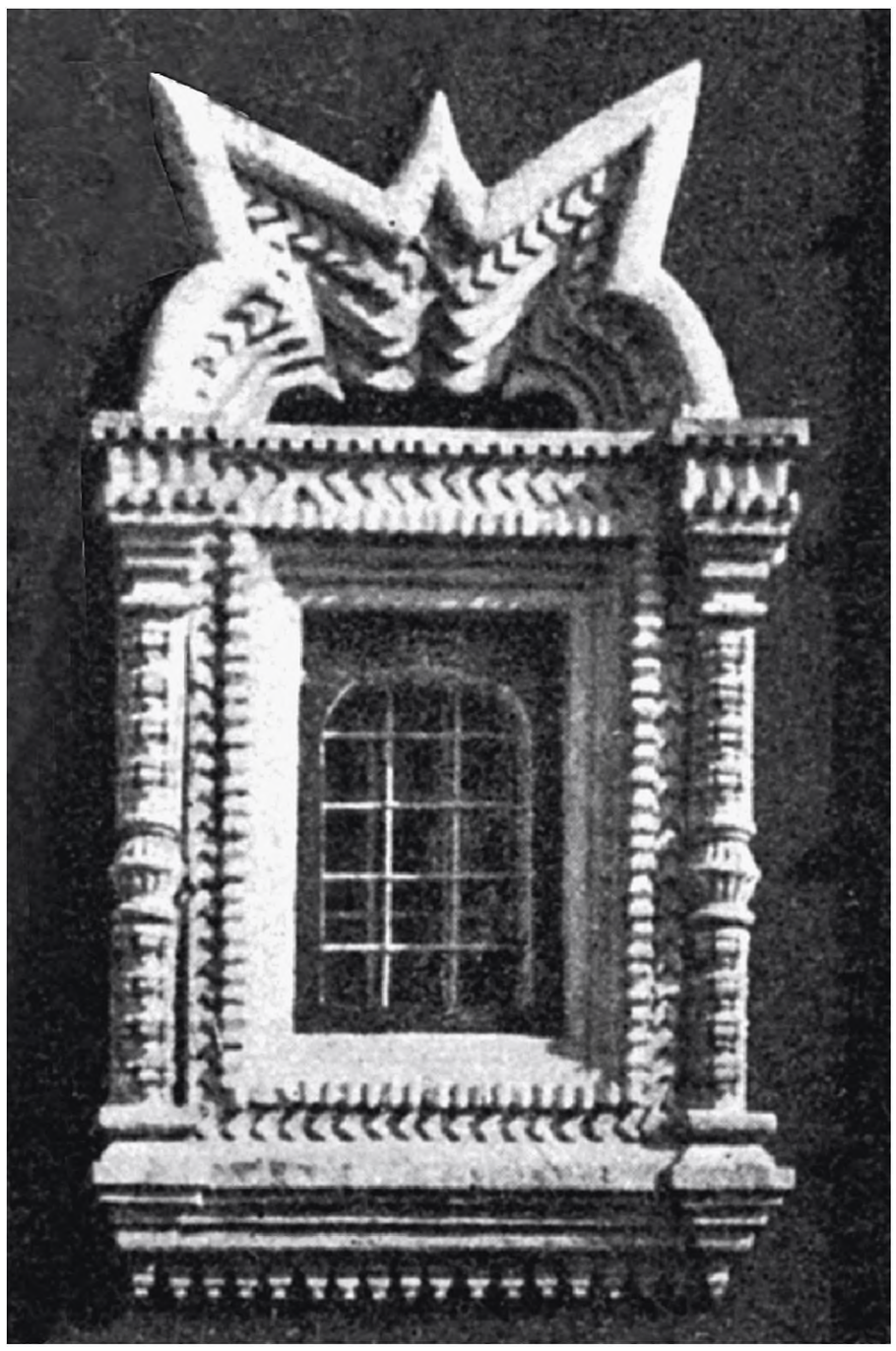
Церковное и светское искусство оказываются рядом и в решении проблемы открытости и закрытости алтарного пространства, в осмыслении которого конструкция царских врат всегда имела первостепенное значение. Врата препятствовали взору и служили основной преградой созерцания литургического действа. Они же соединяли общину верующих и таинственное пространство алтаря, куда вход простым смертным был воспрещен. Если в византийском храме завесы, а позже — врата темплона лишь затворяли алтарь, то в русском средневековом иконостасе они имели неприступный вид. Таинство Евхаристии было скрыто за непроницаемой иконной стеной и дверью, которая открывалась лишь во время Божественной литургии, когда через нее выносили Святые Дары. Поэтому в отдаленные времена, в XIII или XIV веках, врата могли состоять из двух вытянутых икон, служивших глухими створами. Таковы царские врата конца XIV — начала XV века из Покровского Нектариева монастыря Тверского уезда в собрании Третьяковской галереи, на которых изображены фигуры святителей Иоанна



77. Стена северного придела церкви Воскресения на Дебре в Костроме. 1651

Златоуста и Василия Великого[40]. Серьезные изменения в этой конструкции наблюдаются со второй половины XVII века — царские врата могли терять средневековую *неприступность*: они становятся как бы проницаемыми для зрительского взора. Их створы стала покрывать сквозная резьба, позволявшая видеть то, что происходит в алтаре. Сами же створы делали низкими, открывая пространство алтаря, как, например, в соборе Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге (1722—1726) или в том же проекте иконостаса Н.М.Казакова. Сквозь ажурную решетку или низкую преграду, в пламени свечей алтарное пространство таинственно мерцало, усиливая воображение человека. По мере формирования ренессансного типа культуры рама царских врат стремилась к открытости алтарного пространства подобно тому, как *оклады русских икон* XVIII века порой стремились открыть священные изображения.

Под влиянием новых эстетических теорий царские врата могли трактоваться и как вход в храм. Это сообщало им дополнительные смыслы. Царские врата в приделе Трех святителей церкви Вокресения на Дебре в Костроме (1650) напоминают, например, портал ренессансного собора. Но вместе с тем сам вход в церковь мог напоминать человеку вход в алтарь, точнее — «врата рая», помещенные на границе между сакральным пространством наоса и сверхсакральным



78. Обрамление окна. Церковь Казанской Богоматери в селе Маркове Московской губернии. 1690

79. Богоматерь Владимирская (Волоколамская). 1572. ЦМиАР

пространством алтаря. Более того, убеждая в силе церкви, новые формы получают не только порталы соборов, но и *ворота* в церковный и монастырский двор: они во множестве приобретают очертания колоколен и церквей подобно тому, как рамки с изображением евангелистов на царских вратах все чаще приобретают форму храма. Около середины XVII века входы в русские храмы украшает и *крыльцо*, верх которого заканчивается шатром, символизирующим небесный купол. Почти такой же шатер зритель мог видеть над престолом в алтаре при открытых царских вратах. Наконец, в XVIII — XIX веках, когда конструкция иконостаса превращается в архитектурное подобие храма, царские врата стремятся сохранить возникшую некогда форму портала, поскольку «стена рая» (архитектурная рама иконостаса) видится не иначе как «стена храма». Это особенно характерно для официальных храмов эпохи «елизаветинского» барокко. То же самое встречается в эпоху «александровского» классицизма и «николаевского» ампира, являясь отголоском католических алтарей XVII — XIX веков. Между тем в Абрамцевской церкви символическая связь портала и иконостаса становится менее четкой. Символы разных эпох на ее белокаменном портале расположены в произвольном порядке и явно смешаны по своему составу: здесь и рыба — древний символ Христа; и символы евангелистов — орел, телец, человек и лев; изображения лошади, осла, петуха и козерога, связанные с теми или иными событиями
ил. 74 евангельской истории. Все они несут повышенный декоративный характер, поскольку их назначение — ввести человека в саму «атмосферу» древней культуры, создать особое религиозное настроение. Тому же отвечают и мотивы плетеного орнамента[41]. Таким образом, с началом Нового времени очертания порталов и царских врат все активнее подключали воображение человека к созданию мысленного образа «рая», то есть, как и рамы икон, они стремились к более активному воздействию на воспринимающее сознание.

Наконец, в связи с осмыслением «границы рая» мы обязаны сказать об особенностях *стены* и *окна*. Стена отделяет храм от мира, а окно соединяет. Следовательно, стена и окно всегда рассчитаны на уразумение некоей тайны, которая заключается внутри. Ведь тайный смысл хранят буквально все формы религиозного искусства. Так, древнерусские храмы всегда отличала традиционная гладь стены, которую В.М.Васнецов и В.Д.Поленов переосмыслили в Абрамцевской церкви в духе культуры модерна. С внешней стороны белокаменная стена прорезана по-новому расположенными оконными проемами. (Васнецов взял за основу форму полуциркульного окна, которое встречалось в древнерусской архитектуре до XVI века.) С внутренней стороны Поленов также оставил стены белыми, но позволил расписать оконные ниши растительным орнаментом с живых расте-
ил. 75, 76 ний, который был выполнен по эскизам А.С.Мамонтова. Это создавало не только особое настроение (вызывая мысль о «таинственной» атмосфере древнего храма), но и играло важную роль в экспозиции икон. Белый фон стен сообщал иконам как бы дополнительный заряд трансцендентности, подчеркивая их уникальность как *произведений искусства*. И в этом смысле белые стены нашей церкви, возможно, предвосхитили архитектуру «белого куба» галереи современного

искусства с ее тягой к неосакральному почитанию эстетических объектов. Однако до этой точки ее формы проделали сложный путь.

С приходом на Московскую Русь во второй половине XVII века барочной эстетической теории мы вновь сталкиваемся с той новой, стилизованной и концентрированной красотой, языком которой художник говорит о смыслах христианской веры. С этого момента оконная рама получает повышенное внимание. Будучи одной из важнейших форм ренессансного иллюзионистического искусства, она играет особую роль в понимании границы видимого и невидимого. Она же получает дополнительные значения и наделяется способностью говорить о принципиальных изменениях в культуре. Так, расширение оконного проема русской церкви второй половины XVII — XVIII века — это то новое распределение зон божественной благодати, для воплощения которого художник привлекает наружную роспись стены, украшение оконных наличников и новую систему драматургии света. Это бросается в глаза, к примеру, в росписи стен и обрамлении окон церкви Воскресения на Дебре в Костроме. Оконные наличники и наружные росписи активно ведут здесь к колебанию стены, так как целью зодчего становится создание эффекта *мерцающей границы* между пространством внутри храма и пространством снаружи. На фоне стенной росписи рама окна стремится приоткрыть границу между двумя мирами. Сами оконные проемы остаются еще небольшими, они прикрыты решетками, создающими защиту христианской святыни. Но по мере того, как архитектурная декорация русской церкви осваивает общеевропейские нормы и отказывается от допетровской традиции, оконные проемы значительно расширяются и приобретают различные формы, а стена получает тектонические элементы. Как и на светских зданиях, на фасадах церквей XVIII века появляются ложные окна, обрамленные теми же наличниками, что и окна реальные[42]. В результате окна в русских храмах конца XVII — XVIII века пропускают целые потоки света. *Дневной свет становится важнейшим компонентом церковного интерьера.* То есть подобно тому, как на барочных иконах граница между небесным и земным приоткрывалась при помощи завесы, в архитектуре она приоткрывалась при помощи окна, с которым была связана драматургия света[43]. Различные степени освещения придавали интерьеру церкви особую красоту. Поскольку окна приобрели сложные формы, свет падал резко очерченными и сложно сформированными массами. Исходя из новых эстетических систем, свет радовал и восхищал замыслом божественной красоты. ил. 77

При этом дополнительные смыслы могли получать и сами *оконные обрамления.* Есть основания осторожно допустить, что появление *коруны* на оконных наличниках второй половины XVII века было связано с усилением культа Богоматери. Как и пышная коруна в системе царских врат, украшение окна могло символизировать коруну Богоматери. Эта связь просматривается, например, при сравнении русской иконы Богоматери Владимирской (Волоколамской) (1572) и обрамления окна с украшением в виде коруны в церкви Казанской Богоматери в селе Маркове Московской губернии (1690)[44]. Известно, что по текстам Библии, толкованиям и молитвам стена храма и окно сливались с самим Христом ил. 78, 79

144

80. Оконная рама с иконой Евангелиста. Надвратная церковь Иоанна Предтечи в Солотчинском монастыре. 1695. Рязань

и Богоматерью. Средневековью была известна в основном христологическая символика окна. Но в эпоху Ренессанса и барокко эта символика все чаще затрагивает тему Богоматери, хотя знала ее раньше. Уже с XV века западное искусство знает Богоматерь как «fenestra crystallina» и «fenestra coeli», то есть как «кристально чистое окно» и «окно небесное». С увеличением же значения темы Богоматери в искусстве Контрреформации эта символика все чаще выходила на первый план. Солнечные лучи, символизирующие Христа, проникают сквозь оконное стекло, оставляя его нетронутым. Они лишь превращают его в символ Непорочного зачатия Девы Марии — «fenestra crystallina». Поэтому в конце Средних веков в Италии и странах Северной Европы в композициях Благовещения приход Святого Духа изображается в виде пучка солнечного света, проходящего сквозь оконное стекло. Отсюда Богоматерь понималась и как «окно небесное» — «fenestra coeli», ибо через это окно Христос пришел в мир[45]. Основанием этого символизма служило толкование фрагмента Песни песней, в котором жених видит в окне свою возлюбленную. Церковь — это Невеста, ждущая своего Жениха, поэтому столь важен ее облик, ее стена, ее окна, сквозь которые проникает Божественный свет, символизирующий Христа. И здесь мы явно сталкиваемся с рамой как полем воссоединения отдаленного от нас Бога и эроса.

В искусстве же русского барокко эта богатая символика нашла любопытное преломление как в символической системе иконостаса, так и в формах оконных наличников. Оптическая иллюзия — одна из главных основ ренессансного и барочного мышления — еще раз нам напоминает, что рама тяготеет к тому, чтобы играть особую роль в процессе восприятия. Именно поэтому *наличник окна* второй половины XVII — первой половины XVIII века вполне мог служить *рамой-киотом для иконы*. Так, иконы святых были вставлены в ложные окна церкви Воскресения на Дебре. ил. 77
И данные примеры легко умножаются. На крыше между куполами церкви

81. Скульптура на церковном выступе Михайловского замка в Санкт-Петербурге. 1798—1800

Смоленской Богоматери в селе Гордеевке Нижегородской губернии (1694–1697) расположены огромные каменные киоты-окна с иконами. На восточной стене Троицкой церкви в Останкине под Москвой (1668) также был представлен Деисус в каменных киотах. Наконец, огромный раскрашенный киот с иконой Покрова Богоматери, напоминающий окно в стене, мы обнаруживаем и на колокольне храма Василия Блаженного в Москве. Скорее всего, он был сооружен во второй половине XVII века, когда была отстроена сама колокольня после пожаров 1635 и 1668 годов.

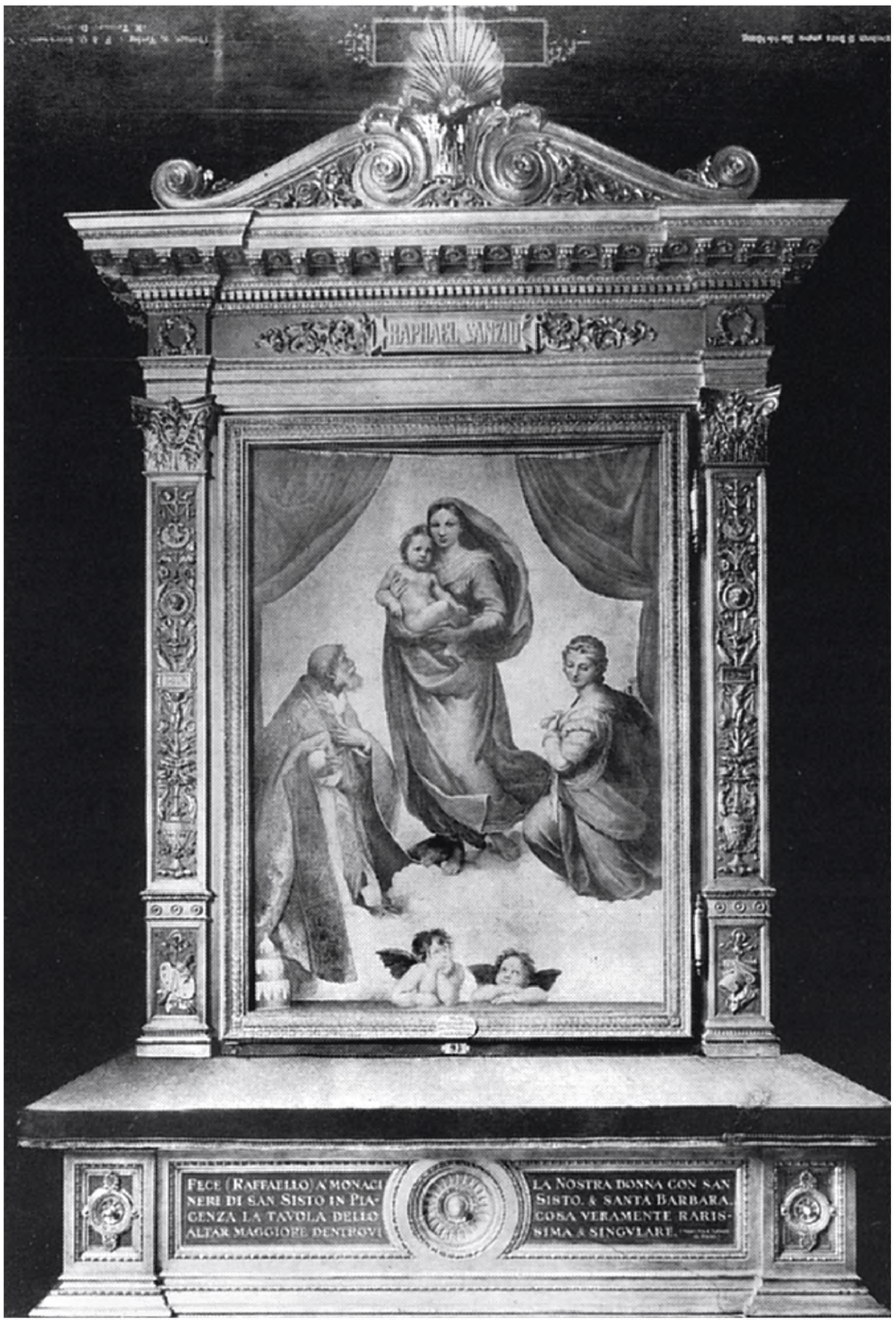
Все это говорит о том, что в условиях новой эстетики рама окна русской церкви устремилась к превращению в раму изображения подобно тому, как это происходило в эпоху Кватроченто. Поэтому в оконной раме могла оказаться как живописная икона, так и рельефное изображение. Сама же рама-окно постепенно получала *ордерные формы*. Они недвусмысленно указали на то, что ренессансные идеалы красоты активно завоевывали позиции в русском церковном искусстве. И если кронштейнам и карнизам оконной рамы с рельефным изобра-
ил. 80 жением Евангелиста в Солотчинском монастыре (1695) еще сопутствуют «барочные» колонки, то в эпоху классицизма система античного ордера утверждается окончательно. В декор окон и ниш преображаются целые композиции, воспроизводящие античные антаблементы с архитравом, фризом и карнизом.

Меру красоты барочной рамы определяло то, насколько она поражала своими излишествами. Красота обрамления окна и ниши эпохи классицизма — это строгость и гладкие поверхности с ясным декором. Они уверяли зрителя в том, что перед ним само воплощение законов божественной гармонии. Таково обрамление ниши со статуей на выступе церковной стены Михайловского замка
ил. 81 в Петербурге (1797–1800). Помещенная как украшение стены храма и восходящая к идеалам классического искусства, статуя должна была вызывать восхищение в глазах верующих как проявление абсолютной красоты. Поза и жест статуи рассчитаны на постижение высшего смысла. Ее классические пропорции и формы отвечали устремленности к красоте мира иного, потустороннего: «Христианское искусство не оставляет в этом мире, в красоте достигнутой и завершенной, а уводит в мир иной, к красоте потусторонней и запредельной»[46].

Иными словами, идеальные пропорции статуи и обрамление ниши отражали не только спокойную величавость, но и небесное наслаждение. Согласно классической концепции возвышенного, скульптура — высшее проявление красоты, о чем писал еще Винкельман, в восприятии которого Бернини — «губитель искусства»[47]. Поэтому пышная красота барочных обрамлений могла служить лишь отрицательным примером. Хотя в следующем XIX столетии классические формы оконной рамы и ниши вполне могли оказаться приспособленными к новым, романтическим тенденциям в искусстве.

4. Киот и картинная рамка

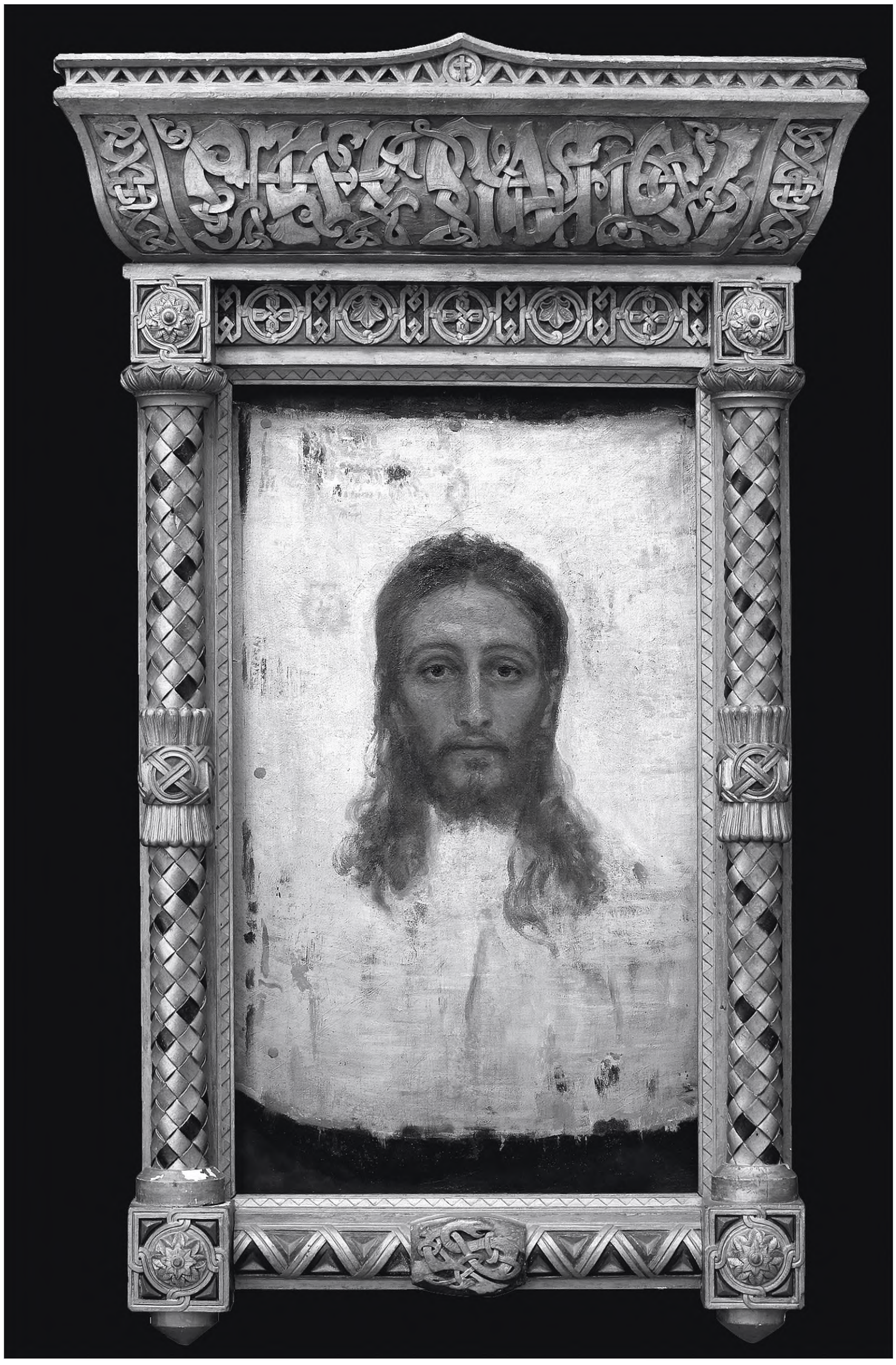
Закрытый киот — смысл Творения и жизни человека скрыт, он уходит в тайну; открытый — смысл на виду, он доступен, приближен и понятен. В этом заключается вся риторика киота священного образа. Киот стремится скрыть или донести тайну, отдалить от нее или приблизить к ней человека. С этой же риторикой связан *орнамент* и *конструкция* киотных рам Абрамцевской церкви. Васнецовская Богоматерь слева от царских врат — самый яркий образ всей системы. Заключенный в киот в форме древнерусского храма, он явно выделяется в интерьере. ил. 82



147

82. В.Д.Поленов. Киот для иконы В.М.Васнецова «Богоматерь с младенцем». 1881–1882. Музей «Абрамцево»

83. Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1515–1516. Картинная галерея, Дрезден. 1855. Фотография



148

84. В.Д.Поленов. Киот для иконы И.Е.Репина «Спас Нерукотворный». 1881—1882. Музей «Абрамцево»

84.1. Орнаментальная надпись на коруне киота

И первое, что бросается в глаза: киот стремится принадлежать совершенно иной культуре по сравнению с иконой Богоматери, которая напоминает Сикстинскую Мадонну Рафаэля. Во второй половине XIX века картина Рафаэля показывалась в Дрезденской галерее в неоренессансном табернакле. По сравнению с этой рамой выполненный по проекту В.Д.Поленова киот символизирует «русский дом» Богоматери — новой романтической иконы В.М.Васнецова. Киот подчеркивает национальность религии и исключительность образа, отдавая дань славянофильским идеям. То же самое можно сказать о киоте для образа Спаса Нерукотворного, написанного И.Е.Репиным. В христианской традиции Спас Нерукотворный — это первоикона (или икона-реликвия) Христа, получившая название Мандилион, то есть нерукотворный образ. Согласно легенде об эдесском царе Авгаре, Мандилион чудесно проявился на плате после того, как Спаситель покрыл им свое лицо[48]. Расположение этого образа справа от царских врат было связано с посвящением

ил. 83

ил. 84

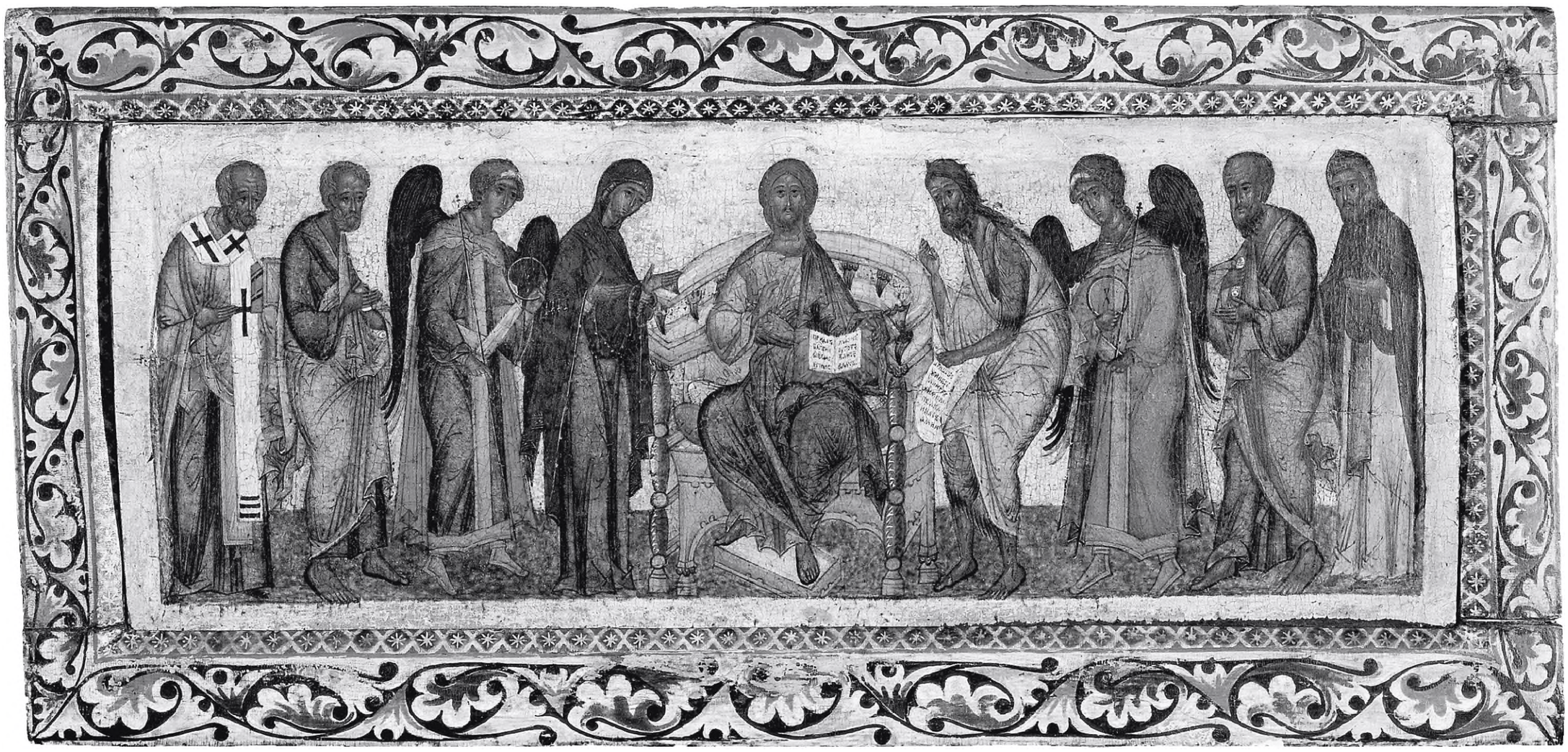
84.2. Уробор. Фрагмент киота

ему Абрамцевской церкви. Следовательно, он играл главную роль во всей храмовой декорации. Поэтому если Васнецов в работе над образом Богоматери создавал новую романтическую икону, то, видимо, не менее ответственную задачу ставил перед собой Репин. Подобно Симону Ушакову, искавшему новый Мандилион в середине XVII века, Репин создал свою первоикону Христа. В соответствии с натуралистической эстетикой в ее основу был положен портрет. Причем в качестве модели Репину позировал художник и архитектор В.А.Гартман, именно тот, рисунки которого послужили позднее темами знаменитых «Картинок с выставки» композитора М.Мусоргского. Соответственно, в новом храме эстетической религии образ Христа как Творца мира воспринимался в аспекте художника. Новый Мандилион утверждал творчески-художественное отношение к миру,

в котором видели прорыв в мир подлинной, абсолютной красоты. В.Д.Поленов, со своей стороны, значительно усложнил этот образ, заключив его в традиционный русский киот, в котором средневековая эстетика соединилась с ренессансной аллегорией. Не случайно В.М.Васнецов как-то сравнил работу над Абрамцевской церковью с «художественным порывом Средних веков и века Возрождения»[49]. Взаимодействие рам и картин делало это сравнение вполне очевидным. Воскрешая символическую природу орнамента, Поленов «зашифровывает» в декоре рамы *именование образа* — слово «Спас» — и помещает его на коруну киота, то есть

85. Богоматерь Знамение.
Середина XVI в. ГТГ

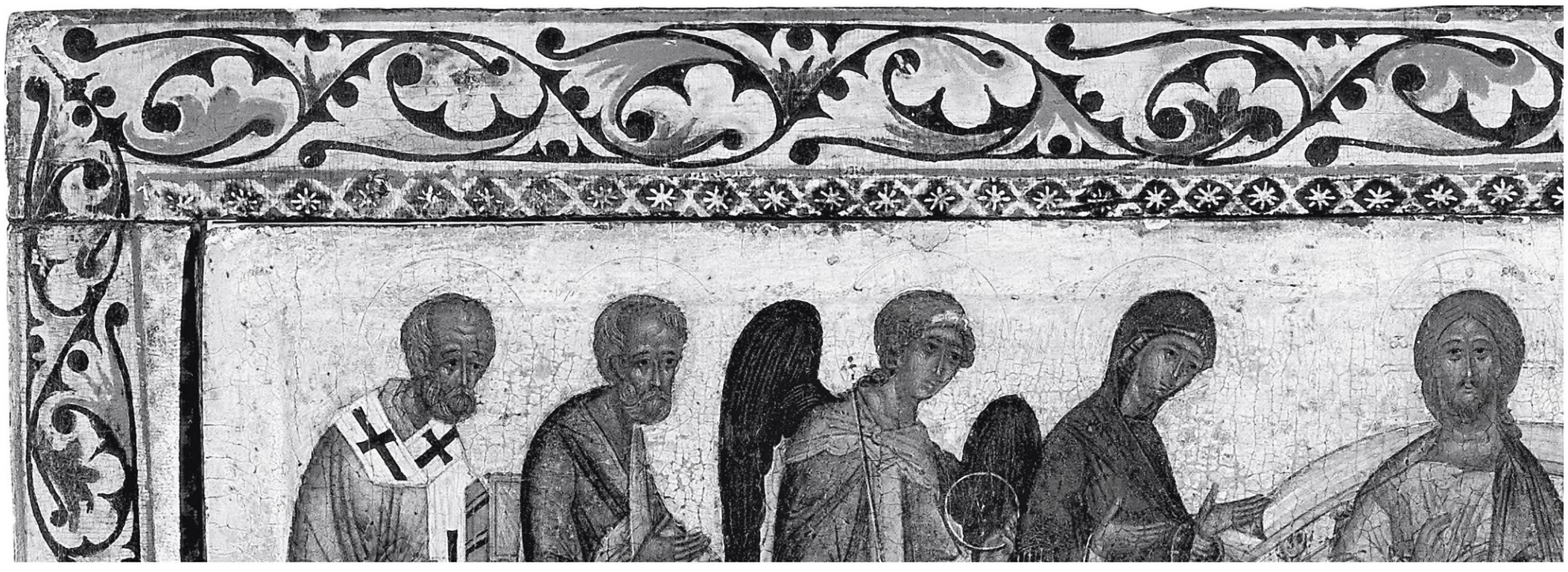
86. Спас Нерукотворный.
Последняя четверть XVI в.
Частное собрание, Москва



в ту зону, которая символизирует рай (или небесный купол). Отсюда именование образа как бы заполнило «небесное пространство» рамы и вошло «в качестве изобразительного средства в изображение», явилось «ознаменованием невидимого в видимом»[50]. Вместе с тем на нижней стороне киота (на «земле») глаз находил уробора — змею, кусающую свой хвост, — ренессансный символ замкнутости времен. В иконографической традиции Возрождения уробор соединял Время и Благоразумие[51]. Он же входил в иероглифику Гораполлона и толковался многими итальянскими гуманистами, в частности М.Фичино[52]. В результате поленовский

ил. 84.1

ил. 84.2



151

87. Деисус. Вторая половина XVI в. ГТГ

87.1. Фрагмент киота

киот подключал ассоциативное мышление к восприятию новой иконы Христа. Его орнамент создавал совершенно особую визуально-словесную реальность. Рама заставляла взгляд охватывать образ целиком, но край глаза получал дополнительные смыслы. Тем самым рама вела образ к активному действию на мир. Она диктовала творческое восприятие объекта.

Но откуда пришли формы поленовских киотов, каков их смысл, как они развивались в русской культуре, наконец, какие значения несли и теряли? В русском языке слово «киот» или «кивот» имело двоякий смысл. Оно могло означать ящик или раму, в которую вставлялась икона. Оно же означало, как уже говорилось, библейский Ковчег Завета, то есть «Кивот завета» или «Кивот сидения» (Исход, 25:10). В словаре Даля киот («кивот», «кивотец», «киотка») определяется как «поставец для святых икон», а также говорится, что «иудеи хранили в кедровом

152

88. Рама-киот. XVIII в.
Вологодская область.
Частное собрание, Москва

с золотом кивоте скрижали завета, а ныне в синагогах — Пятикнижие Моисеево... кивот у них называется Орон-га-кодеш»[53]. В Средние века сооружение «кивота» являлось важнейшей частью «церковного строения» или, иными словами, убранства церкви, в понятие которого входили не только всевозможные кивории, но и украшенные алтарные преграды, царские врата, завесы и моленные образы с пеленами. Все они уподобляли церковь ветхозаветному храму Соломона. При этом «кивотом» могла называться и надпрестольная сень, и рамочная конструкция иконостаса, и *отдельная рама* для иконы. Сооружение «кивота» всегда считалось богоугодным делом, но обращает внимание на себя то, что древнерусские тексты сохранили в основном сведения о церковных киотах. Так, по рассказу Киево-Печерского патерика, правнук одного больного богатого человека, исцеленного чудотворцем-иконописцем Алимпием, «окова кивот златом над святою

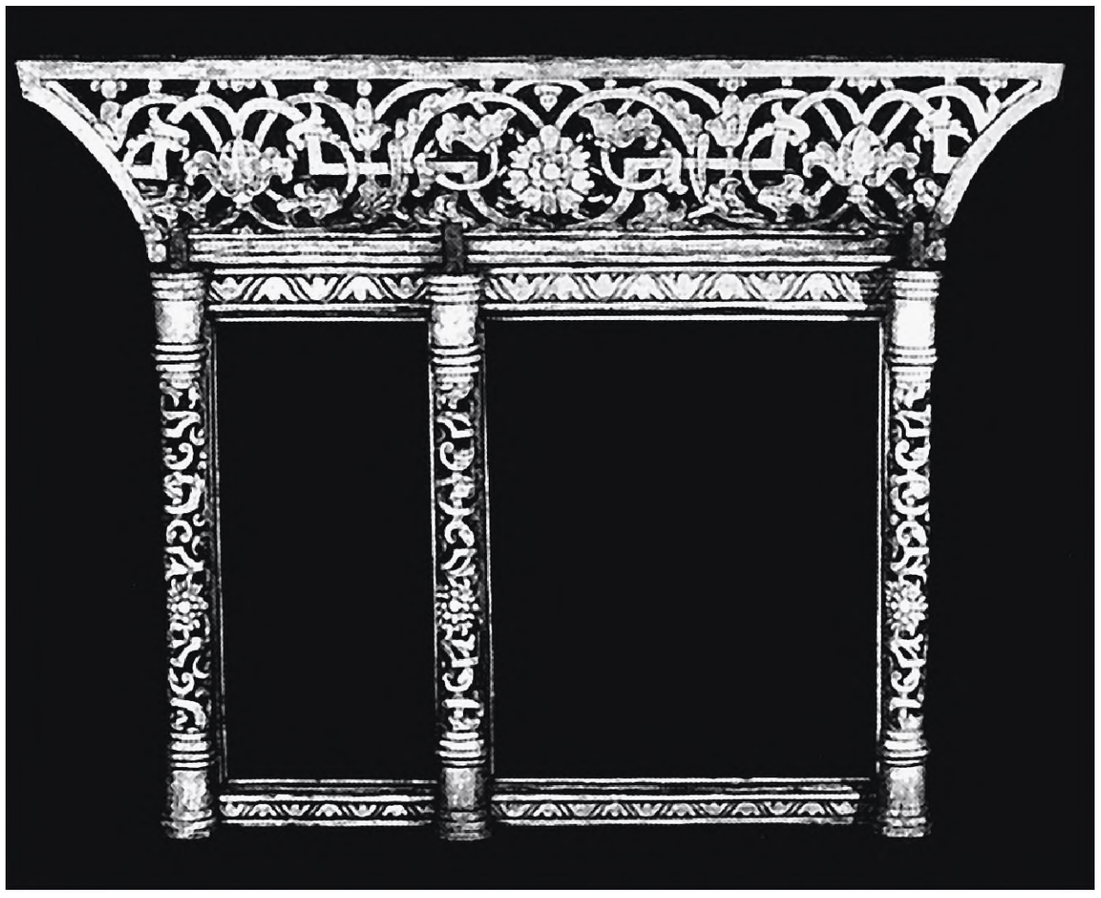
153

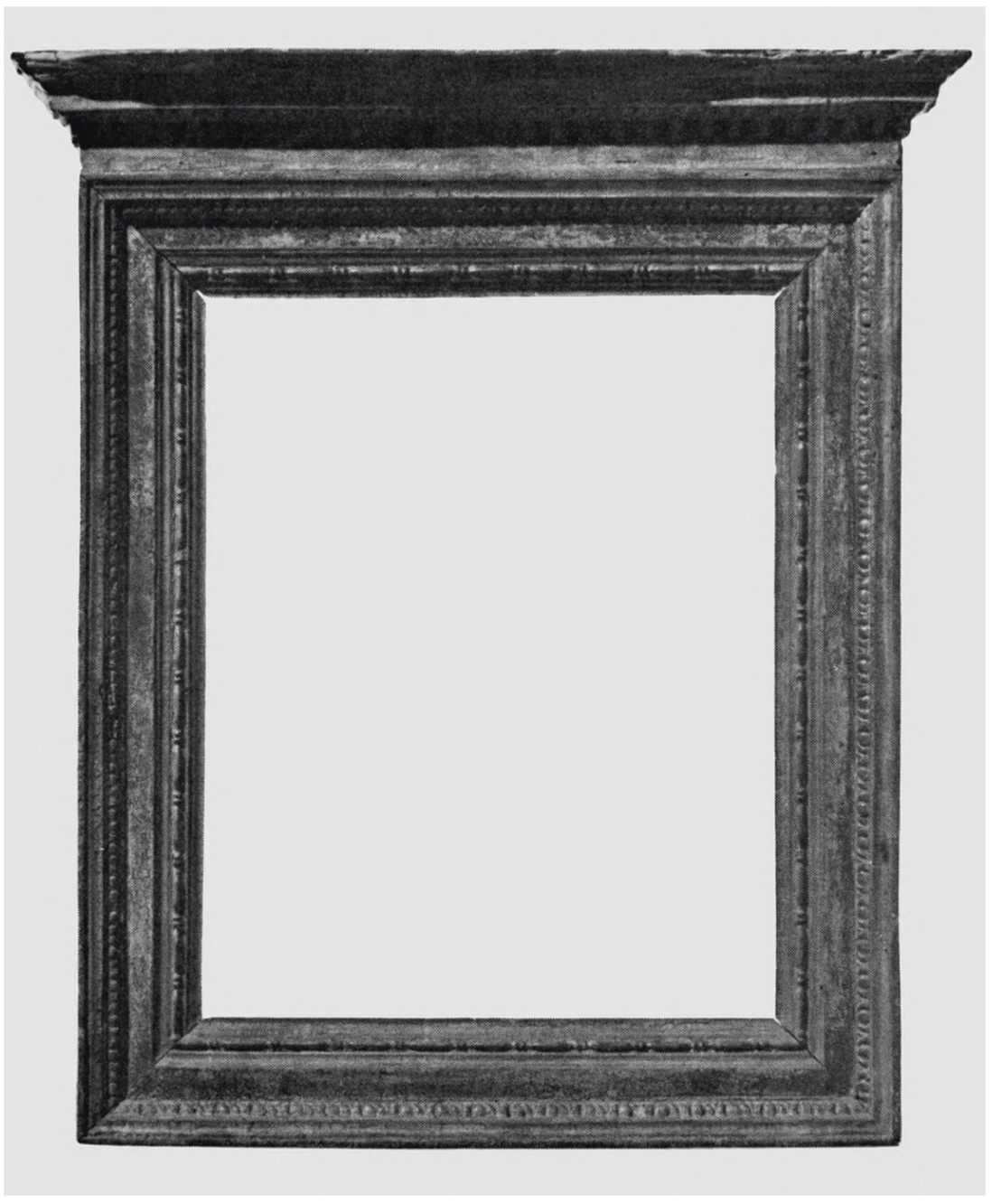
89. Рама-киот с иконой.
Вторая половина XVII в.
Церковь Николы Мокрого
в Ярославле. Фототека
ГНИМА

трапезою за очищение того»[54]. Новый же киот для главной святыни Московской Руси — иконы Владимирской Богоматери — всегда, например, рассматривался как благочестивый акт государственного значения. В повести «О иконе Пречистыя Владимирския» 1514 года сообщалось, что князь Василий III повелел сделать новый киот к знаменитой святыне и украсить его «сребром и златом». На нем была выгравирована надпись: «Лета 7022 (1514) сделан бысть кивот сей к образу Пресвятые Богоматере, писма евангелиста Луки...»[55] Позже, в описи 1627 года Успенского собора Московского Кремля, мы читаем: «Образ Пречистыя Богородицы Владимирския, писмо Евангелиста Луки, в киоте, киот обложен серебром с затворы, а на затворах образ Благовещения Пресвятыя Богородицы, да Евангелисты

154

90. Иконостас царя Алексея Михайловича. Середина XVII в. ГИМ





серебрены тощие, да на киоте крест серебрен волоченый в яблоке...»[56] При этом с киотом для Владимирской Богоматери были связаны важнейшие государственные мероприятия. Так, поскольку перед иконой происходило избрание русских патриархов и митрополитов, то в киот клали жребии. Согласно ритуалу, один из них содержал имя будущего святителя, которое становилось известным после того, как один из жребиев вынимал из киота архиерей, а другой (главный) — сам царь[57].

Однако с приходом на Московскую Русь во второй половине XVII века новой риторики и эстетики мы сталкиваемся с важнейшими переменами. Именно в это время происходит постепенное разрушение ковчега средневековой иконы и на моленном образе появляется «картинная рамка», которая могла от него отделиться и украсить светское изображение на бумаге, холсте или жесте. В атмосфере этих перемен архивные документы буквально наводняются сведениями о заказах *отдельных киотных рам* как для храмовых икон, так и для личных моленных образов. Есть основания полагать, что массовое распространение в это время домовых киотов для личных и семейных икон отвечало новому ренессансному мироощущению русской культуры. Оно было связано с индивидуализацией религиозного чувства и формированием норм личного благочестия[58]. В первую очередь это

91. Киот для двух икон. Конец XVII в. Архангельский музей изобразительных искусств

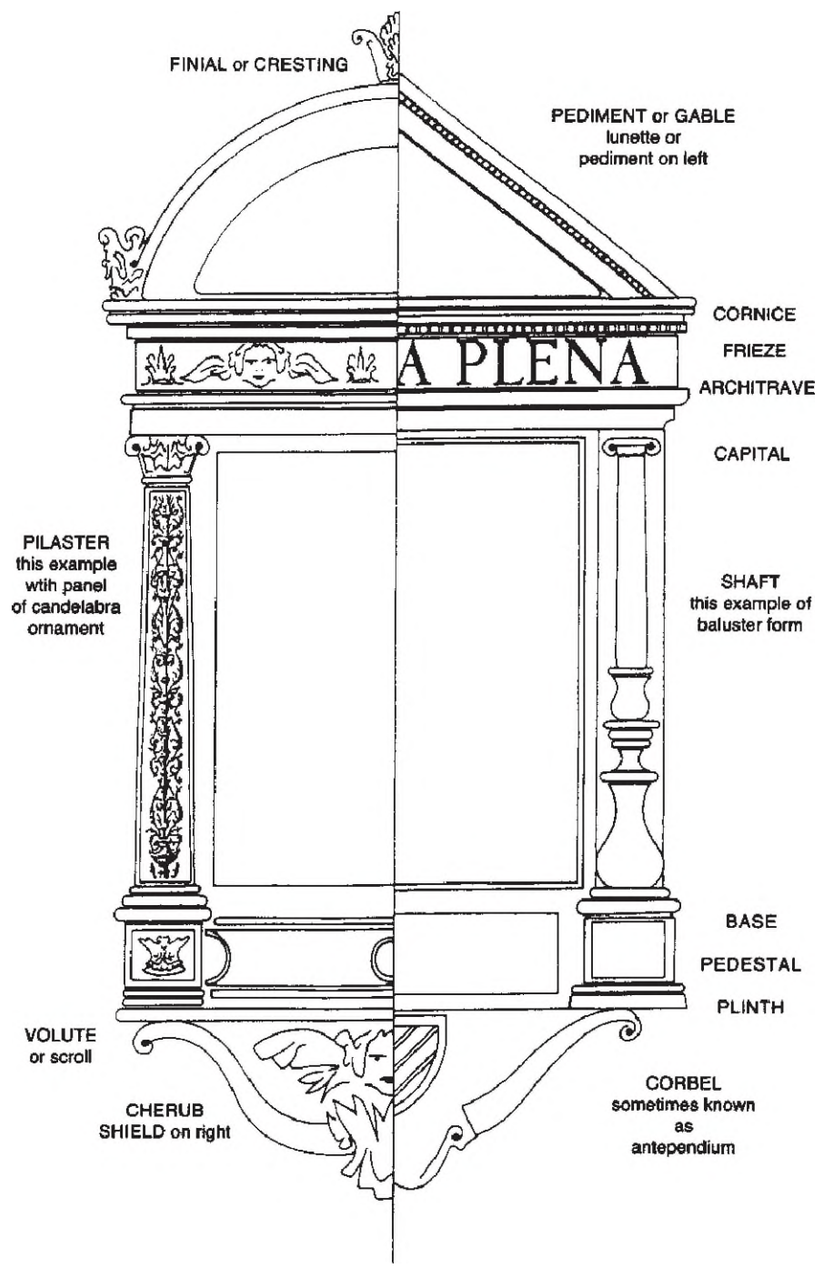
92. Табернакль. 1500—1520. Флоренция

касалось придворной культуры. Документы Оружейной палаты царя Алексея Михайловича пестрят заказами на рамы для моленных образов: 10 октября 1684 года было велено царскому изографу Ивану Безмину «сделать *рамы с флемованными дорожниками* (т.е. с мотивом волнистых параллельных полосок. — *О.Т.*) расписать их красками и насыпать стеклярусом, — к образу святой мученицы Софии, писанному на крашенине». В декабре 1685 года тот же Иван Безмин получает специальный заказ от думного дворянина Михаила Тимофеевича Лихачева на изготовление и, видимо, поновление киотов к личным образам из хором царевны Екатерины Алексеевны: «Думный дворянин Михайло Тимофеевич Лихачев выдал из хором... царевны Екатерины Алексеевны образ Пресвятыя Богородицы, на престоле седящей, с Предвечным младенцем, мерою в вышину 2,5 вершка, в ширину 3,5 вершка; образ великомученицы Екатерины, писан на рудожелтой камке, в золоченых флемованных рамах, мерою... в ширину аршин без дву вершков; образ великомученика Димитрия поясной... образ мученицы Варвары... *в золоченых флемованных рамах*; образ преподобныя Марфы, над нею два ангела по сторонам, держат ветви, посреди — вверху — во облаке Спасителев образ... образ мученицы Варвары, писан на железе... А приказал сделать к образу Пресвятыя Богородицы *киот резной*, каков у мученицы Екатерины, что делают к ней же, что у образа мученицы Варвары, а к образу преподобныя Марфы против рам же, что у образа мученицы Варвары, которая писана на железе, а к образу мученицы Екатерины *рамы столярския с дорожниками*, мерою в вышину 5,5 вершков, в ширину аршин без дву вершков, к отделке, а чего не достанет образа, и то пришить снизу такия же камки и приписать вновь. И того числа о тех рамах память к Ивану Безмину послана» (курсив мой. — *О.Т.*)[59].

Делал рамы и учитель Ивана Безмина известный художник Оружейной палаты Иван Богданов Салтанов. В январе 1676 года он раскрасил две доски «к молитвам» «в хоромы к царю», «стул, столицы, стол, доску и подножие», расписал «цветными красками... киот в приделе мученика Феодора Стратилата»; здесь же он написал «травы на верхней кайме посредине крест». В июле 1677 года Салтанов золотил кресло для царя и одновременно «золотил и серебрил 3 рамы, в том

93. Рождество Христово. Начало XVI в. Собрание икон Греческого института в Венеции

числе... Распятию Господню да к персоне царя Константина, да к персоне-ж блаженныя... царя Алексея Михайловича, да к персоне-ж царицы Елены», а также «к персоне-ж памяти царицы Марии Ильиничны». В этом же году Салтанов написал картину «Прославление креста» с образами св. Константина и Елены, а также царя Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны и патриарха Никона. ил. 104
А.И.Успенский замечает, что «Салтанов расписывал раму, конечно, к своему произведению; это тем более вероятно, что в 1679 году он написал подобную же картину, но только с заменою... патриарха царевичем Алексеем Алексеевичем». В январе



1690 года ему вновь было велено «в хоромы царицы Натальи Кирилловны писать на полотнах — Распятие, Снятие с креста, Положение во гроб Господа Бога нашего Иисуса Христа, и сделать к ним рамы с флемованными дорожниками...»[60].

Все эти заказы на всевозможные рамы и сопоставление архивных документов с конкретными памятниками позволяет нам определить бытование в русской культуре Нового времени *трех видов* киотов. Первый вид представляет собой *орнаментированную раму*, которая является как бы вырезкой из тябловой конструкции иконостаса второй половины XVI — первой половины XVII века или отделенным от иконы «ковчегом», точнее — орнаментированными иконными полями. Второй вид киотов наследует уже *архитектурную композицию* русского ил. 87

94. Киот. Первая четверть XIX в. Частное собрание, Москва

95. Диаграмма ренессансных табернаклей с элементами античного ордера

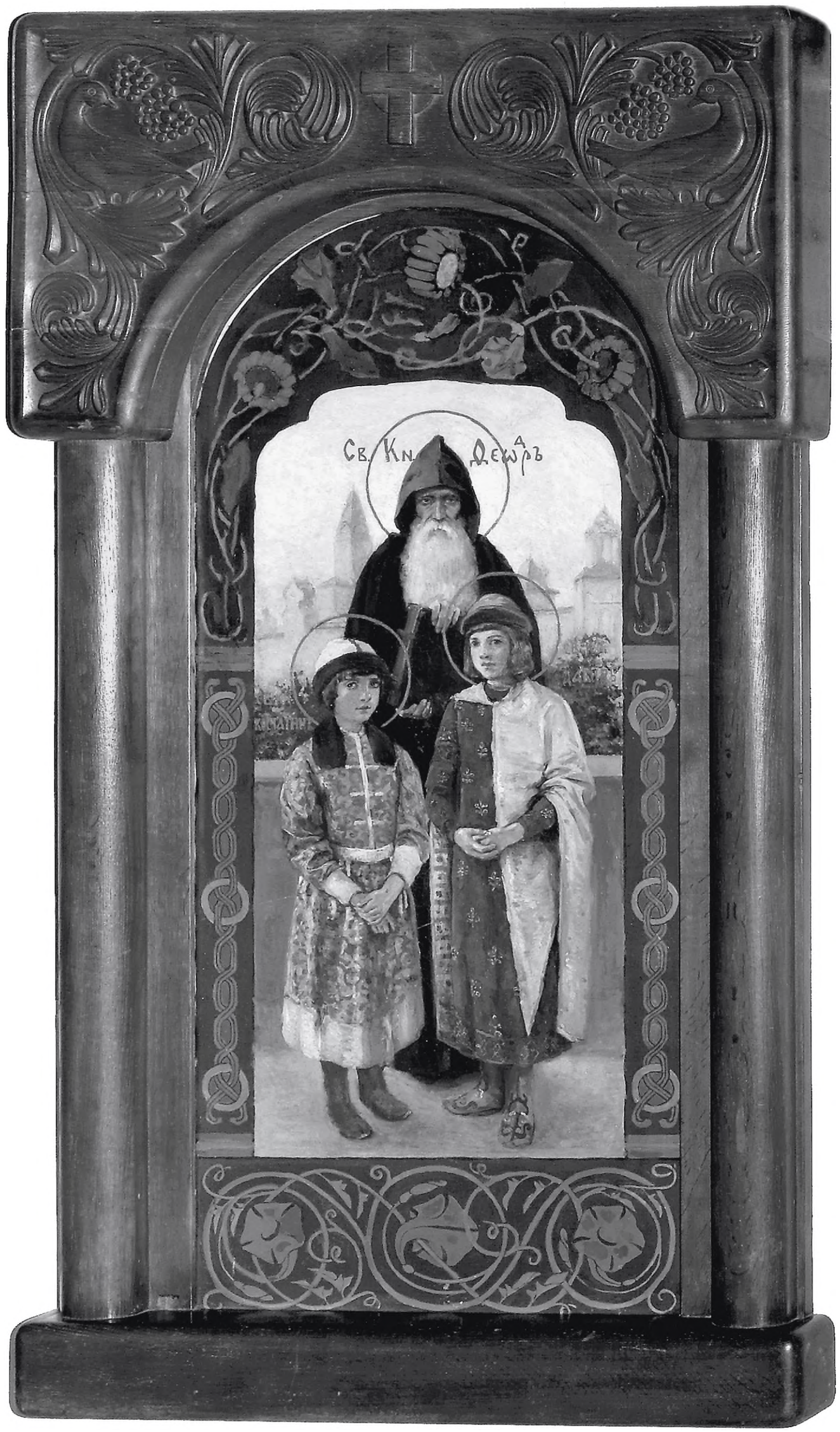
иконостаса XVI — XVII веков. Это может быть четырехугольная *рама с навершием* в виде сени или *табернакль ренессансного типа* с элементами классического архитектурного ордера. Наконец, третий вид киотов представляет собой профилированная рамка, которая превращается в *картинную раму* и активно принимает на себя формы и декор светского интерьера. Все эти виды иконных обрамлений несут интересные историко-культурные смыслы.

ил. 90, 91, 94

ил. 103, 104

Алоиз Ригль, анализируя развитие орнамента в разных цивилизациях на протяжении пяти тысяч лет, пришел в свое время к сенсационным выводам,

96. А.А.Иванов. Воскресение Христово. Праведники парят над пустыми гробами. 1845. Эскиз запрестольного образа для храма Христа Спасителя в Москве. ГТГ



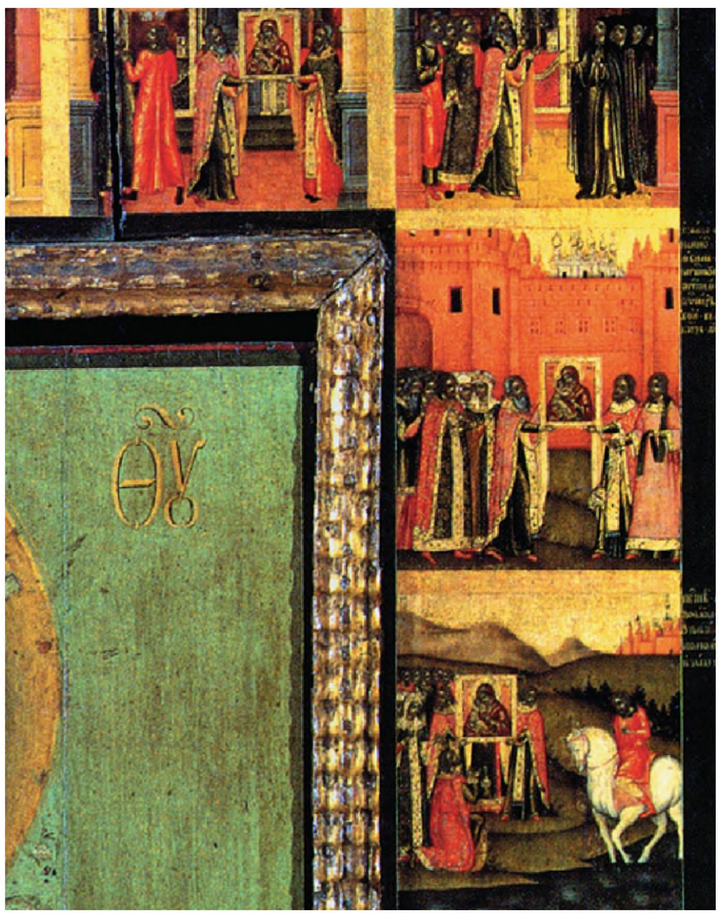
97. Е.Д.Поленова. Святые князья Феодор, Давид и Константин. 1880-е. Музей «Абрамцево»

98. Богоматерь Владимирская. 1395 или 1408. Музеи Московского Кремля

99. Богоматерь Владимирская с евангельскими сценами и святителями на полях. Около 1514. Музеи Московского Кремля

согласно которым орнаментальные формы в большей степени подчинены собственным законам, чем стремлению подражать природе. При этом создание орнамента зачастую основывалось не на функциональной необходимости, а на Kunstwollen — неосознанном стремлении к художественной выразительности, неодолимой «воле к художественному творчеству». Эта «художественная воля»

100. Кирилл Уланов. Богоматерь Владимирская с лицевым сказанием о чудесах. 1717. Переславль-Залесский художественный музей



100.1. Фрагмент рамки

отражалась как в формальных свойствах искусства, так и в современных ей эстетических теориях[61]. В аспекте нашей темы можно допустить, что она же заставляла орнамент *выделять раму*, которая всегда была призвана подчеркивать изобразительную форму. Это отчетливо прослеживается уже на примере первого вида киотов, который был тесно связан со средневековой традицией.

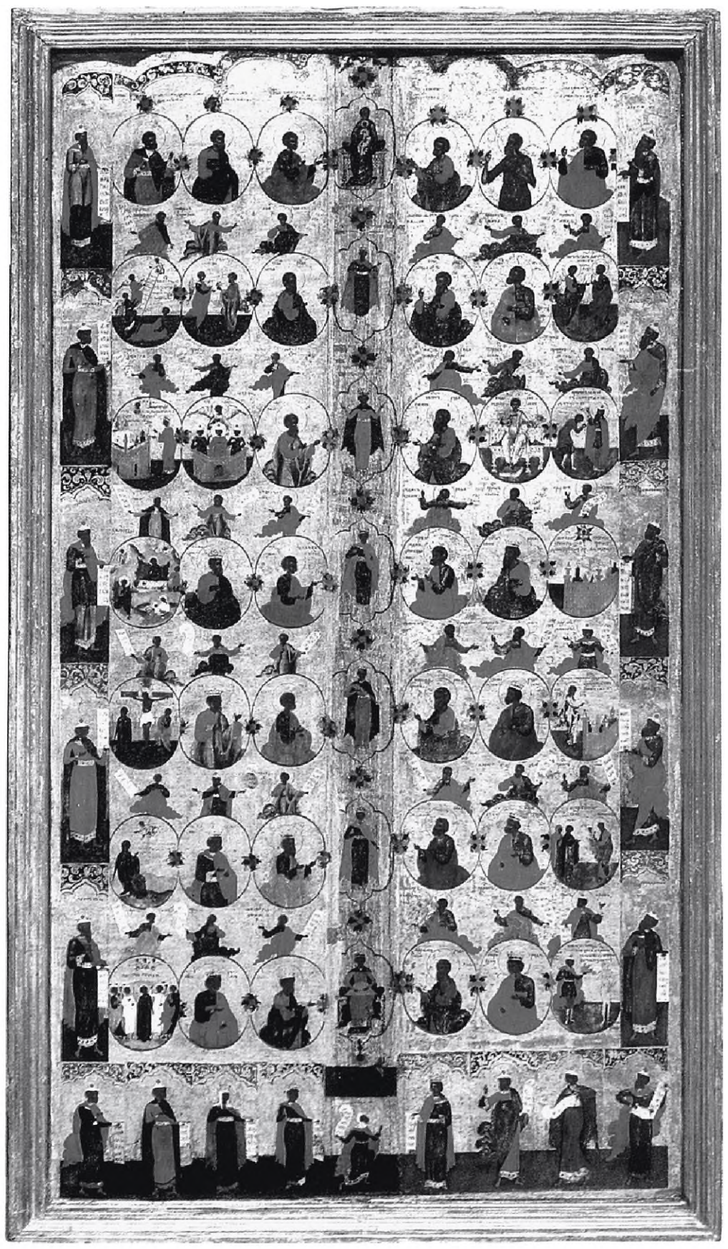
Хорошо известно, что горизонтальные тябла русского иконостаса уже в XV веке украшались резным или расписным орнаментом. Они же обивались басмой подобно тому, как ею обивались поля и фон древней иконы. Однако, как уже замечено, около середины XVI века эти тябла соединили плоскими рейками, в результате чего каждая из икон получила отдельную раму. «Размещение икон по определенным ярусам и местам в таких многоярусных иконостасах, — писал по этому поводу Н.Н.Соболев, — санкционировалось московскими соборами 1547 и 1549 годов. Тябла с широкими гладкими досками, разделявшие иконы, сначала украсила роспись, а впоследствии резец сменил кисть, и на глади тябел появились первые порезки, связавшие *красивыми рамами* все иконы в одну общую композицию» (курсив мой. — *О.Т.*)[62]. Именно эти резные и расписные рамы и начинают в XVI веке как бы отделяться от иконостасной конструкции и все чаще переходить на отдельные иконы, превращаясь в их ковчеги-киоты. Такую резную раму мы видим, например, на выносной иконе «Богоматерь Знамение» XVI века из собрания Третьяковской галереи. Орнаментированную раму, напоминающую тябла иконостаса, содержит и икона «Спас Нерукотворный» последней четверти XVI века. И что очень важно: параллельно тому, как иконы в иконостасе получают отдельные рамки, *постепенно начинают обособляться и орнаментированные поля средневековой иконы*. То есть эта икона получает дополнительную и украшающую ее раму, как бы отвечающую Kunstwollen, но еще существующую в сакральном пространстве средневековой культуры. Именно такая рама сопровождает «Деисус» второй половины XVI века (ГТГ) — она представляет собой как бы вырезку из тяблового иконостаса или отделившиеся поля иконы. Между тем именно эти, начинающие обособляться иконные рамы-поля и говорят нам о наступлении Нового времени, а также о тех культурных ориентирах, которые подготавливают приход в русскую культуру картинной рамы

ил. 85

ил. 86

ил. 87, 87.1

101. Л. Бастиани. Мадонна с младенцем. Рама итальянского мастера конца XV в. Картинная галерея, Берлин-Далем

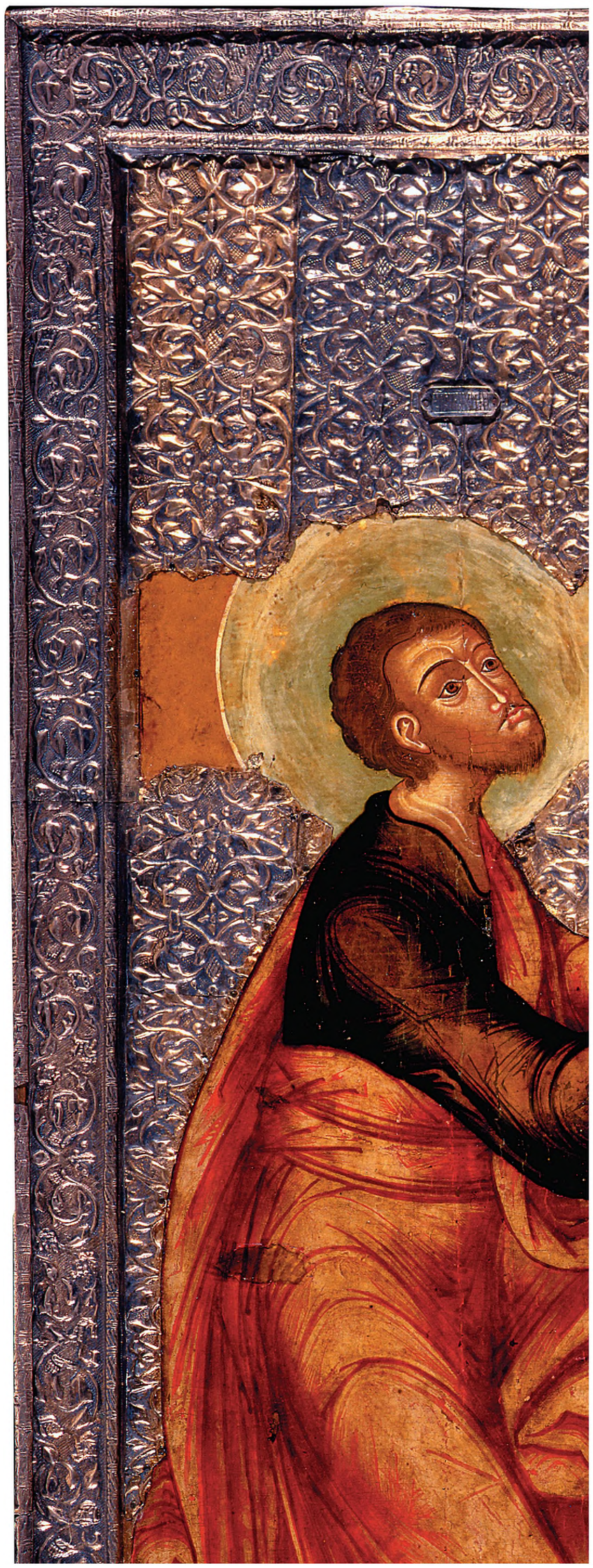


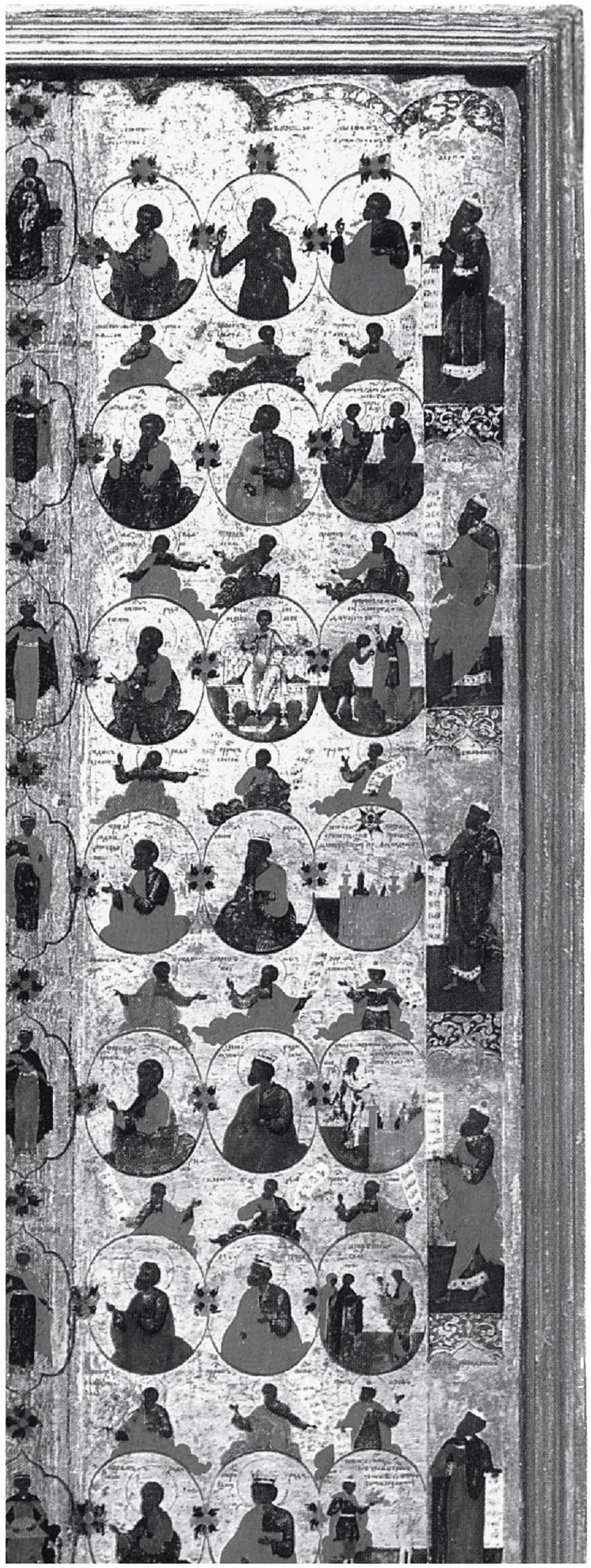
западноевропейского миметического образа. И это не случайно. *Если на Западе картинная рама выделяется из конструкции готического алтаря, то в России она выделяется из символической конструкции иконостаса или ковчега иконы.* Сначала это обособление происходит в поле визуального восприятия: рама покрывается ярким орнаментом, выделяющим изображение и конфликтующим с окружающим пространством. Но примерно к концу XVI века орнаментальная рамка-киот все чаще украшает икону, а позднее может приобрести функцию обрамления светской картинки.

В XVII – XIX веках покрытые ярким орнаментом киоты и рамки широко бытуют в традиционной народной и старообрядческой культуре. Вспоминается здесь и тяга народного художника к орнаментализму, о чем писал еще Я.Бялостоцкий[63]. Тому достаточно примеров, и нет смысла идти на их поиски. Отметим только, что именно такие киоты служили непременным украшением «красного угла» крестьянской избы. По народным поверьям, рама божницы обладала обрядовой и магической функцией, связанной с мифопоэтической символикой окна как средством связи с потусторонними силами[64]. То было место, где ежедневно происходила «иерофания» (hierophanie), если воспользоваться определением М.Элиаде, то есть проявление «священного» в мирском[65]. Поэтому «красный угол» всегда стремились украсить не только орнаментальной рамкой,

102. Святые Прокопий и Иоанн Устюжские. Вторая половина XVII в. Музей «Коломенское», Москва

103. Древо Иесеево (Родословие Иисуса Христа). Вторая половина XVII в. ГТГ





163

102.1. Фрагмент ковчега иконы «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские»

103.1. Фрагмент рамки иконы «Древо Иесеево (Родословие Иисуса Христа)»

но и *яркой завесой*, живыми цветами, ветками вербы или ивы, принесенными из храма в Вербное воскресенье и т.д. «Красный угол» — это обладающее обрядовой функцией «окно» в мир небесной красоты. И его рама — тот же «киот», «ковчег» или «оклад» иконы. В русском народном искусстве XVIII века божница могла превратиться в роскошную резную раму. Под рукой анонимного мастера-ремесленника она становилась воплощением тех барочных тенденций, которые формировались во второй половине XVII века. В этом нас убеждает киот из церкви Николы Мокрого в Ярославле, который сохранила для нас сделанная в конце XIX века фотография И.Ф.Барщевского.

ил. 88

ил. 89

В эпоху барокко подобные рамы явно расценивались как самостоятельные произведения искусства, занимавшие порой больше места, чем те объекты, к которым они относились. Поэтому у Паисия Величковского мы находим такие слова:

И образом человек Христос обретесе,
Зачым слушне я РАМИ два наречеся,
Зане якоже РАМИ образ окружают,
Сице ложесна ея Христа обыймают[66].

Между тем с 1670-х годов в Москве наблюдается приток «архитектурных дел» мастеров, а также резчиков по рамам из белорусских, украинских и польских земель, что подтверждалось проникновением «немецкой» лексики в русский язык. В договоре мастеров Оружейной палаты Мирона Климова и Ивана Тютрина с боярином П.В.Шереметевым о сооружении иконостаса для церкви Покрова в Новодевичьем монастыре (около 1688) мы находим наименования отдельных форм западноевропейской рамы — «фрамуги», «гзымсы», «каптели», «базы», «каркаштыны» и некоторые другие[67]. В истории русской культуры это означало появление *классического архитектурного ордера*, который сложился в Древней Греции, а в эпоху Ренессанса лег в основу рамы-окна, содержавшей миметический образ. Все говорит о том, что на Московской Руси ордерные формы появляются почти одновременно как в системе русского иконостаса, так и в рамах для икон и формах оконных наличников, то есть ренессансная рама-окно стала приспосабливаться к новым культурным условиям. Здесь она и стала претерпевать изменения, свойственные всякому культурному феномену, попавшему в новый культурный контекст. В результате русские киоты с архитектурной композицией разделяются на четырехугольные рамы с навершием в виде сени и табернакли ренессансного типа с элементами ордерной системы.

Киоты первого типа представляют собой древнюю универсальную конструкцию Небесного дома, в которой сень издавна символизировала рай или космический дом, о чем мы говорили в связи с иконостасом Григория Шумаева. Она встречается не только в эпоху Ренессанса, но намного раньше. Что же касается русской культуры, то время ее особого распространения — это эпоха XVII века, когда она как бы выделяется из конструкции царских врат с богато украшенной сенью. Именно такую форму В.Д.Поленов взял за основу своего киота для репинского образа Спаса Нерукотворного. Такую же форму имеет «домашний иконостас» царя Алексея Михайловича из Смоленского собора Новодевичьего

монастыря, представляющий собой киот, в котором в два ряда располагаются иконы царской семьи. Верхний ряд составляют иконы Богоматери и святителя Алексия, принадлежавшие Марфе Ивановне Сицкой — матери Михаила Феодоровича Романова, а нижний — «Покров» и «Троица Ветхозаветная», связанная с избранием на царство дома Романовых. Повторяя ренессансные табернакли и будучи одной из самых распространенных форм семейного и личного киота во второй половине XVII века (а в народной культуре и на протяжении всего последующего столетия), эта форма постоянно менялась в зависимости от количества икон. Она же украшалась богатым орнаментом. ил. 90 ил. 91, 92

Однако русский киот с элементами ордерной системы стал показывать западное влияние на русскую культуру и отход от средневековой традиции. Правда, во множестве случаев он еще заключал традиционную, а не новую (барочную) икону. Но таковы особенности внутренних механизмов любой культуры. На этапах ускоренного развития старое не спешит уступить место новому. К примеру, так было на православных Балканах и в зонах католического влияния в районе Средиземноморья. *И здесь рама православной иконы говорит нам о стремлении к единству христианской культуры.* В Музее Греческого института в Венеции находится икона греческого мастера «Рождество Христово» начала XVI века в ренессансном табернакле того же времени. О том, что иконописец постарался приспособить ренессансную раму-окно к средневековому образу, свидетельствуют изображения пророков. Они помещены над капителями колонн, дополняя классическую ордерную систему средневековой системой изображения. То есть, как и на Московской Руси второй половины XVII века, требующая прямой перспективы рама-окно оказалась приспособлена к восприятию средневековой иконы. Более того, фигуры библейских пророков на раме явно символизировали «религию закона», на смену которой зримо выступала (внутри рамы) «религия благодати», что находило свои аналогии в трактовках многочисленных западноевропейских алтарей XV — XVI веков, где новозаветные персонажи представали в обрамлении ветхозаветных сюжетов[68]. ил. 93

Со второй половины XVII века русский киот с формами античного ордера будет подчиняться общеевропейским эстетическим нормам. В эпоху XVIII века он исчезнет под натиском орнаментализма барокко и рококо с тем, чтобы вновь возродиться в искусстве классицизма и ампира. Русские киоты конца XVIII — первой четверти XIX века сплошь и рядом стараются представить подобие фасада античного храма, напоминая варианты ренессансных табернаклей XV — XVI веков. В них помещают иконы соответствующего стиля. Порой они являются копиями картин эпохи Возрождения или произведениями русских мастеров петербургской Академии художеств, для которых красота в эпоху классицизма заключалась, в частности, «в правильном размере, расстоянии и соединении вещей»[69]. Известно, что с раскопок Помпей (1748) ренессансная архитектура воспринималась порой как «искаженное» представление о «подлинном» греческом искусстве. Отсюда не только формы русских иконостасов, но и киоты в виде фасада античного храма стали убеждать в «подлинной» красоте христианского ил. 94, 95

образа. Святые на картинах А.Е.Егорова, В.К.Шебуева, В.Л.Боровиковского и других художников эпохи классицизма одеты в античные одежды и порой действуют в метафизическом пространстве подобно актерам греческой трагедии. Во имя более достоверного рассказа они помещаются в эпоху поздней Античности со всеми ее атрибутами, известными русскому академическому искусству. И то, что привносит в ордерную конструкцию киота романтизм, можно было бы назвать вмешательством авторского начала. На дороге оригинальности художник-романтик старается найти неповторимую связь рамы и образа. Именно такие смыслы несет эскиз запрестольного образа для храма Христа Спасителя в Москве А.А.Иванова (1845, ГТГ), который не только продумал новую композицию Воскресения Христова, но и согласовал ее с формой ренессансного табернакля, расположив круг с изображением главной сцены под «куполом» Небесного дома. Той же оригинальностью отличается обрамление иконы Е.Д.Поленовой «Ярославские святые князья Феодор, Давид и Константин». Святые персонажи заключены в роскошную живописную раму, а также в деревянный киот с колонками и сенью. Живописная рама со стилизацией живых цветов и киот с мотивом райского сада диктуют взгляду особое движение. Если деревянная рама дает «укрытие» русским святым, то живописная, наоборот, «выталкивает» их в мир, заставляя активно воздействовать на окружающую реальность.

ил. 96

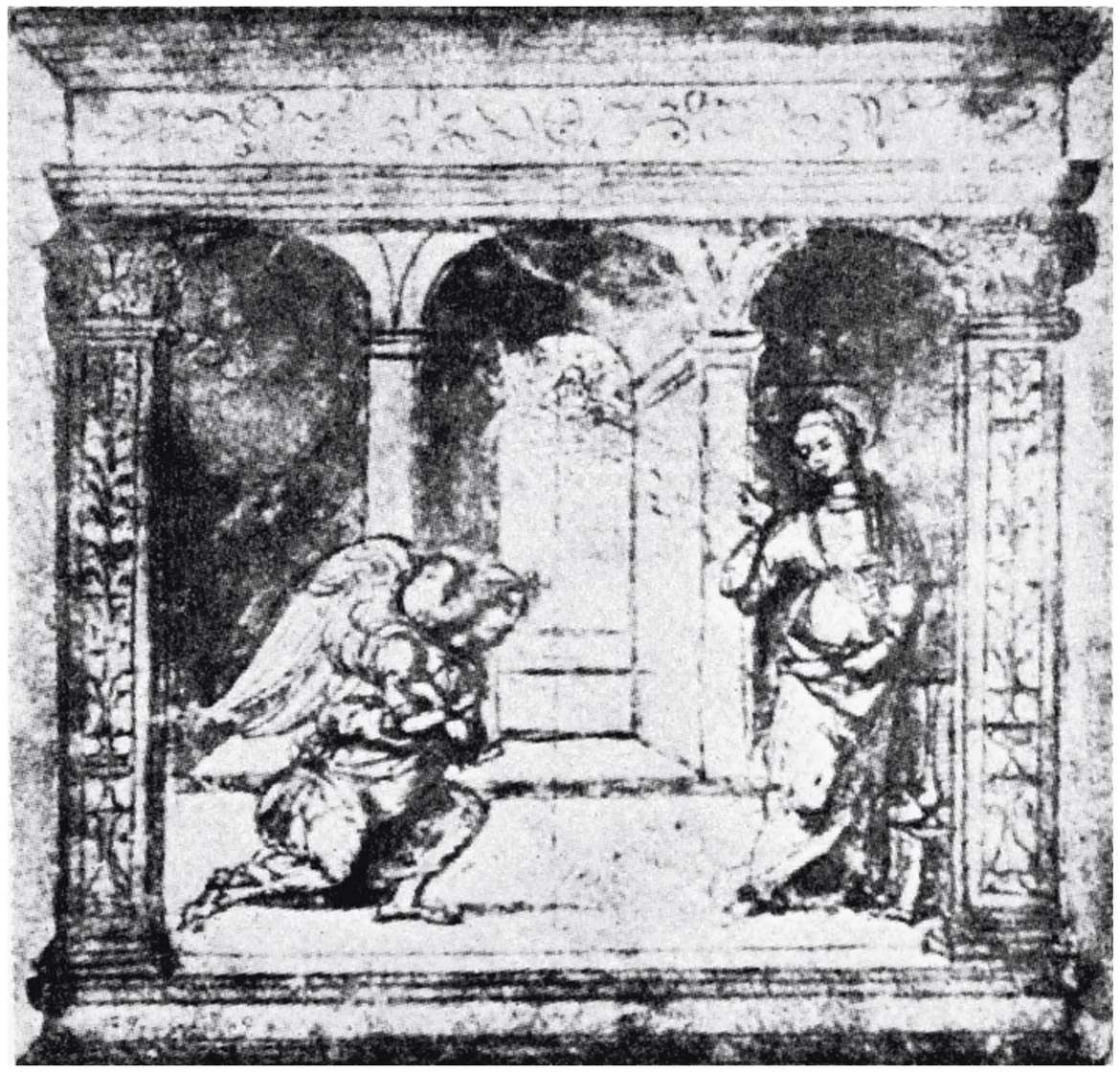
ил. 97

104. Иван Салтанов (?). Воздвижение креста Господня с предстоящими святыми Константином и Еленой, царем Алексеем Михайловичем, царицей Марией Ильиничной и патриархом Никоном. Вторая половина XVII в.

Наконец, мы подошли к третьему виду киотов, а точнее — к появлению в русском искусстве *картинной рамки*, которая во второй половине XVII века прихотливо и временно берет на себя сакральную функцию «сокрытия» святыни, ибо оставляет ее при первой возможности, перебрасываясь на светское изображение. Именно такую рамку мы видим на иконе царского изографа Кирилла Уланова «Богоматерь Владимирская с лицевым сказанием о чудесах» (1717). Ее появление на горизонте русской культуры сказалось в распаде символики ковчега иконной доски, а шире — в распаде средневековой системы подобий. Это ясно при сравнении иконы Кирилла Уланова с двумя другими известными списками с главной древнерусской святыни — иконы Владимирской Богоматери. Так, на самом раннем московском списке, выполненном, как полагают, Андреем Рублевым или мастером его круга (1395 или 1408), соблюдены, по словам летописца, «подобие и мера» оригинала. Изображение Богоматери

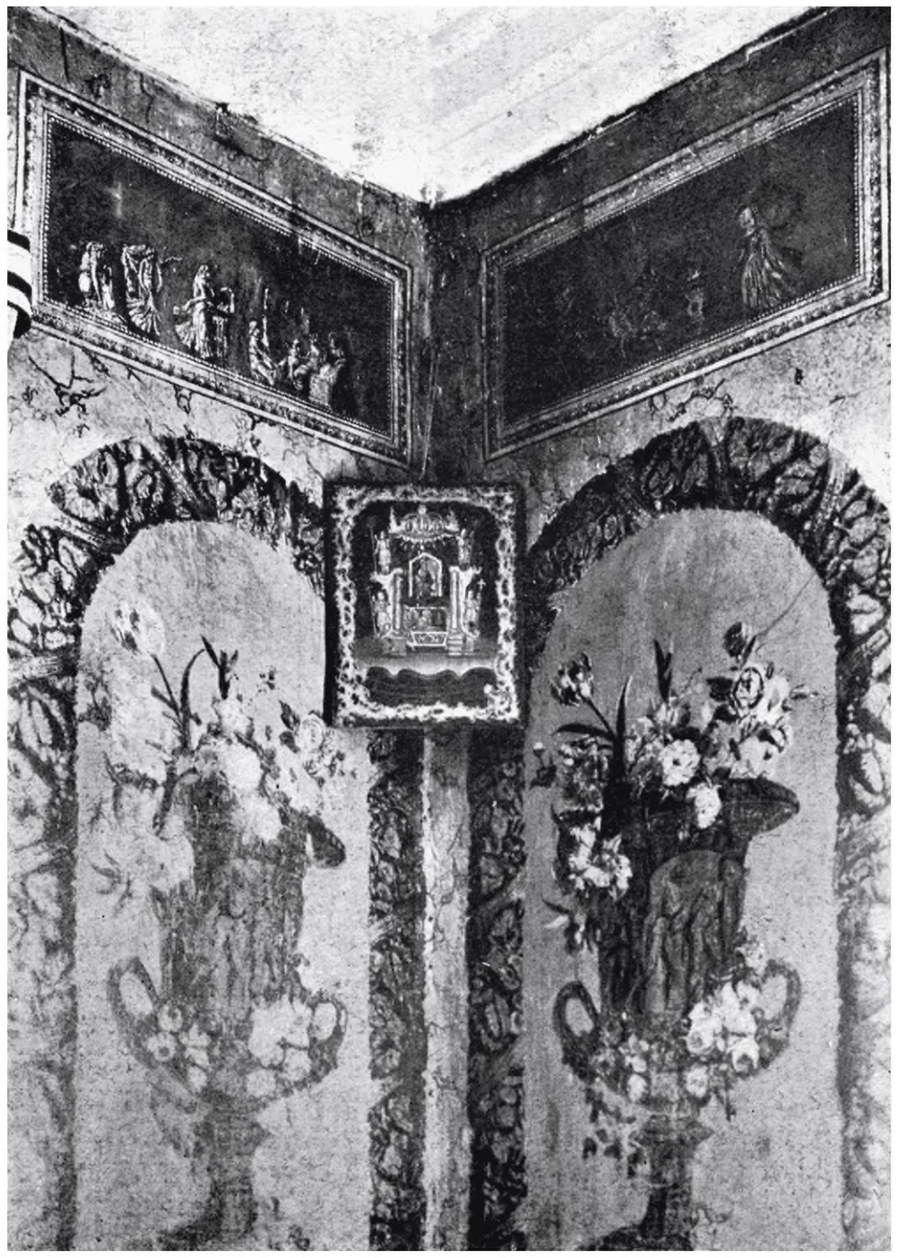
ил. 100

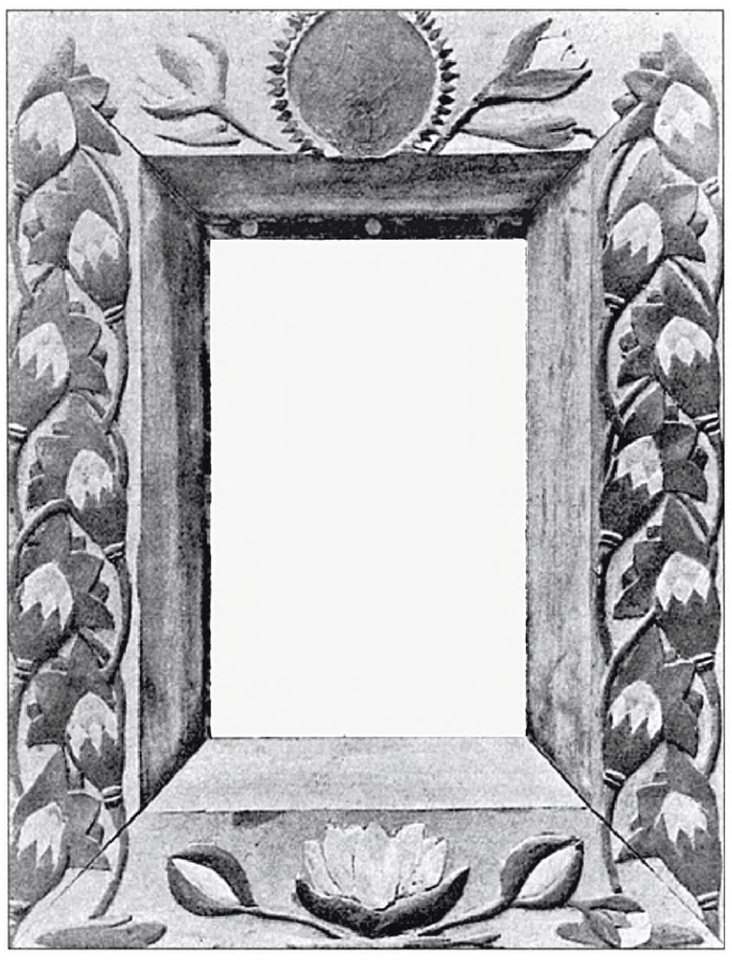
помещено в раму-ковчег, отвечающую особенностям рамы-ковчега древней иконы. ил. 98
На другом списке, сделанном около 1514 года, мы обнаруживаем, что его рама (поля) содержит живописные повторения праздников, изображенных на золотом окладе, который был заказан для иконы митрополитом Фотием (1410—1431). ил. 99
Наконец, в списке Кирилла Уланова рама с клеймами чудес *обособилась* от центрального изображения и между ними помещена *резная золоченая рамка*. Почти ил. 100.1
такую же мы видим на ренессансной раме неизвестного мастера с изображением инструментов мученичества Христа, в которую заключен образ Мадонны с младенцем, приписываемый кисти Л.Бастиани (1430—1512). Икона 1514 года и ее ил. 101
живописная рама говорят о том, что мастер, копируя образец, руководствовался еще средневековой системой подобий — важнейшей категорией средневекового мышления. Поскольку мир познавался при помощи подобий, то, копируя священный образец, мастер в первую очередь заботился об установлении *сходства*.

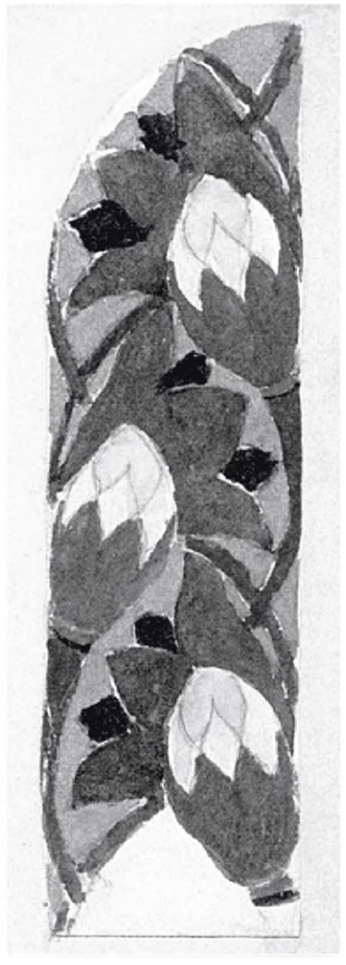


Поэтому живописная рама его иконы-списка повторяет оклад на чудотворном образе, соблюдая при этом «меру» (то есть размер иконы) и «подобие» (то есть сходство). В его сознании нет места воображению: образец и копия в нем нераздельны, поскольку уподоблять — значит *отождествлять*, а не сравнивать. Так работал механизм идентификации в Средние века. Мастер эпохи барокко, Кирилл Уланов, руководствовался уже другими принципами, и его категория подобия рассчитана на то, чтобы представить объект более ясным для понимания. Отделение живописной рамы от средника и появление между ними «картинной

105. Филиппо Липпи. Благовещение. 1457. Эскиз алтарного образа. Государственный архив, Флоренция







рамки» — знак того, что слово «Сказания» и образ вступают в отношения взаимного комментария и дополнения друг друга. Как и раньше, живописная рама с клеймами чудес соответствует метафизической красоте центрального лика. Однако этот лик создан художником на пути отступления от средневекового канона: в нем ощущаются контуры человеческого лица.

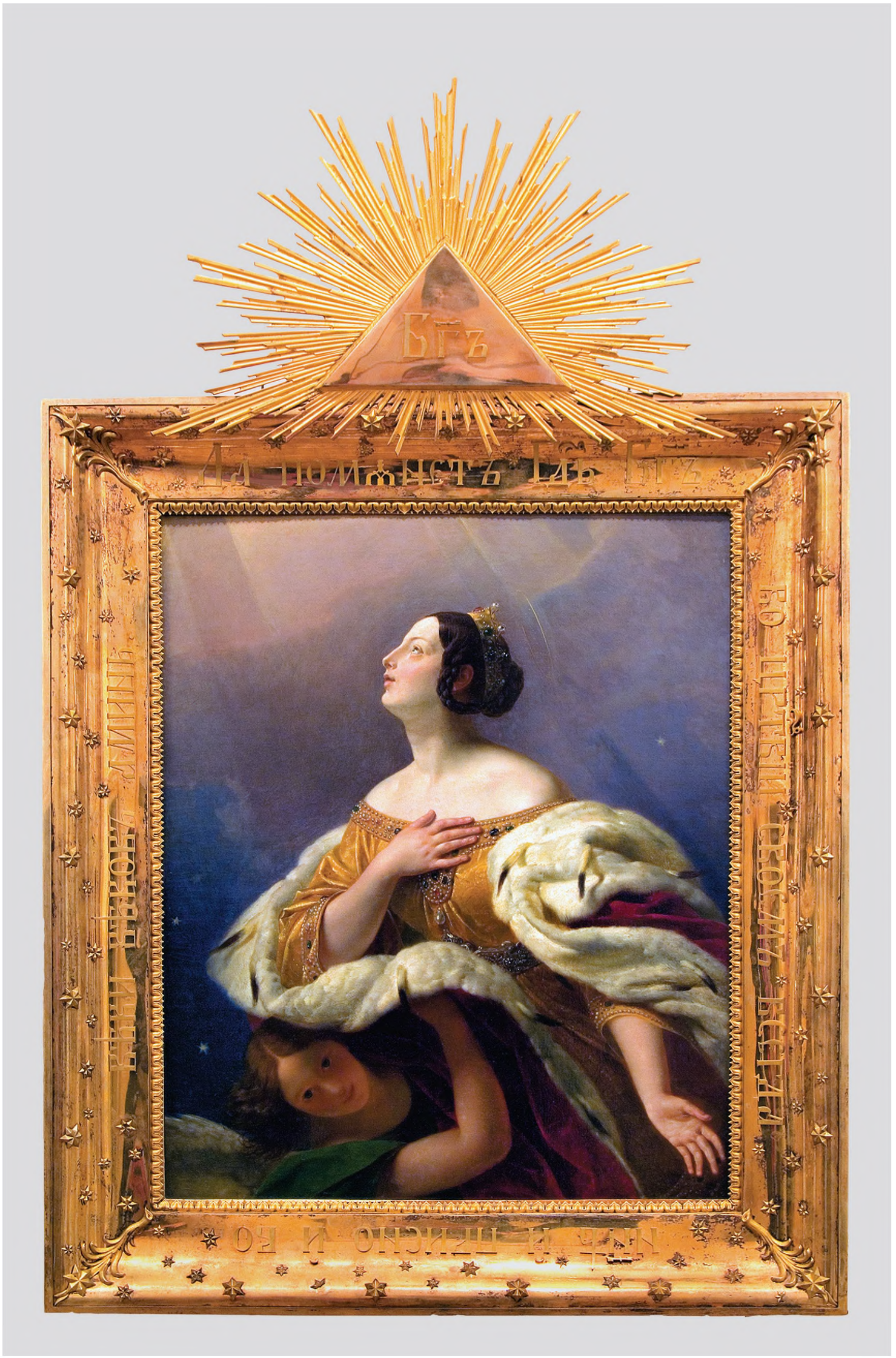
Поэтому «картинная рамка» между живописной рамой и средником — рамка, как ее называли в XVII веке, «флемованная» (возможно, фламандская) — указала на то, что художественная идея абсолютной красоты центрального лика стала принадлежать *художнику*. Она же отнесла центральный образ к сфере *искусства*. Сегодня она нам кажется скромной и обычной, но более трехсот лет назад даже малейшая деталь воспринималась полной намеков и смыслов. Скорее всего, рамка поясняла, что клейма иконы — это не только олицетворенные чудеса, но и драгоценное обрамление, орнамент и украшение центрального образа. Она же не только будила воображение, усиливая реальное присутствие иконы Богоматери, но заставляла видеть ее художественное совершенство, достигнутое мастером-творцом. Об этом говорила и подпись иконы, отразившая самое начало развития авторства в русском искусстве, возвышение художника от роли обычного ремесленника[70].

Еще более наглядно проявляется распад ковчега и появление «картинной рамки» в конструкции иконы «Древо Иесеево» (вторая половина XVII века, ГТГ). Ее сравнение с традиционной иконой «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские» того же времени показывает, как «картинная рамка» замещает

ил. 103, 103.1

106. Интерьер дворца Разумовских в Черниговской губернии. Икона и роспись стены. Середина XVIII в.

107–107.1. А.С.Мамонтов. Эскиз рамки. 1899. Музей «Абрамцево»



169

108. К.П.Брюллов.
Вознесение на небо святой
царицы Александры. 1845.
Музей «Царское Село»

ил. 102, 102.1 средневековый ковчег. Пока она составляет с доской единое целое. Но она уже готова отделиться от доски и приобрести функцию обрамления религиозной картины или светского изображения на холсте[71]. Характерный пример — картина «Воздвижение креста Господня с предстоящими святыми Константином и Еленой и царем Алексеем Михайловичем, царицей Марией Ильиничной и патриархом Никоном» (вторая половина XVII века). До 1917 года картина находилась в Новодевичьем монастыре и, вполне возможно, была выполнена Иваном
ил. 104 Салтановым по одному из упомянутых выше заказов. В этой связи есть все основания утверждать, что подобные конструкции представляли собой один из ранних типов картинной рамы в русском искусстве. И.Е.Забелин не случайно отмечал, что в «постельных хоромах» царя Алексея Михайловича «висели обыкновенно *картины, парсуны, персоны*, то есть портреты, и *фряжские листы*, эстампы, *в рамах без стекол*. Содержание картин подчинено было тому же господствующему церковно-назидательному характеру живописи... Предметы для изображений брались преимущественно из царственных книг библейской истории и носили общее название притчей. Несмотря на это, картины довольно резко отличались от икон, потому что писаны были в живописном стиле иноземными художниками, жившими в Москве, по приглашению царей» (курсив мой. — *О.Т.*)[72].

Голландский художник Питер Деттерсон, поляки Станислав Лопуцкий и Василий Познанский, голландец Даниил Вухтерс — это лишь самые известные живописцы, приехавшие в Москву в середине XVII века и оказавшие, безусловно, огромное влияние на появление в России западноевропейской картины и рамы[73]. Поэтому уже при Петре I картины и иконы в рамах — обычное явление в убранстве дворцовых интерьеров. В передней петровского дворца в Преображенском мы, например, находим «образ Пресвятыя Богородицы большой писан на объяри белой в черных рамах... образ Спасителев на меди за слюдою в черных рамах... образ Богородичен на бумаге в черных рамах...» В столовой стояли «образ Спасителев на полотне в рамах золоченых ветхих... образ Пресвятые Богородицы на полотне в рамах». Здесь же висели в рамах и светские картины — «две картины в рамах черных на бумаге, написаны галеры», «две картины в черных рамах, написаны корабли»[74]. В эпоху Возрождения рамы порой рисовали, расписывали и золотили самые знаменитые художники и скульпторы. Документы говорят, что рама для картины Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте» (ок. 1485, Лувр, Париж) была выполнена резчиком Джакомо дель Маино до того, как художник взялся за свою работу. Но золотить раму должен был сам Леонардо[75]. Рисовали рамы для
ил. 13, 105 своих картин Боттичелли, Филиппо Липпи и Дюрер[76]. Как мы показали выше, тем же самым занимались и изографы царя Алексея Михайловича, подтверждая те важнейшие перемены в культуре, которые были связаны с отделением рамы от изображения, особым вниманием к ее эстетике и символике.

Таким образом, рамка на иконе «Древо Иесеево» (как и на иконе Кирилла Уланова) поставила проблему эстетического восприятия, что было обусловлено изменением статуса самого искусства. Эта рамка-киот или рамка-ковчег уже не предполагала закрытие живописи окладом (который мы видим на иконе святых

Прокопия и Иоанна Устюжских), а «требовала», чтобы икону воспринимали и как моленный образ, и как прекрасный предмет. И именно этот дуализм допускал уже субъективность потенциального зрителя. В отличие от средневекового ковчега рамка заставляла взгляд охватывать икону как целое, что предполагало ее оценку. Поэтому на дороге от Средневековья к романтизму она — связующее звено между эпохой средневековой эстетики и искусством Нового времени. Рамка ясно указала, что красота из средневекового атрибута абстрактного миропорядка постепенно превращается в красоту как самостоятельную эстетическую категорию.

Тем самым «картинная рамка» поставила средневековую икону лицом к лицу с окружающим миром, поэзией, философией и всей той светской культурой, которая активно развивается в сложных процессах обмирщения и конфликтов реальной жизни. Через приобщение к ренессансному идеалу красоты рамка приобщала русскую культуру к ценностям античного наследия. Она же указала на новое понимание творчества и ценность чувств. С «картинной рамкой» традиционная икона устремилась к своей неповторимости. С ней же прояснялся *смысл иконы как искусства.* Будучи новой и необычной, «картинная рамка» являлась своего рода украшением традиционной иконы. Поэтому она должна была вызывать удивление, а главное — *наслаждение* от созерцания образа.

В средневековой эстетике наблюдается «сугубо функционалистское понимание искусства, при котором услаждающие элементы не принадлежат собственно художественной идее»[77]. В ренессансно-барочной теории искусства эти элементы получают уже важнейшее значение. Они являются частью художественного замысла и обретаются силой творческого воображения. В этом смысле «картинная рамка» на канонической иконе впервые выдвигает на первый план субъективность и эмоциональность. Постепенно проясняется самосознание как художника, так и зрителя. Рамка показывала, что средневековое каноническое изображение не удовлетворяло человека: ему отказывают в возможностях познания. Поэтому если средневековый киот предполагал знание красоты — вечной сущности вещей, — то «картинная рамка» отправилась на ее поиски: она пыталась дать объяснение незримому. И именно в этом поле отношений средневековой иконы и «картинной рамки» последняя убеждает нас в том, что совсем скоро религиозный образ будет создаваться с расчетом на ренессансную раму-окно, которая позволит взгляду охватить его целиком и тем самым дать ему оценку. Рамка «подчинит» изображение законам оптики и зрительному взору.

С этого рубежа «картинная рамка» чувствует себя полновластным «хозяином» как в пространстве русского храма, так и дворца. По замечанию Екатерины II, интерьер храма «порой бывало трудно отличить от бального зала»[78]. И это не случайно: картинная рама порой избавлялась от церковной символики, а в эпоху позднего барокко могла переметнуться даже в пространство стен и потолка. Орнамент рококо не знал преград. В.Растрелли его использовал как для украшения икон упомянутой Воскресенской церкви Царского Села, так и для украшения стен, мебели и декоративных панно дворцов. По его эскизам рамы для

ил. 67

Воскресенской церкви выполнил известный придворный резчик Дункер. Они настолько ценились как произведения искусства, что во время пожаров 1820 и 1863 годов их «успели вынуть из стен и спасти»[79]. Это замечание А.Бенуа лишний раз подтверждает, что в эпоху «елизаветинского» барокко религиозные картины вставлялись в стены наподобие декоративных панно.

Поэтому, предварительно разрушив средневековый ковчег или оставив его в той зоне, где господствовали старообрядческая вера и строгость, «барочная рамка» вполне могла оказаться в пространстве самой иконы. Именно такую икону мы видим на старой фотографии интерьера одного из дворцов Разумовских в Черниговской губернии, в котором часто останавливалась «по дороге в Киев» императрица Елизавета Петровна[80]. Написанная на иконе рамка «растворяла» образ в декоре стены, а также в том чувственном удовольствии, к которому склоняла вся обстановка дворца. Такие иконы явно шли от концепции созерцания. В процессе молитвы душа возвышалась воспринимаемой красотой и глубже погружалась в созерцаемый образ. *Рамка усиливала наслаждение от встречи с иконой.*

ил. 106

Совсем другое значение несет рама картины «Вознесение на небо святой царицы Александры» (1845) кисти К.П.Брюллова. Картина была заказана офицерами Преображенского полка для часовни в царскосельском Александровском дворце, устроенной в комнате скончавшейся в возрасте 19 лет великой княгини Александры Николаевны. Художник придал облику святой портретные черты великой княгини. Получив тяжелую серебряную раму (наподобие киота или оклада иконы), моленный образ-портрет в 1845 году был преподнесен императору Николаю I и помещен на аналое моленной комнаты.

ил. 108

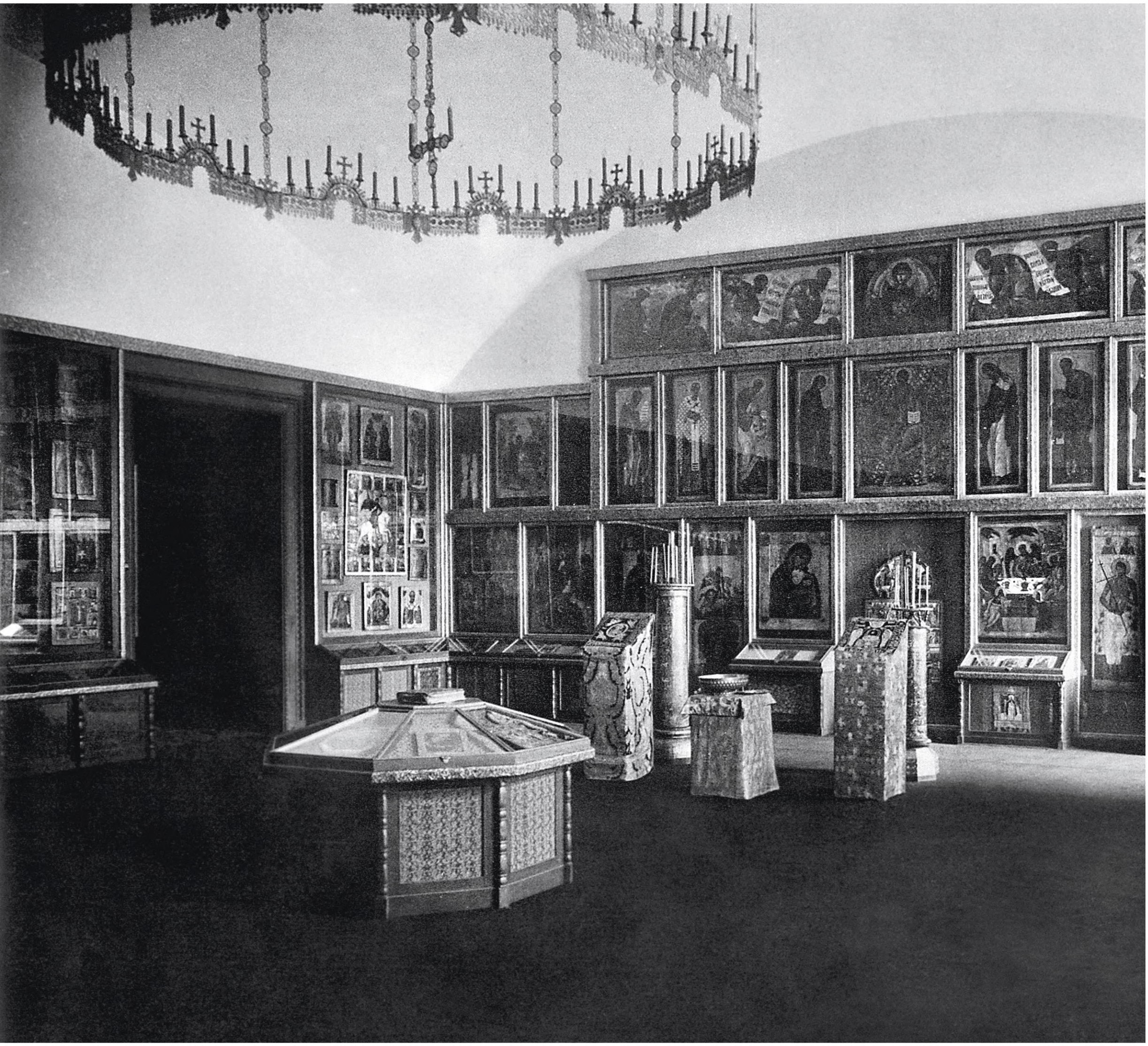
В картине и раме явно обнаруживаются черты романтизма. С одной стороны, рама отвечает перспективному рисунку картины, с другой — сближается с киотом благодаря христианскому символизму: посередине ее верхней части помещен символ Бога Отца — треугольный нимб с расходящимися лучами и сокращенным словом «Богъ»[81]. В углублении же рамы зритель читал слова молитвы, как бы идущие из уст изображенной на картине святой Александры. То есть рама передает тихий разговор с Богом. Это «рама-молитва», обращение к Богу за милостью и спасением. И в то же время она предстает метафизическим пограничным пространством, куда возносится душа святой. Поэтому рама украшена звездами, а ее золото ассоциируется с золотом иконы.

В картине присутствует также искренность религиозных чувств и пока робкая устремленность рамы к окружающей реальности. Но они продиктованы тем призванием, которое ощущает в себе художник-романтик. Ведь он — пособник развития мира, и его картина потенциально содержит идею, диктующую этому миру некие смыслы. Это тем более очевидно, если сам мир можно рассматривать (по Шеллингу) как художественное произведение, а художника как выразителя абсолютной и объективной истины. Поэтому та игра с картиной и рамой, которая намечается в первой половине XIX века, в полной мере покажет себя на заключительной стадии развития романтической эстетики, то есть в эпоху модерна.

Преобразование мира под знаком прекрасного — основной смысл эскиза рамки А.С.Мамонтова, которая содержит декор в виде стилизованных лилий. ил. 107–107.1
Этот же смысл присутствует и в рамке иконы Е.Д.Поленовой с изображением святых русских князей, а также, по сути, во всех обрамлениях Абрамцевской ил. 97
церкви — том храме религии красоты, в котором религиозный мир орнамента как славословие природы Богу — «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Псал. 150, 6) — оказался дополнен натурфилософской мистикой Возрождения, немецким романтизмом и идеями Вл. Соловьева. В пространстве иконной и картинной рамки концентрировалась сама красота искусства, преобразующего внешний мир и овладевающая им целиком в романтическом и абсолютном смысле. Следовательно, рамка А.С.Мамонтова могла проявлять амбивалентность — она вполне могла заключать как религиозный образ, так и светскую картинку. Ведь мир на иконах и картинах Васнецова или Нестерова представал, по сути, одинаковым: он виделся в эсхатологической перспективе, то есть таким, каким он казался Вл.Соловьеву в конце времен — преображенным и просветленным[82].

Такими же измененными и преображенными предстали на раме художника лилии, столь популярные в искусстве модерна. Ауру их новых значений наблюдал еще В.Н.Веселовский: «Роза и лилия... еще не увяли и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, личное, нервное, расчленяющее[83]. Отсюда если на рокайльных рамах В.Растрелли цветы, скорее, внешнее и изящное украшение, то на абрамцевских рамах и киотах — одно из главных средств внесения в образ поэтических мотивов. В пространстве между изображением и человеком стилизованные на рамах цветы проводят сложную теургическую работу: они вовлекают в образ чуткий к эстетике и творчеству взгляд.

Эта «теургическая работа» рамы станет еще более очевидной, если мы рассмотрим декорацию Абрамцевской церкви с точки зрения экспозиции икон как произведений искусства. Храмовая декорация русской церкви XVIII — XIX веков продолжала воплощать христианскую картину мира, но только на языке канонов академического искусства. А с точки зрения этих канонов формы традиционной иконы объявлялись «наивными» и «неумелыми» даже теми художниками, кто создавал абрамцевский храм, а именно Васнецовым, Поленовым и Репиным. Но вместе с тем отдельные традиционные иконы были включены в иконостас как памятники народного религиозного «духа» и народного творчества. В этом плане абрамцевский иконостас предвосхитил появление в начале XX века новой, религиозно-эстетической (теургической) экспозиции древнерусских икон, которые в условиях романтической эстетики и нового искусствознания стали рассматривать как произведения свободного искусства.



109. «Новгородская иконная палата». 1914. Экспозиция икон в Русском музее императора Александра III. По проекту А.В.Щусева

5. Музей

Мы привыкли видеть иконы в музее, церкви, магазине или частном доме. Однако везде их восприятие меняется. Происходит это потому, что меняется сам способ показа иконы, который и помогает сосредоточиться на тех или иных сторонах объекта изображения. Вся история обрамления древнерусской иконы говорит нам о том, что она стала восприниматься как «шедевр», то есть как произведение свободного искусства, только с начала XX века. До этого она выполняла в культуре совсем другую роль. Собирание и хранение древних икон начинается в России в старообрядческой среде уже во второй половине XVII века, а в середине и второй половине XIX столетия оно переживает свой расцвет. Однако для старообрядца как истинно религиозного зрителя икона являлась не искусством, а чем-то бесконечно более высоким. Ее художественная сторона ценилась настолько, насколько вызывала религиозное чувство и приближала к Богу. Исключительно эстетическое восприятие средневековой иконы с точки зрения старообрядцев было даже чем-то кощунственным. Музейное и частное коллекционирование икон, появившееся в России во второй половине XIX века, также рассматривало древнюю икону не как произведение искусства, а только как предмет народного религиозного быта, способный рассказать археологу об истории

своего народа. Академическая живописная школа XIX века считала, в свою очередь, старые иконы неумелыми произведениями: с того момента, как академическая теория стала различать античную, средневековую и современную архитектуру, древняя архитектура, а соответственно, и икона стали восприниматься «лишенными правил». Это произошло в XVIII веке. Однако эта ситуация резко меняется в контексте русской теургической эстетики начала XX века. После 1905 года собиратели нового поколения — художник И.С.Остроухов и банкир-старообрядец С.П.Рябушинский — применяют новые методы реставрации, позволяющие открыть подлинную древнюю живопись. Они же становятся не только первыми собирателями древних икон как *шедевров*, но и главными их пропагандистами. Новое поколение ученых, коллекционеров, художников, литераторов и философов увидело в древней иконе не что иное, как «теургическое произведение искусства», идеальная красота которого могла обновить мир.

Именно такое понимание древнерусской иконы и отразила знаменитая экспозиция «Новгородская иконная палата», созданная по проекту архитектора А.В.Щусева в 1914 году в Русском музее императора Александра III в Петербурге. ил. 109 Как уже отмечено, посетитель Абрамцева вполне мог воспринять усадебный *храм как музей*, в котором были собраны произведения известных художников и изделия народно-ремесленного искусства. Зритель экспозиции Щусева был уже призван воспринять *музей как храм*, в пространстве которого соединились черты средневековой храмовой декорации, старообрядческой моленной и археологического музея. Сравнение их риторики и смыслов многое объясняет как в особенностях показа икон в эпоху модерна, так и в современных музеях.

Если в основе современной музейной экспозиции лежит определенная научная концепция, то в основе декорации средневековой церкви лежит идея христианского космоса. Показ икон в храме воплощал христианскую картину мира, где символически раскрывалась лишь содержательная связь икон с другими ее элементами — настенными росписями и мозаиками, предметами литургической утвари, облачениями священнослужителей и т.п. Художественная сторона иконы имела второстепенное значение. Она включалась в то визуальное символическое

110. Благовещение. XVI в. Старообрядческая икона-врезок. Частное собрание, Москва

поле, которое и определяло «логику зрения» человека. Его заставляли именно так видеть мир. В этом смысле как художественному пространству храма, так и художественной форме древнерусской иконы сопутствовала *красота* не как способ познания мира, а как метафизическое свойство. Красота иконы могла быть только трансцендентной и воспринималась только в аспекте религиозной картины мира,

как свойство сакрального пространства. В храме смысловым центром этого пространства был иконостас — тот образ рая и домостроительства спасения, о котором говорилось выше. Между тем в XVIII — XIX веках древнерусская икона перемещается из пространства официальной церкви в пространство *старообрядческой моленной*, в которой смысл и стройная символика иконостаса разрушаются. Литургии в ней не происходит, а следовательно, иконостас больше не служит той «театральной» сценой, на которой из века в век разыгрывалось священнодействие не только нарисованных, но и живых персонажей — священников, дьяконов и певчих. В моленной иконостас превращается в сплошную иконную стену с закрытыми царскими вратами, отвечая нормам старообрядческого благочестия. Отсюда все внимание зрителя направлялось не на связи иконостаса с литургией и элементами храмовой декорации, а на саму икону. Происходит значительное увеличение ее значения в процессе медитации. Соответственно увеличивается и значение ее обрамления — рамки-киота, отчетливости изображения и самого места ее показа.

В старообрядческой моленной древняя икона воспринимается как завершенное откровение, о котором она повествует на близком только староверу языке символов, букв и слов. Для старовера была важна не подлинная древняя живопись,

110.1. Фрагмент ковчега-рамки

а средневековый канон, то есть древнее искусство как *знание правил ремесла*, которые обладали *априорным* и *объективным* значением. Ф.И.Буслаев нашел им специальный термин — «церковное искусство». В середине XIX века ученый писал, что старообрядцы «знают поименно лучших мастеров строгановского и новгородского письма и не щадят денег на приобретение иконы какого-нибудь знаменитого мастера и, благоговея 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

111. Н.И.Подключников. Галерея искусств. Около 1860. Музеи Московского Кремля

церковного искусства». И далее: «Мне случалось 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»[84]. Однако 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 или «древняя надпись», которую необходимо было прочитать. Поэтому *реальная* художественная форма древней иконы неизменно исправлялась старообрядцами. Она даже часто искажалась согласно сложившимся о ней представлениям. Для старообрядца важнее было применить знание сакральных правил ремесла, что позволяло ему «открыть» художественную форму

179

112. «Древлехранилище»
Ф.М.Плюшкина. Около 1900

как трансцендентный предмет и защитить ее от окружающего мира. Об этом говорят особые обрамления древней иконы, которые на языке староверов-иконников назывались «врезок». 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 доску, которая и играла роль рамы, точнее — *нового ковчега* древней иконы. И эта конструкция являлась не инструментом познания как ренессансная рама-окно, а все тем же средневековым способом сохранения священного лика. Икона «Благовещение» XVI века представляет собой типичный старообрядческий «врезок» древнего образа в новую доску. В XIX веке вся икона была прописана новыми красками, включая поля. Сегодня, освобожденная реставратором от позднейших наслоений, она наглядно показывает функцию новой рамы в сохранении святыни.

113. Святая Параскева с житием. XV в. Начало XX в. ГТГ

113.1. Этикетка и номер. Фрагмент иконы

ил. 110, 110.1

По этой аналогии и моленная старообрядца — укромное, спрятанное от посторонних глаз пространство, которому в частном доме отведено особое место. По наблюдению того же Ф.И.Буслаева, моленная, как правило, занимала отдаленное от главного входа помещение. Иногда вход в нее сделан 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 ее пространство заполняли иконы: «Самая молельня, начиная с высоты полутора аршин

114. Подготовка экспозиции в зале Отделения Христианских древностей в Русском музее императора Александра III. 1898

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 лампады и свечи»[85]. Эта впечатляющая иконная экспозиция, безусловно, отвечала вкусам ее обладателя, но в своей основе она воплощала понимание традиционной иконы как моленного образа, красота которого раскрывалась только в процессе ритуала.

В середине – второй половине XIX века, в период расцвета старообрядческого собирательства, древняя икона попадает наконец в музей, где она и начинает совсем другую жизнь. Пространство музейной экспозиции 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, поскольку 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 реальности, свидетели какой-либо «истории». Такова знаковая основа любого музея. Но поскольку пространство музейной экспозиции 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 определенную систему конвенций, в которой научные открытия часто соседствуют с историко-культурными мифологемами.

Экспозицию 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 «археологический 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 в эпоху ренессансно-барочного гуманизма и Просвещения не только отражали универсальные способности человеческого познания, но и сам порядок окружающего мира[86]. В России они появляются лишь в XVIII веке, когда русская знать стала обустраивать свои дома по европейскому образцу. В кунсткамере 1750 года в Фонтанном доме Петра Борисовича Шереметева картины, например, хранились вместе со всевозможными аномалиями и диковинами вроде окаменелостей[87]. В дальнейшем эти организованные как научные компендиумы универсальные экспозиции разрушаются — из них выделяются естественнонаучные коллекции, картинные галереи, а также «кабинеты искусств» с их нерасчлененностью художественных древностей.

В XIX веке 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 шкафами с книгами на полках и «разными редкостями в выдвижных ящиках». В них находились коллекции греческих, римских и византийских монет. На шкафах 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[88]. Аналогичной по типу обстановкой отличался и «кабинет искусств» известного художника и реставратора

Н.И.Подключникова, который изобразил себя в галерее, где икона (возможно, им написанная) находится среди старинных картин и атрибутов живописца — женского манекена и «антиков». Более того, икона здесь стоит на мольберте и тем самым показывается как «художественный предмет». ил. 111

Несколько по-другому древние иконы смотрелись в государственных и частных собраниях национальных редкостей, где они включались в общую атмосферу «старинного» национального быта. Эти собрания еще не знали научной классификации: они лишь создавали образ «примитивных» или «древних» цивилизаций и культур. В середине — второй половине XIX века среди частных собраний выделялись коллекции П.Ф.Коробанова, М.П.Погодина и Ф.М.Плюшкина. Специальные залы дома Коробанова в Москве (помещения знаменитого «погодинского древлехранилища») были буквально завалены русскими древностями. Здесь можно было встретить всё — «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 шкафах, стояло на столах и комодах[89]. Еще большей курьезностью отличалось собрание Ф.М.Плюшкина, в котором огромное количество разных по времени икон соседствовало не только с предметами быта, костюмами, игральными картами и «чудесами природы», но и нумизматической и масонской коллекциями, которые считались лучшими в России[90]. Судя по старой фотографии, церковным древностям здесь было отведено специальное помещение, в котором писаные иконы находились рядом с утварью в ящиках и грандиозной витриной с меднолитыми образками и крестами. ил. 112 Их развеска не предполагала ни научной системы, ни разглядывания с целью эстетического наслаждения. То была именно «иконная кладовая», «древлехранилище», в котором собранные предметы лишь знаки «культурного прошлого» и той культурной мифологемы, которая господствовала в данную эпоху. Они имеют количественное измерение, а не научное объяснение.

Между тем наступает такой момент, когда собирание памятников культуры, в том числе и икон, станет определяться научными знаниями. Раньше для того, чтобы попасть в коллекцию, предметы привлекались благодаря «древнему» виду, теперь на первый план выдвигается их происхождение и значение для объяснения истории русской культуры. Прежняя система конвенций уходит на задний план: появляются музейные собрания с требованием *другого порядка* расположения предметов. Создание публичных музеев в XIX веке — модное увлечение всей Европы, в том числе и России. Это касалось как столичных национальных музеев, так и многочисленных городских музеев, а также музеев при различных учреждениях. Их общая цель — просвещение народа и воссоздание великого Образа Истории — картины последовательного развития художественной жизни страны, определения ее места среди других народов. Причем если сегодня музеи ассоциируются с сохранением культурных ценностей, то в момент своего зарождения они были призваны формировать национальное самосознание, что находило свое отражение в создании грандиозных экспозиций — своего рода визуальных аналогий многотомных исследований по истории и археологии. Вспомним, что

184

115. Чудо Георгия о змие.
Собрание И.С.Остроухова.
XVI в., 1911. ГТГ

185

116–116.1. Музей иконописи
и живописи И.С.Остроухова.
1910—1920-е

национальные музеи один за другим открываются по всей Европе: Лувр во Франции открылся в 1793 году, музей Прадо в Мадриде — в 1820-м, Национальная галерея в Лондоне — в 1824-м, а Британский музей — в 1852-м. Берлинский музей был основан в 1830 году. И во всех этих музеях искусство не только стало достоянием всего народа, но и превратилось в объект научного анализа. Оно же сблизилось с политикой, поскольку должно было отвечать мифу о национальном прошлом с его героями и гениями, триумфальными победами и верой в исторический прогресс. Тем самым музеи включились в процесс воссоздания этого прошлого, по-новому поставив вопросы исторической очевидности и присвоив, по сути, «сакральные» функции определения цели и смысла человеческой истории. В эпоху кризиса религиозных представлений музей даже стал подменять храм, что нередко отражалось на самой архитектуре музейного здания. Классические формы античного храма или средневековой базилики превращали его в некое культовое сооружение. Тем более что строились музеи, как правило, на самом видном месте, где раньше возводились соборы. И если романтики видели в музее храм искусства, то позитивисты, демократы и либералы второй половины XIX века видели в музее храм науки, в котором повсюду ощущалось господство научного позитивизма.

Так, древняя икона в историко-археологической экспозиции Исторического музея в Москве, здание которого было построено в «русском стиле» по проекту архитектора В.О.Шервуда в 1883 году (то есть приблизительно в одно время с Абрамцевской церковью), стала пониматься именно как памятник национальной истории и народного религиозного быта. Она же включилась в жесткий хронологический ряд по-новому понятой русской истории, поскольку все художественное пространство этой грандиозной для своего времени экспозиции подчинилось 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 объекты не эстетического наслаждения, а научного изучения. Представляя собой своеобразные «музейные пейзажи», эти декорации создавали вокруг памятников культуры и искусства не только определенный исторический контекст, но и особую музейную ауру, ту «историческую раму», которая также воздействовала на процесс зрительного восприятия.

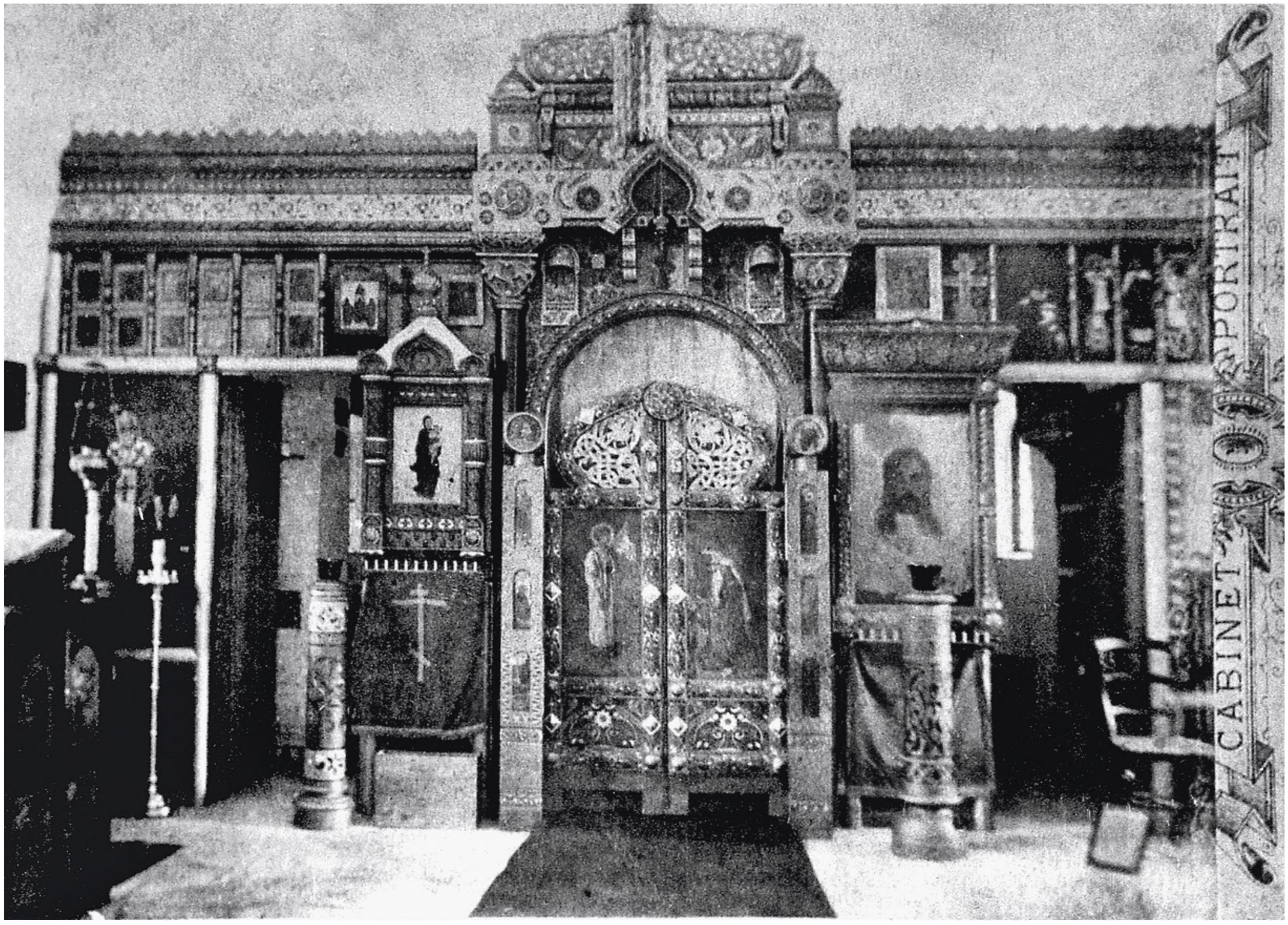
О той же власти эволюционного позитивизма говорили *рамочные конструкции, этикетки, тексты, указатели, всевозможные путеводители и каталоги*. Так, музейная рамка русского походного иконостаса XVI века (ГТГ) являлась, по сути, рационалистическим комментарием памятника. Рамка рассекала средневековую конструкцию складня, сосредотачивая взгляд на отдельных створах, и поясняла каждую из них: внизу каждой створки содержалась медная табличка с названием сюжета. Господство в эту эпоху естественных наук сблизило витрину археологической и естественнонаучной выставки. Икона приобрела витрину со стеклом, отдаленно напоминающую киот. Но если киот был рассчитан на хранение и защиту святыни, то музейная витрина — защиту и сохранение памятника национальной культуры. 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 лежачем 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»[91]. Иными словами, не только архитектура музейного здания, но и внутреннее пространство музея с его *росписями, витринами, ограждениями, постаментами* и *архитектурными нишами* для наиболее значительных и ценных экспонатов уподобляло его кральному убранству храма. Эстетика такой экспозиции вдохновлялась научной теорией позитивизма XIX века с ее принципами историзма и систематизации. 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 и пришли этикетка, указатель и каталог.

Сегодня название древней иконы, место и время ее написания мы можем прочитать на музейной табличке, которая помещается или с рядом с ней, или где-то в начале музейной 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. В духе позитивизма подобные этикетки и таблички с текстами на лицевой стороне памятника включались в рационалистический комментарий, который был сделан специалистом для зрителя. В неосакральной системе музейной экспозиции они явно замещали заключенный в рамку текст кондака, тропаря или какого-либо посвящения, который зритель того времени привык видеть на иконах XVII — XIX веков. Но когда этикетка на лицевой стороне содержала только номер, она служила знаком-указателем. Ее значение раскрывалось в путеводителе или каталоге данной экспозиции. Такая этикетка служила как бы связующим звеном между материальным обрамлением иконы, ее текстовым пояснением в каталоге и научной концепцией. Именно такую этикетку, напоминающую марку, содержит икона святой Параскевы из бывшего собрания А.В.Морозова (ГТГ). ил. 102, ил. 113, 113.1

Каталог — это рационалистическая «таблица», целью которой является систематизация. В этом смысле любой каталог подчинен правилам риторики в ее понимании как «науки убедительности». Как и обычная материальная рамка, каталог убеждает и направляет сознание зрителя, классифицирует и поясняет, «заставляя» произведение искусства быть понятным и доступным. Каталог

можно считать и «порогом восприятия» памятника искусства, он — сетка ценностных ориентиров, накинутая на наше, зрительное 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. 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, где находились копии А.В.Прахова с мозаик Софии Новгородской, копия знаменитой иконы «Молящиеся новгородцы» и многие другие. Однако к концу XIX века ситуация стала меняться. Древним иконам начинают отводить специальные залы, в каталогах они описываются отдельно от других



188

117. Интерьер церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881—1882. Фототека музея «Абрамцево»

памятников. Такой характер носила в 1890-е годы 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 к своему «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 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 такое 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»[92]. Развеска икон на стене снизу доверху по принципу симметрии также говорила о том, что древняя икона все еще рассматривалась не столько с точки зрения художественной

ил. 114

118. Экспозиция древнерусской живописи в Третьяковской галерее. 1904. По проекту В.М.Васнецова

ценности, сколько исторической значимости. В этом убеждали и наклейки на лицевой стороне икон.

Таким образом, древние иконы долго молчали, их художественная форма оставалась непонятной: она не интересовала по большому счету ни старообрядца, ни ученого, ни коллекционера. Для того чтобы это произошло, во-первых, должно было состояться открытие ее первоначального красочного слоя (а это стало возможным только в результате применения новых методов реставрации), во-вторых, осмысление красоты этой формы в контексте романтической эстетики и нового направления науки об искусстве. А оно оформляется только в начале XX века. Позитивизм и логика линейного прогресса, вдохновлявшие экспозиционные рамы предыдущего столетия, ставятся под сомнение новым, иррациональным типом знания. На первый план выходит «интуиция» Артура Шопенгауэра и неокантианская «теория вчувствования» в художественную форму. Через «интуицию» выдвигается тип познания, сближающий науку об искусстве с художественным творчеством, а в теории «вчувствования», которую разрабатывали В.Дильтей, Т.Липпс и другие, красота стала рассматриваться не объективным свойством предмета, а результатом «привнесения» в него чувств воспринимающего субъекта. Т.Липпс понимал красоту как «объективированное наслаждение собой», а по Дильтею, Einfühlung (вчувствование) — центральная категория романтического жизнеотношения вообще[93]. Особое значение приобретают и труды Г.Вёльфлина, в которых выделялись универсальные категории художественной формы[94].

В контексте этих романтических и неокантианских эстетических воззрений красота древнерусской иконы стала рассматриваться как «эстетическое откровение» художника, то есть по аналогии с живописью итальянского Возрождения. В работах нового поколения русских ученых — П.П.Муратова, Н.М.Щекотова, Н.П.Сычева, Н.Н.Пунина — и некоторых других древнерусская икона осмысляется как искусство живописи, которое может быть понято лишь на пути углубленного взгляда в красоту ее художественной формы как замкнутой системы. Красота древней иконы должна была приносить эстетическое наслаждение. Более того, в контексте теургического учения Вл. Соловьева эта красота могла способствовать преобразованию окружающей реальности, поскольку получала метафизическое измерение на пути ее «интуитивного» и мистического постижения. Именно этим задачам и начинают служить выпуски специального научного сборника «Русская икона» (1914), а также новые, религиозно-эстетические экспозиции древнерусских икон, которые создаются в Третьяковской галерее (1904), доме-музее И.С.Остроухова в Трубниковском переулке в Москве (около 1912) и, наконец, в упомянутом Русском музее императора Александра III в Петербурге (1914). Поскольку новая наука (как и эстетика модерна) занимается преимущественно проблемой *художественной экспрессии*, целью сборника «Русская икона» объявлялось «живое изучение иконописи», проникновение «мыслью и сердцем в священную область древней живописи»[95]. В сборнике публикуются статьи, уделяющие первостепенное внимание стилистическим особенностям иконы — композиции, контурам, сочетанию цветовых пятен и т.п. Публикуются и отзывы художников на

открытие древней иконы как искусства. Уже на страницах первого выпуска Н.К.Рерих определяет это открытие как «устремление к иконной красоте», а сама эта красота видится как «смелое искусство древних художников», результат «подлинного творчества» и даже «экстаза», в котором культура модерна неизменно усматривала прорыв за грань видимой реальности[96].

В этом же контексте открывается еще одна важная деталь для понимания смысла новых экспозиций. В условиях теургической эстетики первоначальный слой живописи древнерусской иконы *видоизменялся*. Это происходило в процессе реставрации практически всех икон из собраний Остроухова, Рябушинского, Морозова, Харитоненко и многих других коллекционеров[97]. Отдельные части иконы могли дописывать, другие убирать, свободно менялись контуры, становились ярче краски и более эмоциональными лики. То есть из иконы делался «шедевр» древней живописи, рассчитанный на особое зрительное восприятие. Экспрессия художественной формы должна была увести сознание в зону эмоционального возбуждения и эстетического наслаждения, которое являлось целью не средневекового, а иллюзионистического искусства.

Так, в 1911 году по заказу И.С.Остроухова (и, видимо, по его замыслу) на иконе из его собрания «Чудо Георгия о змие» (XVI в., 1911, ГТГ) реставратор и иконописец И.А.Баранов изменил лик Георгия, убрал позолоту фона и подлинные горки, вместо которых сделал позем, написал щит и развевающийся алый плащ святого воина[98]. В результате икона изменилась почти до неузнаваемости. ил. 115
В ее пространстве онтология средневекового изображения и метафизическая красота встретились с романтической красотой эстетической религии. Художник и коллекционер Остроухов при помощи реставратора-иконника создал «абсолютный шедевр» древнерусской живописи, который явился «сдвинутой похожестью», неким выпущенным в мир «теургическим объектом», призванным привести к переустройству жизни по законам утраченной и вновь обретенной красоты. Этой задаче отвечало помещение таких икон в религиозно-эстетическую экспозицию, а также их широкое тиражирование в виде иллюстраций в эпоху репродукционной техники. И если раньше иконописец-старообрядец стремился лишь к тому, чтобы следовать средневековым образцам и правилам, которые устанавливали для него определенные пределы, и изменение им формы древнего образа мыслилось как сакральный процесс обретения трансцендентной красоты, то теперь эта измененная форма предстает как красота, обретенная опытным путем, достигнутая в процессе творческого акта. Эта красота — воплощенная художественная идея, находившаяся в сознании автора-имитатора.

Более того, вдохновленная «интуицией» и «теорией вчувствования», *научная интерпретация* этой идеи делает ее еще более активной в своем воздействии на воспринимающее сознание. На этой стадии сближенный с художественным творчеством текст дальше сдвигает «рамку реальности», обнажая экспрессию нового «художественного объекта» и «заставляя» его форму как бы выходить за свои пределы в активном действии на мир. Вот как описывает, например, остроуховскую икону Н.М.Щекотов: «Прекрасен также силуэт иконы “Чудо св. Георгия

119. Интерьер церкви Спаса Преображения в Натальевке. 1908–1912. Архитектор А.В.Щусев

о змие", принадлежащей собранию И.С.Остроухова. В ней же интересно применены некоторые из уже найденных нами черт многоличной иконной композиции XV в. Главное действие здесь не нуждается в поддержке обстановки. Оно само по себе достаточно сильно, хочется сказать, огненно, вспоминая красный развевающийся плащ Георгия. Несмотря на стремительность, движение в этой композиции слагается из двух моментов: из первоначального стремления коня вправо от зрителя, как бы за границу иконы, и неожиданно смелого перегиба святого рыцаря и его коня в обратную сторону. Линия копья, вонзенного в пасть змия, лишь закрепляет последнее движение в границах иконы, по известному уже нам принципу внутренней замкнутости мира иконы. Изящный перегиб Георгия имеет свою разгадку в желании поместить голову святого в нимб на середине доски, как главную молитвенную тему иконы. С другой стороны, этот перегиб придает особую легкость, избранность подвигу св. воина, склонившего, как бы в печали, на плечо свой ангельский лик».

Это несвободное от налета романтической мистификации описание дополнялось научно-романтической гипотезой о творчестве древнерусского художника: «Следя за тем, — говорил в той же статье Щекотов, — как иконописец "устраивал" части изображения для наилучшего выражения своего художественно замысла, мы видим как бы наяву действие творческих сил, под влиянием которых кристаллизовалась икона»[99]. Тем самым посредством эстетического акта, каковым и рассматривалось восприятие красоты древней иконы, на нее проецировались эмоции и взгляды самого ученого. «Вчувствование» в художественную форму обусловило силу и глубину эстетического наслаждения. Поэтому измененная форма остроуховской иконы представляла собой не столько фальсификацию в современном смысле слова, сколько привнесение в нее «чувств воспринимающего субъекта», а отсюда — риторический «вызов» воспринимающему сознанию на диалог, цель которого — обретение романтической красоты древнерусского образа[100].

Именно это *романтическое понимание красоты* древнерусской иконы и потребовало соответствующего музейного обрамления. Древняя икона открывалась и частично дописывалась с целью размещения в теургической экспозиции, которая напоминала древнерусский иконостас, моленную или «иконную палату». Иными словами, икона «Чудо Георгия о змие» мыслилась частью целостного ансамбля, который должен был произвести впечатление ошеломляющей красоты древнерусской живописи, вызвать «экспрессией» своих контуров и цветовых пятен столь любимый искусством модерна «экстаз» чувств и переживаний. В создании такой экспозиции художник играл не меньшую роль, чем ученый, поскольку сама она задумывалась как произведение искусства, воплощавшее идею абсолютной красоты и призванное вести «теургическую работу» в пространстве между образом и воспринимающим сознанием. «Теургические» экспозиции ставили, по сути, те же задачи, что и иконостас Абрамцевской церкви. *Они предполагали возможность преобразования мира силой самого искусства.* Не случайно экспозиция древнерусских икон в Третьяковской галерее была создана в 1904 году по эскизу

ил. 116, 116.1

ил. 117, 118

В.М.Васнецова, который взял за основу иконостас Абрамцевской церкви. Причем сами витрины были изготовлены в той же абрамцевской столярной мастерской. Стилизованная форма древнерусского иконостаса сразу придала восприятию музейных икон религиозную ауру. Она же заставила воспринимать музей отдаленным подобием храма.

Схожее ощущение возникало в музее иконописи и живописи И.С.Остроухова. Отдавая дань эстетике модерна, коллекционер устраивает около 1912 года в отдельных помещениях своего дома иконную экспозицию, повторявшую, по словам П.П.Муратова, «древний образец московской боярской часовни-музея XVII века»[101]. Главное место в экспозиции уделялось крупноформатным иконам новгородской школы XV – XVI веков[102]. В старообрядческих домовых моленных XIX века преобладали небольшие, «мерные» образы личного благочестия. Особенно ценились «строгановские» иконы начала XVII века, восхищавшие миниатюрностью письма и «приводившие ум в изумление», если вспомнить здесь Павла Алеппского[103]. Между тем открытие старообрядческих алтарей в 1905 году и официальное разрешение старообрядцам строить церкви привело, как известно, к целому потоку крупноформатных икон. Их везли с Севера для размещения в многоярусных иконостасах новых старообрядческих храмов. Над созданием последних работали крупнейшие архитекторы эпохи русского модерна – А.В.Щусев, И.Е.Бондаренко, С.С.Кричинский и другие. Некоторые из этих храмов строит и старообрядец и банкир С.П.Рябушинский, который первым пришел к идее открытия родного слоя древнерусской иконы[104]. Освобождение от позднейших записей больших икон, во-первых, избавляло Рябушинского от того, чтобы заказывать новые; во-вторых, диктовалось его интересами как собирателя. При этом важно отметить, что его иконы подвергались аналогичной по типу реставрации, что и иконы Остроухова: открытый первоначальный слой живописи в них частично прописывался, могли меняться сочетания тонов и выразительность контуров. Такого типа реставрацию принято считать «антикварной», но точнее было бы назвать ее «теургической», то есть рассчитанной на особое, *религиозно-эстетическое восприятие красоты древнерусской иконы*[105]. В этом, кстати, заключается уникальность подобных памятников, их особое значение не только для истории древнерусской иконописи, но и для русской культуры Серебряного века.

Вся сила эмоционального воздействия коллекции Остроухова заключалась, видимо, в том, что он первым показал подлинные и крупноформатные «шедевры» древнерусской иконописи не в храме, а в особой экспозиционной раме, позволявшей воспринимать их красоту в ауре национальной религии. То есть если в старообрядческом храме метафизические свойства этой красоты раскрывались в контексте литургии, то в доме-музее Остроухова красота древней иконы выступала на первый план как сила самого *искусства*. Религиозное измерение экспозиции было глубоко спрятано и подчинялось *эстетическому наслаждению*. Иконы находились в специальных витринах и располагались вдоль стен: нижний ряд занимали преимущественно житийные иконы святых и православных праздников, а верхний – апостолов и пророков. Поставленные же в центре иконной

стены царские врата превращали ее в подобие двухъярусного иконостаса. Иконы располагались и в углах комнат, напоминая «красный угол» русского терема. Общую атмосферу «часовни-музея» дополняли элементы древнерусской архитектуры и предметы старинной мебели. Судя по отзывам современников, собрание Остроухова производило необыкновенно сильное впечатление. «В деятельности Ильи Сергеевича как собирателя, — писал П.П.Муратов о собрании Остроухова, — впервые чисто художественная точка зрения воспреобладала над всякой иной. Понятия “древности” и “редкости” окончательно уступили место искусству... Только теперь она (русская икона. — *О.Т.*) была поставлена в ряд вечных и мировых художественных ценностей»[106].

О том, что только художник мог собрать подобную коллекцию, писал и Н.М.Щекотов: «Первый И.С.Остроухов вступил на путь собирания произведений древнего искусства, руководствуясь преимущественно художественным чувством; такое отношение к памятникам древности являлось для него отчасти естественным: будучи сам талантливым художником, он и не мог, конечно, иначе понимать произведений какого бы то ни было искусства»[107]. «Начав собирать с конца 1909 года, — отмечал художник-авангардист А.Грищенко, — И.С.Остроухов один из первых обратил внимание на художественную сторону древнерусской иконы. Он смело применил расчистку от потемневшей олифы и записей и выявил подлинную работу наших древних мастеров»[108]. Об эстетическом воздействии иконы как искусства живописи вспоминал и князь С.Щербатов, сблизившийся с Остроуховым на почве изучения и собирания икон: «Открылось что-то столь великое, неоцененное, не угаданное до той поры в русском искусстве, что оно затмило все остальные его достижения в живописи, теперь казавшейся убогой и малозначительной. Словно некая пелена спала с глаз, прозревших и изумленных. Русское родное иконное искусство сразу стало в ряд с высшими произведениями мирового значения Равенны, лучших фресок итальянских соборов, лучших примитивов, притом отличаясь от всего нам известного в религиозной живописи особой русской умилительностью, наряду с серьезностью и праздничной радостью красок»[109].

Сравнение Щербатовым остроуховских икон с «лучшими примитивами» было неслучайным. Крупноформатные новгородские иконы XIV — XVI веков явно напоминали современникам произведения итальянского Проторенессанса — алтарные образы Чимабуэ и Дуччо. Известно, что в эпоху модерна к «примитивам» относили всю европейскую живопись до эпохи Высокого Возрождения. В западной Европе подлинным в этом плане открытием явилась 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[110]. В России аналогичное значение имела выставка «Древнерусское искусство» 1913 года в Москве, которая была организована С.П.Рябушинским и посвящалась 300-летию дома Романовых[111]. На выставке впервые широкой публике были показаны крупноформатные иконы из собраний С.П.Рябушинского и И.С.Остроухова. Восторженные отзывы о ней

написали П.П.Муратов, Н.М.Щекоторов, Н.Н.Пунин, А.Н.Бенуа, а также многие другие ученые, художники, литераторы и критики. Представители новой школы искусствознания подчеркивали «открытие целого нового искусства», анонимность которого — «простая случайность». Русские иконописцы, по их мнению, обладали «артистическими способностями». Более того, художественная форма древней иконы отвечала и особому «художественному вкусу» тех, кто перед ними молился. «Новгородские иконы несомненно отвечали каким-то исключительным и аристократическим потребностям чувств и воображения, — писал о выставке Муратов. — Их анонимность также является только простой случайностью. Отдельные мастера умели чрезвычайно тонко и остро выражать свою индивидуальность в понимании формы, в пользовании цветом»[112]. Стилистический анализ новгородских икон позволял ученым увидеть и связь русского искусства XV века с византийской живописью эпохи Палеологов, а отсюда сделать вывод

196

120. Экспозиция икон Андрея Рублева в Третьяковской галерее. 1931—1932

о том, что в русской истории была собственная эпоха Проторенессанса. Древнерусская икона оказывалась наследницей античной красоты: «Русская иконопись XIV — XV столетий, происшедшая от византийского искусства XIV столетия, удержала многое из его эллинистической традиции»[113]. Так методы неокантианского искусствознания в духе Вёльфлина впервые были применены к анализу древнерусской иконы. В рамках романтического мировосприятия они вели к эмансипации идеи красоты, которая ошибочно переводилась из области индивидуального замысла и чувственного опыта художника-творца в область средневековой прикладной эстетики. Риторическая основа средневековой культуры с ее слиянием эстетического и божественного, конечно же, исключала развитие «свободного» искусства живописи в рамках соответствующей системы представлений. Не случайно П.Флоренский критиковал музей икон в контексте своей философии культа, полагая, что «в храме мы стоим лицом к лицу перед плато-

197

121. Зал древнерусской живописи в Третьяковской галерее. 1936

новским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них». Поскольку икона для Флоренского неразрывно связана с «храмовым действом как синтезом искусств», то ее место исключительно в сакральном пространстве церкви, где она «имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности»[114].

Между тем именно в этом плане устроители «Новгородской иконной палаты» в Русском музее в Петербурге явно постарались найти новые аспекты музейной экспозиции. По сравнению с экспозициями В.М.Васнецова и И.С.Остроухова «Новгородская иконная палата» явилась наиболее отчетливой, а в художественном отношении и наиболее интересной формой сближения музея и храма. По сообщению второго выпуска «Русской иконы», открытие и освящение Отдела древнерусского искусства (получившего название «Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины имени императора Николая II») состоялось 18 марта 1914 года[115]. «Новгородская иконная палата» являлась частью этого «древлехранилища». Она была создана на средства московского собирателя П.И.Харитоненко, который в своем имении Натальевке Харьковской губернии построил по проекту того же архитектора А.В.Щусева церковь Спаса Преображения (1908—1912), где и разместил свою коллекцию древнерусских икон.

ил. 119

Таким образом, «иконная палата» была задумана «музейным аналогом» церкви. Одну из стен музейного зала занимала стилизованная конструкция трехъярусного иконостаса, который был украшен серебряной басмой, исполненной в мастерской братьев Мишуковых «по древним новгородским образцам». Место люстры на потолке занимал огромный хорос, а перед царскими вратами помещались напольные подсвечники и аналои с положенными на них образцами древнерусского шитья и обитые роскошной тканью. Внутри витрины были обтянуты зеленой парчой, изготовленной в Риме по старым образцам. Сообщалось, что «в основу размещения икон положен принцип художественно-исторического, а не археологического распределения материала». Учитывались также и «красочные соотношения» экспонатов[116]. В результате перед зрителем предстал подлинный шедевр теургического искусства эпохи модерна, который, по отзывам современников, воспринимался не иначе как «храм новых художественных откровений» и «храм-музей, какими были все древнерусские церкви»[117]. Но то же самое можно было бы сказать и о церкви в Натальевке, которая, по воспоминаниям С.Щербатова, была задумана как «священное хранилище целого музея изумительных икон древнего письма лучшей эпохи»[118]. Ее иконостас и настенные киоты-витрины содержали подлинные иконы XV—XVI веков, многие из которых показывались на Выставке древнерусского искусства 1913 года в Москве[119]. Поэтому есть все основания полагать, что архитектурные формы церкви Спаса Преображения, ее белокаменная резьба (работы А.Т.Матвеева) и настенные росписи А.И.Савинова вдохновлялись теургическим пониманием красоты древнерусской иконы, точнее, они служили ее своеобразным романтическим *обрамлением*. И если в Натальевке красота иконы осмыслялась через богослужение и церковный космос, то в Русском музее она была

частью научного и художественного понимания и православного мировоззрения одновременно.

Произведение искусства как объективная реальность (Шеллинг), искусство как высшая форма познания (Шопенгауэр), теория «вчувствования» в художественную форму (Дильтей, Липпс), искусство ставит перед собой теургические цели (Вл.Соловьев) — все эти идеи, подхваченные наукой, литературой и живописью, стали достоянием эпохи Серебряного века. Их же впитали и рассмотренные выше экспозиции древнерусских икон. Причем эти экспозиции повлекли за собой не только новые научные интерпретации памятников, но и оказали влияние на русскую религиозно-философскую мысль 1910—1920 годов. Под непосредственным впечатлением от собрания И.С.Остроухова и «Новгородской иконной палаты» А.В.Щусева были созданы, например, знаменитые очерки Е.Н.Трубецкого «Умозрение в красках» (1916) и «Два мира в русской иконописи» (1916) — своего рода религиозно-эстетические переживания от встречи с красотой древней иконы, результат воздействия теургической экспозиции на творческое и эстетически чуткое восприятие. Они могут быть поняты и как философские фантазии в стиле позднего Шеллинга и Вл.Соловьева. На пути формирования самобытной русской мысли икона привлекла Трубецкого своим «национальным ликом» и «соборным началом». Философ увидел в ней теургическое искусство — мост к обновленной и преображенной жизни, «изображение грядущего храмового и соборного человечества»[120]. Осторожно можно допустить, что под воздействием подобного типа экспозиций складывалось и оригинальное учение С.Булгакова. В рамках своей софиологии он рассматривал иконописание как «теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного», в котором «Бог открывает себя в творчестве человека»[121].

Между тем в 1917 году теургические экспозиции икон (отводившие искусству явно преувеличенное значение и роль) преодолеваются на пути революционного и далеко не религиозно-эстетического преобразования российской истории. Известно, что в революционные эпохи искусство не только получает переосмысление — оно привлекается к внедрению в массовое сознание принципиально новой, революционной идеологии. В этом плане музейные экспозиции играли не последнюю роль. Об этом говорит не только Лувр во времена Наполеона, но и Третьяковская галерея в Москве в эпоху «культурной революции» 1928—1932 годов. В 1929 году А.Федоров-Давыдов нарисовал известный план советского музея, «социологическая экспозиция» которого предполагала восприятие произведений искусства всего лишь как «документов эпохи», имевших «материально-бытовую и идеологическую значимость»[122]. Поэтому «марксистская комплексная экспозиция» 1931—1932 годов показывала древнерусские иконы в «обрамлении» цитат классиков марксизма-ленинизма, которые уводили сознание от эстетического восприятия памятников к их пониманию как «документов», отразивших классовую борьбу своего времени. «Противопоставления классовых стилей, — писал об этой экспозиции А.Федоров-Давыдов — даются при малом количестве материала в одном и том же зале, как, например, сопоставление передовой идеологии

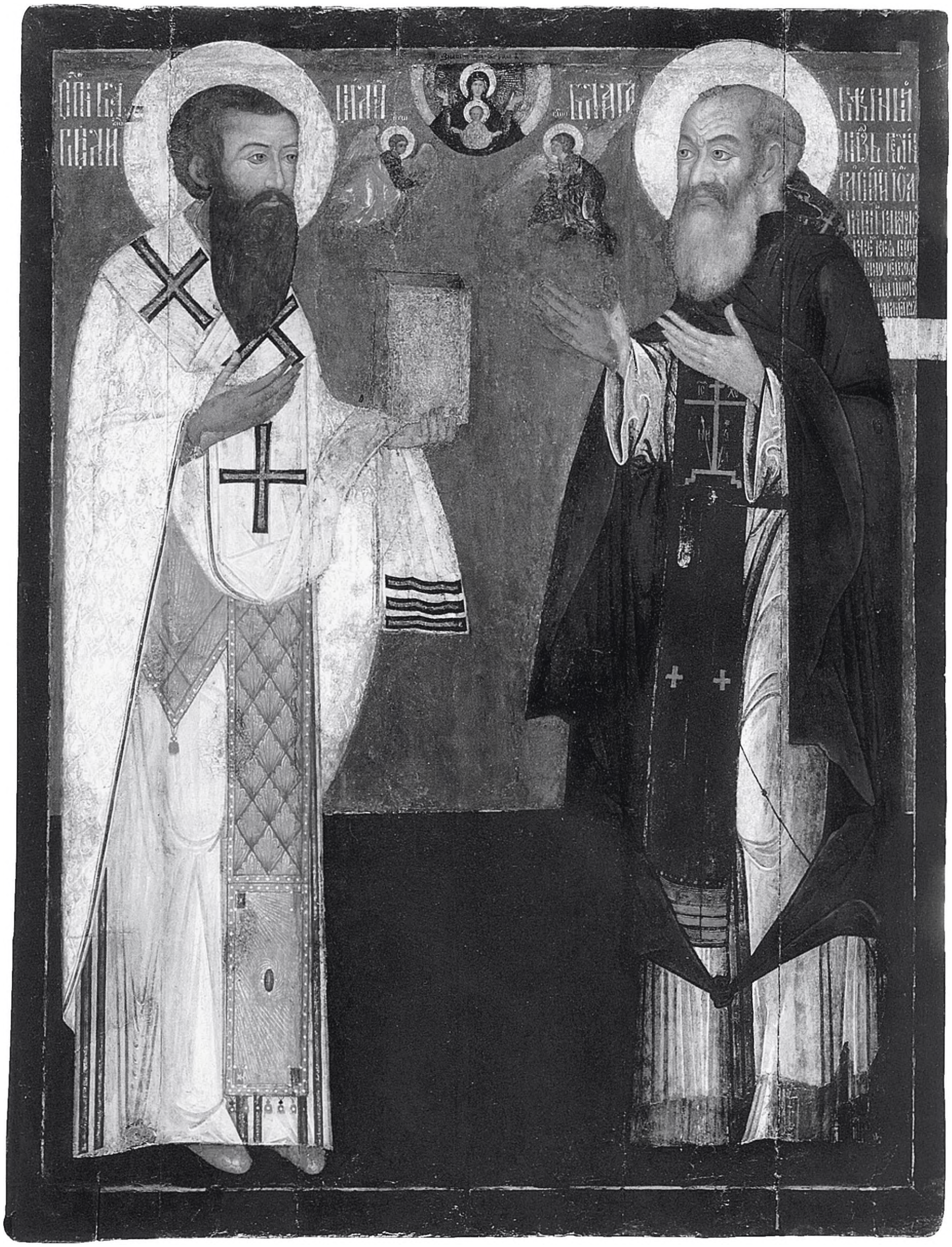
торгующих помещиков второй половины XVI в., блокирующихся с купечеством и выдвигающих в иконописи новую тематику образа, с консервативным искусством боярской знати, продолжающим костенеющую традицию условного и парадного искусства Рублева — Дионисия»[123]. На архивных фотографиях можно заметить, что такие значительные иконы для истории древнерусской культуры, как «Богоматерь Владимирская» (первая четверть XII века, ГТГ) и «Троица» Андрея Рублева (около 1400, ГТГ), содержат дополнительные обрамления. В самом начале нашего изложения мы говорили о сакральном смысле ковчега иконы Владимирской Богоматери — он диктовался средневековой эстетикой культового образа. Обрамление эпохи модерна могло заставить воспринять древнюю икону как произведение теургического искусства. Теперь рама-витрина марксистской экспозиции «навязывает» ее восприятие как «документа эпохи». То есть музейная рама все время «заставляет» воспринимать образ в зависимости от той или иной системы ценностных ориентаций. Поэтому после окончания «культурной революции» в Третьяковской галерее вновь вспоминают о художественной форме древнерусских икон. Отбор памятников ведется с точки зрения художественных стилей, а музейная экспозиция задумывается как научно-туристический путеводитель по эпохам и «школам» древнерусской живописи. Музейная экспозиция окончательно ориентируется на показ иконы как «шедевра». Обрамляя икону, современная музейная витрина намеренно «вырывает» ее из исторических рамочных конструкций (киотов, иконостасов) и рассматривает как объект, рассчитанный на эстетическое наслаждение. Отсюда одна икона может помещаться в отдельной витрине с цветным фоном и направленной подсветкой. С этой задачей связана и особая организация плоскости стены, которая содержит по возможности минимальное количество экспонатов. Причем в европейских музеях такие экспозиции формируются с 1930-х годов, когда в Лувре отказываются от «шпалерной» развески картин[124].

ил. 120, 121

Иными словами, современная экспозиция икон — это стройная и жесткая система общения зрителя с памятником искусства. Но что интересно: сближение искусства с политикой мифологизирует историю как науку, а выдвижение на первый план исключительно эстетического восприятия икон и картин ведет к пониманию их формы в контексте сложившихся научных стереотипов. По сравнению с этой системой современная экспозиция частного собрания кажется ближе к импровизации. Она не отделена от пространства жилого интерьера и стремится отразить личные пристрастия коллекционера, его вкус, задачи, интересы и социальное положение. Поэтому, обрамляя древнюю икону, современный коллекционер проявляет к ней личное отношение, призывая зрителя к диалогу и размышлению. «Активная» роль такой рамы и вызывает сегодня повышенный интерес исследователей культуры. Ведь рама — это всегда порог восприятия того, что внутри нее и что снаружи, она — исторический стереотип нашего сознания. И если произведение искусства — это средство познания и общения, то его обрамление — это всегда предложение и призыв к разговору. Такова, видимо, суть любой рамы, в том числе и современной рамы древней иконы.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Игры с пространством



122. Святой Василий Великий и Благоверный Великий князь Василий III, в иноческом чине Варлаам. Надгробная икона. 1530—1540-е. ГИМ

Глава I. Блеск власти

«Его Величество был дома в токарне,
точил на свою персону рамы...»
Из документов Петра I[1]

1. Дворец: рама, картина, история

Дворец русского самодержца XVII, XVIII и даже XIX веков — это «сердце», в котором билось все самое удивительное и дорогое в области искусства. С самого начала формирования российского абсолютизма он неизменно воспринимался «храмом власти», и все что окружало в нем персону всесильного монарха, включалось в строго продуманную систему смысловых уровней. В ней великий государь — наместник Бога на земле. Именно в этом убеждала дворцовая рама в самом широком смысле слова — рама картинная и графическая, рама въездных ворот, чередующихся дверей, лестниц и балюстрад; это рама стен и окон, пола и потолков. Невероятная сложность в членении пространства, изящество и роскошь — все входило в ее функции. При этом проявлялась поразительная изобретательность, остроумные и, конечно, недешевые решения, которые, выстраивая сложное художественное пространство дворца, заставляли человека приходить к одной и той же важной мысли — монарх является центром всего земного, и у большинства людей в этом не было никаких сомнений.

Такова была суть и всевозможных обрамлений Большого Кремлевского дворца, который был построен в 1839—1848 годах под руководством архитектора К.А.Тона и который предназначался для проведения коронационных торжеств. Этот дворец имел ряд особенностей, которые диктовались эстетикой русского романтизма. По желанию Николая I он включил в свое пространство древнерусские постройки XV — XVII веков, а именно Грановитую и Царицыну палаты, Теремной дворец и домовые церкви. Тем самым Большой Кремлевский дворец воспринимался своего рода футляром (обрамлением) для древнерусских архитектурных памятников и святынь, в чем отдавал дань своему XIX веку — «веку музеев» с его поразительной энергией собирания национальных древностей и символов былого национального могущества. Не случайно к дворцу примыкала и отстроенная Оружейная палата — дворцовый музей. Концепция новой дворцовой «рамы» для древней национальной святыни и великой истории Российской империи определила не только особенности фасада, на котором формы оконных проемов повторяли резные наличники Теремного дворца. Главное достоинство Большого Кремлевского дворца заключалось в уникальном для своего времени архитектурном убранстве парадных залов, которые рассматриваются в европейской архитектуре последним опытом подобного дворцового программирования.

Государь и государство — это одно и то же. Таков главный смысл риторики дворцовой картинной рамы. В этом убеждает вся ее история, которая в России не отделена от портрета русского царя. На русских иконах XVI — XVII веков

изображения русского царя неизменно повиновались нормам иконописного подлинника: его персона включалась в небесный порядок наряду со святыми. Иконная рама, безусловно, сакрализовала представленную модель, поскольку
ил. 122 служила сигналом ее восприятия как иконописного изображения. Однако пройдет совсем немного времени, и у портрета русского самодержца появится самостоятельная дворцовая рама с трофеями и геральдикой, которая будет отражать не что иное, как усиление идеи государства. Это произойдет на заре российского абсолютизма при царе Алексее Михайловиче, а при Петре I получит уже всеобщее распространение и окончательное утверждение.

То, что Петр I в 1715 году сам «точит» (то есть вытачивает на специальном станке) для своего портрета раму (ведь он «плотник на троне», если вспомнить слова Пушкина), — явное знамение времени, хотя этот реальный факт можно представить как метафору. Именно в эту эпоху — эпоху барокко — в России складывается жанр парадного портрета, а покровительство искусству окончательно переходит из рук церкви в руки светского монарха и вельможи. Петр I копирует западноевропейские дворцы и перенимает опыт дворцового этикета. И то и другое повинуется идее возвеличивания абсолютного монарха. Русский царь старается все делать сам, за всем следит и все пробует, включая не только строительство кораблей и изготовление дворцовых рам, но даже писание дворцовых портретов: 25 января 1715 года «его величество списывал персону с царицы Парасковьи Феодоровны»[2].

В эпоху барокко в России складывается и система придворного ритуала, которая как бы застывает в многочисленных визуальных образах. И главный среди них — *парадный портрет*. Он становится привилегией дворянства, неотъемлемой частью дворцового и усадебного быта. Его художественные особенности (идеализация модели, антураж, пейзаж и цветовые решения) всегда и везде подчинялись цели прославления представленной персоны. Но этой же цели подчинялись и *портретные рамы*. С того момента, как русское искусство стало повиноваться задачам демонстрации силы и могущества империи, рама портрета человека власти активно помогает зрителю осознать его величие. Ее главными темами становятся триумф и апофеоз самодержавного властителя, его сакрализация и связь с высшими фигурами вселенной. Иными словами, если парадные портреты приобретали функцию репрезентации и торжественного прославления, то эти же функции принимали и дворцовые рамы.

Более того, с приходом петровских реформ открывается проблема европейского культурного вторжения, которое меняет не только образ жизни, но и образ мыслей русской аристократии. Влияние западной культуры, как мы видели выше, отчетливо ощущается во второй половине XVII века. В XVIII веке и первой половине XIX века Россия уже буквально пронизана блистательной культурой Италии и Франции, за которой признавалось первенство мысли, искусства и моды. Поэтому знаменитые западные архитекторы, художники и скульпторы — все они (совместно с русскими мастерами) создавали в России такую «раму», которая была бы достойной государя великой империи. Подключая

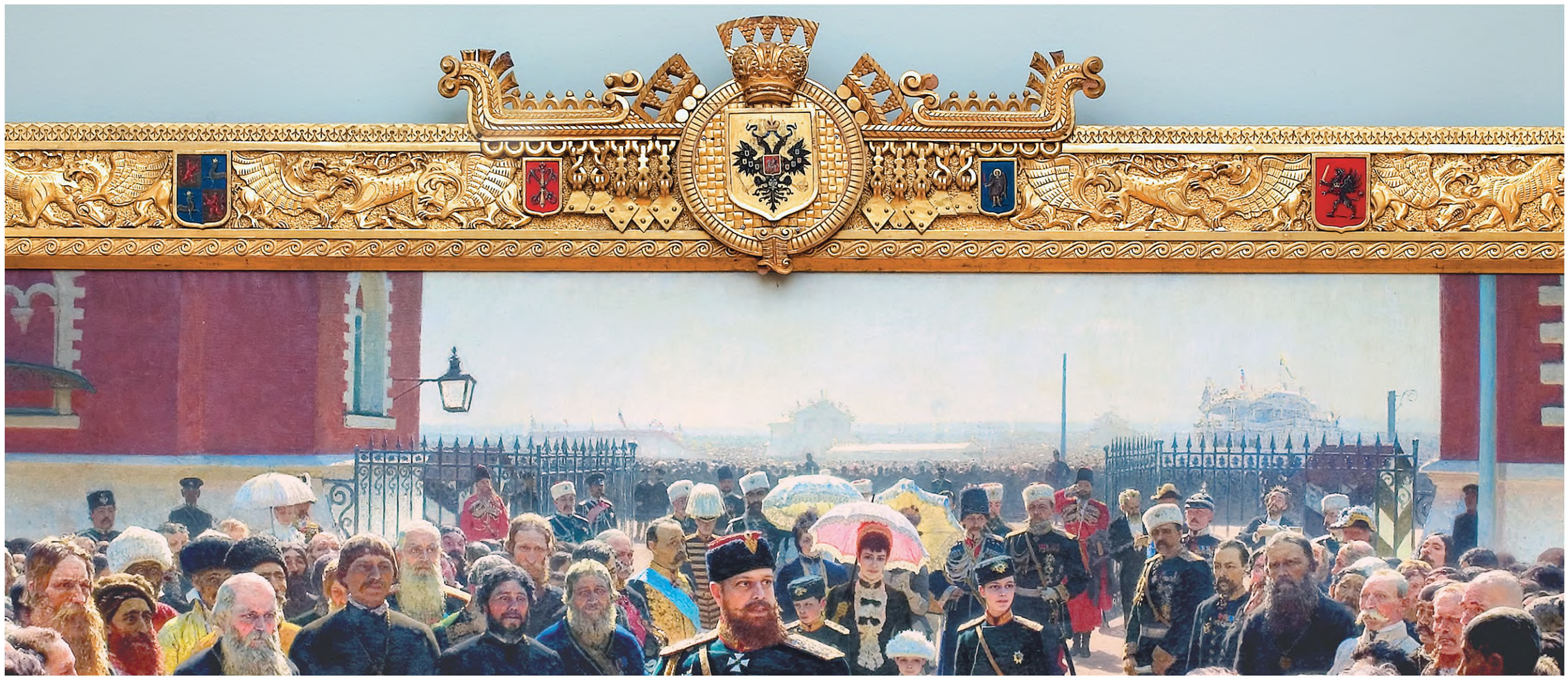
всю власть символа и метафоры, рама российского монарха должна была вознести его портрет на фоне других портретов, она же его выделяла и конкретизировала, делала его личность узнаваемой и неотразимой в своей мощи и славе. Эта же рама как бы сообщала, что в сверхимпериях, каковой являлась Россия, государство в лице венценосного монарха всегда и везде есть главное действующее

123. И.Е.Репин. Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. ГТГ

лицо. Символически сплавленная конструкция дворцового портрета и рамы — это не что иное, как риторическое разъяснение известной формулы всякого абсолютизма: «Государство — это я».

Идея богохранимости царской власти пришла на Русь издалека. Известна она была и в Египте, и в Византии, и на Западе. В XIX веке русская особенность этой идеи проявилась в том, что сакрализация русского самодержца происходила в контексте официальной доктрины Николая I «православие, самодержавие, народность», ставшей, по сути, официальной программой государственного строительства при Александре II (1855–1881), Александре III (1883–1894)

и Николае II (1894–1917). Ее идеологические и философские предпосылки отвечали возникшему в то время в Европе новому пониманию национальной истории. Обращение к прошлому Российского государства вылилось в развитие умозрительной модели «Святой Руси» или Москвы – Третьего Рима, которая превратилась в официальную идеологическую программу внутренней и внешней политики.



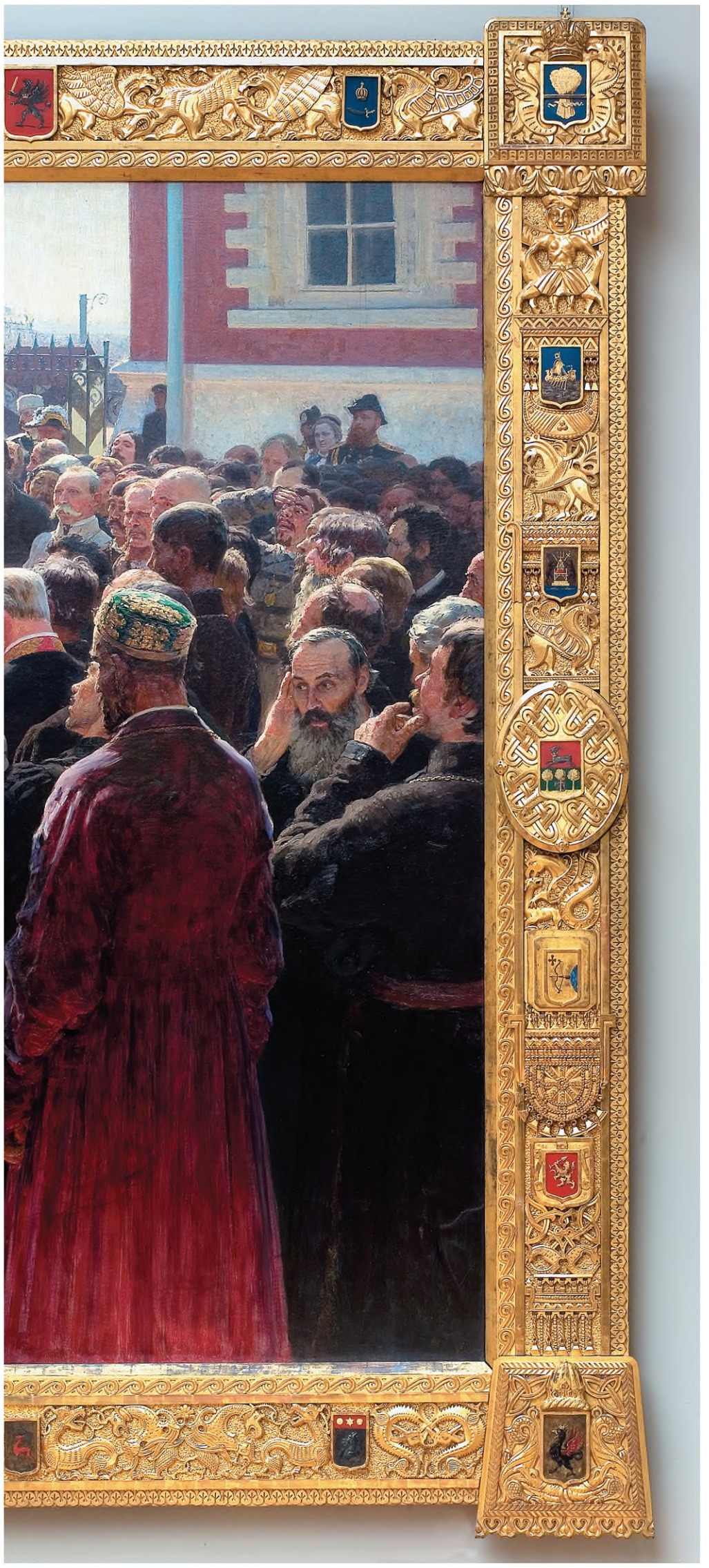
123.1. Фрагмент

Одновременно эта тема пронизывала литературу, театр, музыку, живопись и архитектуру. Наиболее отчетливо доктрина официальной народности отразилась в искусстве романтизма и политике императора Александра III. В этом мы можем убедиться, рассмотрев картину И.Е.Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1886, ГТГ). Она была заказана И.Е.Репину по случаю вступления на престол Александра III и изображала его выступление на официальном обеде, который был дан во дворе Петровского дворца 21 мая 1883 года по случаю коронационных торжеств[3]. В свое время картина была украшена роскошной золотой рамой с государственной символикой и до Октябрьской революции находилась в Аванзале Большого Кремлевского дворца. Благодаря раме картина включалась в особое символическое пространство и время[4]. Она же была не отделена от придворного ритуала и церемонии коронации, которые были призваны отразить блеск, силу и непогрешимость его участников. Однако после Октябрьской революции картина с изображением императора была снята, а в 1950–1991 годах ее место занимала картина «Выступление В.И.Ленина на III съезде комсомола» (1950, ГИМ), выполненная в мастерской советского художника Б.В.Иогансона. Указывая на особое смысловое значение пространства Аванзала дворца, картина оказалась неразрывно связана с его перестройкой в 1930-е годы и культурно-историческими реалиями советского времени.

ил. 123

ил. 123.1, 123.2–123.4

ил. 130



207

123.2. – 123.3. Фрагменты
рамы

На картине Репина изображен говорящий император в окружении своего народа — именно весь народ представляют съехавшиеся со всей России волостные старшины. На раме картины помещены слова императора: она включена в систему изображения. Но она же содержит изображения фантастических зверей, а также различные государственные знаки и символы, которые представляют собой ее орнамент. И этот орнамент связывает раму не только с картиной (как слова императора), но и со стеной дворца, окружающим картину архитектурным пространством и мифом о Святой Руси. Императора можно видеть в центральной точке всей композиции. Его фигура возвышается и стоит как бы на постаменте, роль которого играет его тень. Он предстал перед глазами зрителя во весь свой рост; его темная массивная фигура в мундире, его светлое и спокойное лицо посредничают между видимым и невидимым; он — обладатель власти, данной не от мира сего. Поэтому, слегка повернув лицо, император смотрит вдаль, поверх головы своего народа; он фиксирует взглядом некую точку, которую мы, зрители, локализовать в картине не способны: она явно находится за рамой. Происходит это потому, что император разглядывает небо, дающее мудрость править на страх врагам и судить подданных по справедливости закона. Образы, которые он разглядывает, — это образы высоких сфер, которые не помещаются в пространстве картины. Между тем можно догадываться, что именно рассматривает государь: это небесный эквивалент того порядка, который пытаются осуществить на земле — отдаленное отражение небесной гармонии. Поэтому от глаз императора

123.4. Фрагмент картины и рамы

к объекту его созерцания властно прочерчена линия, которой мы не можем избежать, рассматривая картину: линия пересекает раму, заставляя плоскость, которую она ограничивает, смещаться и двигаться, делая всю (казалось бы, очень устойчивую) композицию картины легкой, почти невесомой. Эта некоторая неотмирность ситуации подчеркнута и поворотом фигуры императора. Он стоит на своей тени, как на облаке, и благодаря ей свет (солнце) почти точно локализуется над головой императора. Солнце заливает светом как передний, так и задний план, и мы вновь и вновь ощущаем на земле отражение неба, близость светло-желтого цвета земли и золотого фона иконы. Кажется, перед нами пространство чистой взаимности и абсолютного взаимопонимания: император слушает Бога и говорит с народом, а народ, внимая императору, внимает словам самого Небесного Отца.

Как изображен народ? Народ окружает своего государя. Фигуры первого плана меньше фигуры императора: художник использует прием обратной перспективы, выделяя размером семантически важную фигуру, находящуюся в центре. Поэтому, как и в иконе, фигуры переднего плана образуют естественную раму изображения. Более того, они предстоят перед нами намеренно со спины, поскольку художнику важно передать их чувство почтения и внимание к персоне государя. На заднем плане изображены семья императора, придворные, казаки, а также открытые ворота с видом на заполненное народом Ходынское поле, где традиционно происходили народные гулянья в честь коронации российских монархов. Показанные же на переднем плане волостные старшины явно воспринимаются избранниками того народа, который виднеется вдали, вне пространства дворца и главного действия картины. Однако важно, что ворота дворца открыты: на этой оси картины они символизируют связь народа и его представителей с личностью императора. На этой вертикальной оси император — устойчивый центр. Но он же представляет собой и устойчивый центр всех взглядов — взглядов персонажей картины и нас с вами — зрителей. Это точное соотношение взглядов еще больше усиливает эффект возвеличивания императора. Ту же устойчивость дополняют стены Петровского дворца, которые не ограничивают и не замыкают пространство; наоборот, они подчеркивают его открытость, выполняя в композиции картины как бы роль колонн, которые всегда были призваны символизировать могущество, устойчивость и силу.

Жест правой руки императора подчеркивает весомость каждого слова. Этот жест, как и вся фигура императора, — гарантия истины и правды. Жест указывает и на то, что действие происходит лишь в центре — говорит император; но народ, его окружающий, застыл. Две крайние фигуры на переднем плане по краям задают «тихий тон» всей композиции: левая — прикрывает глаза то ли от сияющего солнца, то ли от величия императорской персоны, правая — показана несколько изумленной откровением — словом самого императора. Остальной народ полон напряженного внимания. В его почтительных позах и взорах угадывается особое почитание государя. Кто-то склонил голову, как перед живой иконой. Короче говоря, в пространстве толпы, обрамляющей императора, событий

нет или почти нет. И казалось бы, зритель исключен из всей ситуации. Однако это не так: в игру между зрительным взором и происходящим на полотне событием вступает рама. Находящиеся на ней изображения вызывают желание задуматься, поскольку превращают полотно в сложную метафору. Являясь дополнением картины, рама убеждает зрителя в том, что государственность Александра III строилась на идеале православной монархии и народной вере в реальность какого-то фантастического царства.

Первый же взгляд, брошенный на картину, притягивает большая надпись на нижней стороне рамы. И мы невольно ее читаем: «Я очень рад еще раз видеть вас; душевно благодарю за ваше участие в торжествах наших, к которым так горячо отнеслась вся Россия. Когда вы разъедетесь по домам, передайте всем мое сердечное спасибо; следуйте советам и руководству ваших предводителей дворянства и не верьте вздорным и нелепым слухам и толкам о переделах земли, даровых прирезках и тому подобному. Эти слухи распускаются нашими врагами. Всякая собственность, точно так же, как и ваша, должна быть неприкосновенна. Дай вам Бог счастья и здоровья». В центре нижней стороны рамы — прямо перед зрителями, то есть перед нами — помещена дополнительная прямоугольная рамка, напоминающая аналогичные рамки на иконах XVII — XIX веков. Обычно в них помещали слова молитвы или песнопений, обращенных смертными людьми к Христу, Богоматери или святому. В нашем случае рамка содержит ту надпись, которую мы только что прочитали, то есть слова императора, обращенные к народу, изображенному на картине. Между тем помещенные в пространство рамы, то есть между нами и картиной, эти слова воспринимаются и обращенными к зрителям. Рама смыкает пространство слова и визуального образа: мы читаем надпись и тем самым автоматически принимаем участие в том, что происходит в глубине картины. Функция надписи состоит в том, чтобы вернуть нас внутрь картины, но не забыть и о раме, о ее окаймляющем пространстве. Рама говорит о том же, что и картина, но только другим языком — языком орнамента, в котором визуальные и лингвистические знаки намеренно сближены. Живописное изображение картины и текст рамы отсылают друг к другу, выступая то комментарием, то иллюстрацией. *Рама служит переходом из вербального пространства в пространство визуальное.*

Рамка со словами государя воспринимается и своеобразной ступенью, подножием фигуры императора: еще один шаг, и он может выйти за раму. Но этого не происходит. В наш реальный мир выдвигается написанное на раме Слово императора. Именно оно начинает физически присутствовать в ином пространстве, пространстве, которое приближено к зрителям; именно оно играет роль промежуточного звена, призванного упорядочить течение и реальных событий, и событий условных, тех, которые происходят за рамой картины, внутри нее. Ведь помещенное на картинной раме слово — это всегда сигнал, приглашение к общению, первый шаг к формированию смысла всей конструкции. Поэтому, прочитав текст на раме, зритель вынужден еще раз войти в картину. Слова императора переносят его вновь за раму и определяют место среди народа,

рядом с его фигурой. Этот эффект усилен и даже сделан неизбежным посредством того прохода, который образован расступившимися фигурами первого плана и подчеркнут ярким светом и цветом земли, отчетливо согласованным с золотом рамы.

Это движение взгляда зрителя снизу вверх по вертикали неизбежно замыкается вновь на раме: в центре ее верхней части изображен герб Российской империи, что окончательно устанавливает четкую символическую связь на оси: слово — император — герб. Слово, обращенное к персонажам картины и зрителю одновременно, заставляет последнего войти в картину и предстать перед самим императором, который олицетворяет собой государство, что символизирует герб, увенчанный короной. Однако весь эффект действия рамы заключен в том, что взгляд зрителя обречен на обратное движение, то есть сверху вниз по той же оси: герб — император — слово. И тогда кажется, что не зритель, а император должен преодолеть раму и его слова, включенные в ее пространство, — это лишь первый шаг на его пути. Мы то проникаем в глубину картины, к тому, что в ней происходит, то возвращаемся из этой глубины на окаймляющее сцену пространство, медленно обозревая и соотнося с живописью то, что происходит уже на самой раме. Такое включение рамы в зрительное восприятие неизбежно заставляет нас начать разглядывание рамы теперь уже не по вертикали, а по кругу, точнее — по часовой стрелке.

Здесь все внимание зрителя притягивают яркие гербы всех земель и областей Российской империи, составляющих *орнамент* рамы. Они рассыпались подобно драгоценным камням золотого оклада иконы. Они же — драгоценные камни императорской короны, ибо они визуальные знаки развернутого титула императора, включая двуглавого орла, его *полное имя*. Имя всегда выражает свой смысл. Отношения между именованием и тем, что и кого оно обозначает, является в данном случае важнейшим аспектом восприятия. Использование имени — необходимая сторона познавательной деятельности зрительного взора. И здесь эстетика до предела сближается с политикой.

Красота рамы — это и «красота» императорского титула, вобравшего в свой состав понятие единства Российской империи. Отсюда рама проявляет повышенную заинтересованность в зрительном понимании: движение взгляда должно соотносить гербы с окружающими императора волостными старшинами, устанавливая между ними особые символические связи. Гербы на раме поясняют, что старшины являются представителями всего народа и всех земель, входящих в Российскую империю. Иными словами, орнамент рамы — это лента символов с государственным значением, своего рода геральдический образ государства и визуальный титул государя. Эти же символы включают конкретное историческое событие, произошедшее 21 мая 1883 года во дворе Петровского дворца в Москве, в мифологическое пространство и время, вызывая в памяти весь комплекс идей, связанных со строительством Российской империи, Москвы — Третьего Рима. Более того, это подтверждают и другие элементы орнамента, отсылающие к Библии и народной мифологии. В частности, фантастические звери из породы

грифонов и драконов-василисков, которые во множестве встречаются в русских рукописях XIV – XV веков, украшенных звериным (тератологическим) орнаментом. Их можно обнаружить и на внешних стенах древнерусских храмов, например на стенах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. И все эти фантастические звери (Лев. 11:13; Вт. 14:12), согласно народным преданиям, живут на краю света, то есть там, где небо смыкается с землей и где располагается то далекое и неведомое царство, на поиски которого так часто отправляются волшебные герои русских народных сказок. И то ли они, то ли варяжские воины расположились в ладьях в верхней части рамы, готовые отправиться в поход по собиранию русских земель и с целью обретения все той же мифической Святой Руси – страны всеобщего благоденствия и покоя.

ил. 124

ил. 123.1

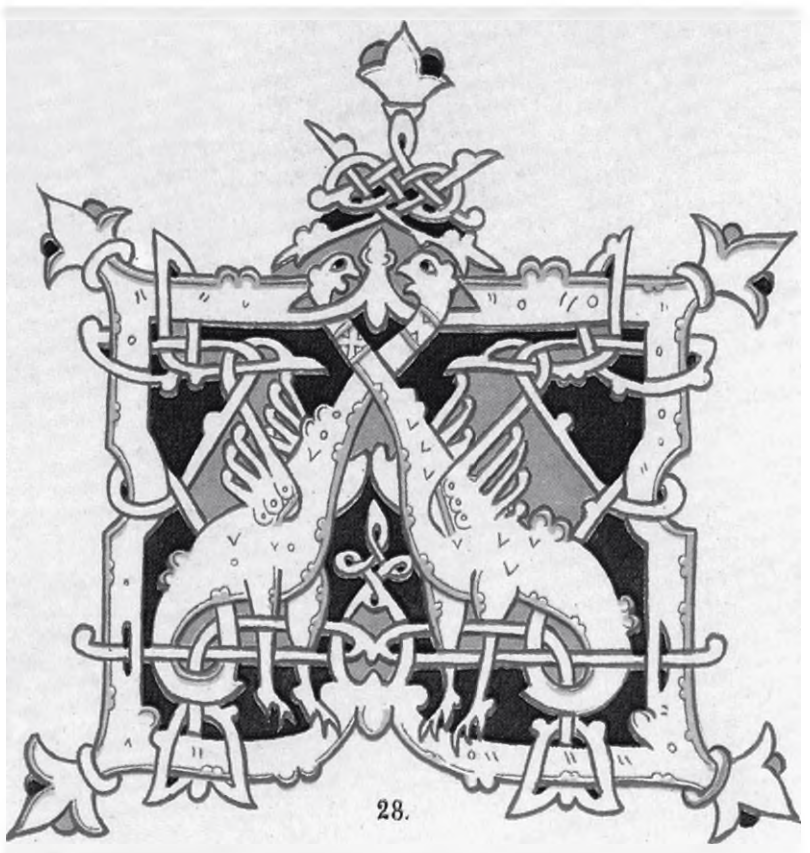
Между тем, если живопись Репина копировала реальность, то картинная рама ее членила, разделяла, дробила и указывала на то, что пространство различно с точки зрения Божественной и человеческой. Выполненная в тесной символической связи с парадными залами Большого Кремлевского дворца – Георгиевским, Александровским и тронным Андреевским, – именно рама вводит изображение императора в мифологический контекст. Более того, картина и рама в Аванзале воспринимаются и как окно в пространство парадных залов, о чем говорит сама *конструкция* рамы. С одной стороны, она сближает монументальное полотно со стеной, чему способствует ее плоская форма, украшенная грифонами; с другой стороны, выполненная в «русском стиле», рама повторяет форму оконного наличника русской избы, дополнительно усваивая риторику «единого дома» народного самодержавия и православия. В этом «окне» зритель видит идеальную Россию, а проходя по парадным залам, где повторялись изображения гербов земель и областей Российской империи, он вовлекается в удивительную атмосферу неразрывного сцепления истории и мифа. И если в Аванзале перед взором предстает изображение императора, то в тронном Андреевском зале – его живая фигура. Иными словами, если картина в раме говорит зрителю, что государственность Александра III строится на идеале единства православия, самодержавия и народности, то об этом же свидетельствует и архитектурное убранство парадных залов, в пространстве которых живой император и его изображения все время встречаются друг с другом и в то же время соотносятся со всем, что их окружает во дворце.

ил. 125

ил. 128

Аванзал, в котором находилась картина Репина, а также Георгиевский, Александровский, Андреевский и Владимирский залы предназначались главным образом для церемоний по случаю восшествия на престол российских монархов. В частности, именно в них состоялись последние в российской истории коронации Александра II в 1856-м, Александра III в 1883-м и Николая II в 1896 году. Согласно коронационному ритуалу, каждый из залов имел строго определенное назначение. В Георгиевском зале находились высшие военные чины. В Александровском собирались городские власти, дворяне и государственные чиновники. В Андреевском тронном зале присутствовали император и императрица с членами августейшей фамилии и Государственного совета,

а также предводители дворянства. Наконец, во Владимирском зале стояли рота Александровского военного училища и четыре взвода московских кадетов. И во всех этих залах мы обнаруживаем идеализированное самоописание православной монархии, поскольку их декоративное убранство убеждало зрителя в том, что строительство и могущество Российской империи находится под покровительством небесных сил, а император, государство и народ представляют собой мистическое единство. Эта концепция православной государственности раскрывалась уже в самих *наименованиях* залов, которые были посвящены главным государственным орденам, носящим имена святых, деятельность которых связывалась с историей Российского государства.



Орден — знак службы государю и государству, а связь ордена со святым — не только знак покровительства того или иного святого деяниям на благо Отечества, но и особое значение православного начала, определяющего ход российской истории. Отсюда в каждом из залов картина Репина и рама находили множество смысловых аналогий, которые служили их разъяснением и дополнением, главной среди которых являлась религиозная идея. Так, Георгиевский зал посвящался ордену святого Георгия Победоносца, который издавна почитался в русском народе как доблестный воин и победитель. Его изображение украшало герб Москвы, покровителем которой он являлся, а также герб Российской империи. Поэтому святой Георгий располагался в самом центре нашей рамы, на самом видном месте, где находился государственный герб. Два барельефа «Святой Георгий» работы П.К.Клодта были включены в лепной декор на южной и северной стенах Георгиевского зала, и таким образом изображение святого предстало взору зрителя в увеличенном виде. ил. 126

По сравнению с другими парадными залами Георгиевский зал имел ярко выраженный мемориальный характер и выполнял функцию «храма славы» русского оружия, что отчетливо проявилось в оформлении стен и потолка. Необыкновенной белизны стены — это сплошной «орнамент» из золотых букв, названий и имен, которые представляли собой надписи на белых мемориальных досках: названия отличившихся воинских частей, экипажей военных кораблей, списки георгиевских кавалеров с 1769 по 1885 год. Среди отмеченных Георгиевским орденом с девизом «За службу и храбрость» зритель находил имена А.В.Суворова, М.И.Кутузова, П.И.Багратиона, Ф.Ф.Ушакова, П.С.Нахимова и многих других. Но здесь же он встречал и живых героев, чьи имена

124. Орнаментальный мотив заставки. Евангелие. 1409

125. Большой Кремлевский дворец. Парадная лестница с видом картины И.Е. Репина в Аванзале

→

украшали стены зала и чьи Георгиевские кресты и орденские ленты повсюду повторялись в оформлении архитектурного пространства.

Задуманный как храм воинской доблести, зал не забывал идею прославления государя и строительства империи. Над каждым списком Георгиевских кавалеров глаз зрителя находил монограммы российских самодержцев: Е II; П I; А I; Н I; А II; А III; Н II. Все они означали, что история империи понималась как история линейного прогресса государства, находившая свое выражение в последовательной смене царствований русских монархов. Они же говорили, что все

126. Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца. 1838–1849

военные победы русского народа были одержаны не только в период царствования того или иного императора, но и под его личным покровительством. В этом пункте мемориальная тема соединялась с темой триумфальной. Сводчатый потолок Георгиевского зала покоился на восемнадцати мощных пилонах с приставленными к ним колоннами, по девять с каждой стороны. Идею триумфа воплощали поставленные на них аллегорические фигуры Победы (скульптор И.П.Витали), которые держали щиты с изображением гербов российских царств и земель, а также дат покорения их русским оружием. На щите первой из статуй Победы, располагавшейся у входа в зал, зритель видел дату 1472 — год завоевания Перми, а на щите последней — дату присоединения Армении (1828). Такие же гербы зритель видел, как мы помним, и на картинной раме в Аванзале дворца. Отсюда представленная на раме картины Репина история создания империи и умножения ее земель обретала более конкретные черты и дополнялась триумфальной тематикой.

Еще со времен Античности *идею триумфа* символизировала арматура. На нашей раме она представлена щитом, на котором мы видим герб империи, а также «варяжскими мотивами» — стилизованными ладьями с воинами, которые, как уже замечено, «отправлялись» в военный поход по собиранию российских земель, представленных гербами. Эти же ладьи направлялись по разные стороны от центра верхней части рамы явно для того, чтобы, проделав долгий исторический путь, соединиться в той зоне, где располагались слова императора Александра III. В декоре же парадных залов арматура представлена более многообразно. Здесь мы находим множество боевых знамен, щитов, шлемов, стрел, пушек и ядер, которые символически представляют чуть ли не всю историю вооружения в России, от древности до эпохи Николая I или Александра III. В этом плане выделялись скульптурные группы с часами — «Козьма Минин и князь Пожарский» и «Святой Георгий», изготовленные фирмой «Никольс и Плинке» по моделям А.В.Логановского. В украшении одинаковых постаментов часов зритель видел разнообразную арматуру, которая, будучи символическим обрамлением, дополняла и комментировала смысл парных скульптур — победителя дракона и народного борца за справедливость святого Георгия, а также Козьму Минина и Димитрия Пожарского — освободителей Руси от польско-литовского вторжения. При этом рамы-постаменты часов не только неразрывно связывали скульптурные образы между собой, но, помещенные на фоне мемориальных досок с наименованиями воинских частей, именами георгиевских кавалеров и монограммами императоров, придавали им триумфальное звучание.

Стены, потолок, пол, окна и двери — все создавало особое настроение и помогало восприятию величия монархии в следующем зале, посвященном военному ордену Александра Невского, утвержденному в 1725 году императрицей Екатериной I с девизом «За труды и отечество». Однако если в обрамлении Георгиевского зала главное значение архитектор придал скульптуре и слову, то в Александровском — живописи, эмблеме и зеркалу. Тезоименитый святой Александра III представал в подробном рассказе средствами живописи, который зритель читал

ил. 127

218

127. Александровский зал Большого Кремлевского дворца. 1838–1849. С гравюры середины XIX в.

и видел на стенах зала. То были картины в рамах, выполненные художником Ф.А.Моллером на сюжеты из жизни святого Александра Невского: «Послы папы Римского убеждают Александра Невского перейти в католичество», «Брак Александра Невского с дочерью полоцкого князя Александрою», «В битве со шведами Александр поражает копьем вражеского предводителя Биргера» — и некоторые

128. Андреевский зал Большого Кремлевского дворца. 1838—1849

другие. Эти изображения поддерживали золоченые аллегорические фигуры скульптора А.В.Логановского. Над дверями же зала помещались два изображения Александра Невского (одно в образе князя, другое — схимника), которые представали как *начало* и *конец* того рассказа, который зритель «читал» и разглядывал на стенах[5]. Картины явно понимались в контексте борьбы главного святого покровителя российского воинства за веру и отечество, поскольку если святой Георгий принадлежал всему христианскому миру, то святой Александр Невский — главный герой русской государственной мифологии, стоявший в самом начале военной борьбы за строительство Российской империи. Это подтверждалось и оформлением сферического купола зала, в золотых барельефах которого помещалась сакральная монограмма ордена — SA, то есть Sanctus Alexander. По углам же

129. Царское место Ивана IV. Около 1551. Успенский собор Московского Кремля

купола зритель видел государственные гербы — двуглавых орлов с императорской короной, а между витыми золочеными колоннами — все те же гербы земель и областей России, что в Георгиевском зале и на раме картины Репина в Аванзале. Все это «почти варварское изобилие блеска» (по словам очевидца) достигалось и усиливалось драматургией света, льющимся из окон южной стороны. Сталкиваясь на противоположной стене с зеркальными дверями и окнами, этот свет насыщал пространство двоившимися образами: пол, окна, картины, орденские знаки на стенах и людях — все сразу же начинало друг в друге отражаться, удивляя зрительское воображение.

Еще один шаг, новый зал — и вся картина пришла к своему завершению. Зритель вступал в главный, Тронный, зал и оказывался лицом к лицу с живой иконой — персоной самого императора. ил. 128
Но прежде чем войти, зритель подготовлен *обрамлением входа*. Дверь в Тронный зал — роскошный портал, напоминающий Триумфальную арку и ампирный русский иконостас одновременно. ил. 127
Зритель видел эти двери и не мог не вспомнить церковные царские врата — именно такие, с античным фронтоном и боковыми колоннами в стиле ампир, какие нам уже встречались в первой половине XIX века. При первом взгляде сквозь приоткрытые двери тронное место напоминало конструкцию престола с сенью в церковном алтаре, что хорошо видно на рисунке Александровского зала. Однако над входом в зал зритель видел не церковный образ Тайной вечери (о котором говорилось выше), а герб Российской империи — двуглавого орла с императорской ко-

роной, как и на дворцовой раме картины Репина. Но если на ней корона венчала изображение императора, то в обрамлении входа в Тронный зал — его живую персону. Именно к этой фигуре тянулась линия зрительского взора, и именно она постепенно появлялась в дверном проеме, когда двери Александровского зала медленно раскрывались. Как мы помним, раскрытие дверей в Аванзал постепенно представляло *изображение* императора взору человека, поднимавшегося по лестнице. Раскрытие же дверей в Тронный зал представляло взору реальную картину «театра власти». Перед зрителем открывалось сакральное пространство богоустановленной империи, о чем говорило оформление стены, на фоне которой было поставлено тронное место. Ее полукруглое завершение имитировало ротонду, верхний сегмент которой занимало Всевидящее Око Божие в лучах. «Тронная Андреевская зала со стрельчатыми сводами, двумя рядами четырехгранных пилонов и Всевидящим Оком в лучах над

130. Мастерская Б.В.Иогансона.
Выступление В.И.Ленина
на III съезде комсомола.
1950. ГИМ

императорским троном, — заметил в свое время С.П.Бартенев, — напоминает своей архитектурой храм, знаменуя тем священное достоинство царской власти»[6].

На сакральность тронного зала указывало и посвящение его святому апостолу Андрею — «русскому варианту» апостола Петра, крестителя языческого Рима. Андрей — креститель Руси, основатель нового, Третьего Рима — Московского царства во главе с православным царем. Эта конструкция исторического сознания появляется уже в XVI веке, то есть в период строительства Московского царства. Начиная же с эпохи Петра I культ Андрея Первозванного получает в России новые черты, согласно которым российский император мог восприниматься наследником апостола Андрея — патрона Руси — нового Рима[7]. 10 марта 1698 года Петр I учредил орден Андрея Первозванного с монограммой — S.A.P.R. (Sanctus Andreas Patronus Russiae — Святой Андрей Покровитель России) и девизом: «За веру и верность». Вместе с тем император, согласно концепции «православия, самодержавия, народности», воспринимался и преемником московских государей. В Андреевском зале эту идею отчетливо отразил балдахин над императорским троном, повторивший рисунок сени царского места Ивана Грозного
ил. 129 в Успенском соборе. Он имел форму шатра, на фронтальной грани которого помещался императорский герб — символ могущества верховной власти. Он же был установлен на четырех витых колоннах, отсылавших к символике храма царя Соломона — воплощению мудрости и силы власти, — над которыми помещались знаки Андреевского ордена — двуглавые орлы с изображением «андреевского» креста (орудия смерти и славы святого апостола). Капители же колонн повторялись по всему тронному залу, в результате чего колонны шатра и зала получали единое звучание, символизируя могущество и силу империи. Более того, как и предыдущий, Андреевский зал освещался днем двумя рядами окон, а вечером — десятью бронзовыми люстрами, на обручах которых были вычеканены двуглавые орлы с орденскими знаками. На противоположной окнам стене располагались зеркальные двери и окна.

Наконец, в украшение всех залов были введены орденские знаки и цвета орденских лент, которые, по замыслу архитекторов, должны были связать архитектуру с костюмом живых людей. Отсюда орнамент рамы репинской картины «Прием волостных старшин императором Александром III» повторялся и развивался не только в оформлении Георгиевского и Александровского залов, но и в торжественной атмосфере главного тронного зала, поскольку именно в своей геральдике картинная рама и орнаментация зала воплощали религиозно-политическую идею национального единства Российской империи. Причем идеал этого единства кодировался в терминах национальной славянской символики: золоченые арматуры, состоящие из древнего вооружения славян, явно согласовывались с «варяжскими» ладьями на картинной раме из Аванзала. Они же придавали залам триумфальное звучание.

После 1917 года все переменилось. Картина Репина из Аванзала исчезает, а в 1950—1991 годах ее место занимает, как мы уже отметили, картина мастерской

Б.В.Иогансона «Выступление В.И.Ленина на III съезде комсомола». Стиль и символика новой картины и рамы диктовали восприятию совсем другие аналогии в новом архитектурном пространстве. В 1932–1934 годах Александровский и Андреевский залы были разрушены, а на их месте возник Зал заседаний Верховных Советов СССР и РСФСР (до 1991 года). Поскольку же картина мастерской Б.В.Иогансона появилась почти на два десятилетия позже Зала заседаний, есть все основания предположить, что она была задумана специально для своего места, столь важного для понимания всей пространственно-символической системы в целом. Поэтому ее сравнение с картиной Репина дает любопытные результаты. ил. 130 ил. 131

На картине мастерской Иогансона фигура императора заменена фигурой вождя мирового пролетариата, а волостные старшины — съехавшимися со всех краев социалистической державы комсомольцами. Фигура Александра III была помещена в центр, она статична. Фигура Ленина на картине мастерской Иогансона динамична: Ленин говорит, учит и указывает путь, его взгляд устремлен вперед, связь с небом окончательно утрачена. Как изображен народ? Участники съезда не просто внимают словам вождя, но слушают его с большим напряжением; их лица выражают живое восприятие речи. Как и на картине Репина, фигуры окружают говорящего, но с одной существенной разницей: если император стоял на земле, то Ленин стоит на сцене, которая служит открытой трибуной, возвышающей его над людьми. Эта сцена-трибуна — «рама» вождя и группы изображенных рядом с ним лиц.

Соцреалистическая картина по-новому воплощает и утопический мир идеальной гармонии. Она подчиняется новой нормативной эстетике, законодателем которой является уже не художник, а сам человек власти — Ленин (или Сталин). Именно человек власти стал обладателем той художественной идеи, которая раньше принадлежала художнику, поскольку именно он устанавливает канон нового визуального образа. Он отвергает тот или иной образ как не соответствующий его замыслу преображения материального мира. Художнику отводится лишь роль иллюстратора новой политики. В результате воплощающая опыт сталинизма картина — тот завораживающий инструмент гипноза, который зачастую функционировал по типу рекламы. Соцреалистическая картина сближалась с симулякром, то есть фальсифицированным образом, активно формирующим воображаемую реальность. Отсюда ее связь с рамой и архитектурой обнаруживала качественно новые черты.

На первый взгляд рама исключалась из художественного замысла картины мастерской Иогансона. Ее игра с изображением не допускалась. Казалось, что ее функция заключалась лишь в том, чтобы представить картину взору зрителя, очертить и сделать ее более ясной и четкой, усилив ее как красочное пятно на стене. Между тем, как и в случае с репинской картиной, она явно служила средством соотнесения изображенной сцены с архитектурным убранством Зала заседаний, то есть она не только изолировала картину от стены, но благодаря своему неоклассическому орнаменту связывала ее с новым интерьером. Рама соцреалистической картины могла нести неоклассический декор — листья аканта, овы,

лавровые ветви и т.п., но могла содержать и советскую символику, которая всегда соотносила образ с новой государственной мифологией.

В пространстве Зала заседаний все было задумано в соответствии со вкусами «сталинского ампира» — официального стиля социалистической империи. Мы помним, что архитектура всегда затрагивает проблему обустройства мира. Поэтому, как и соцреалистическая картина, сталинская неоклассическая архитектура была призвана показать грандиозность замыслов великого архитектора — Ленина (или Сталина). Она же становилась частью проекта возвращения к греко-римскому языческому идеалу. Отсюда черты классической архитектуры и языческой мифологии интересно переплелись в Зале заседаний с советской идеологией и функционализмом XX века, а элементы античной архитектуры (ниша, колонна, арка, карниз и т.п.) — приобрели важнейшее значение в его строении.

Так, ниша — сакрализованное пространство с целым рядом символических аллюзий. В античном храме в нишу обычно помещали статую языческого бога или героя. В пространстве Зала заседаний в нишу на задней стене президиума помещена статуя Ленина скульптора С.Д.Меркурова (1939), снявшего с вождя мирового пролетариата посмертную маску. Поэтому огромная фигура Ленина главенствовала над всем залом, и порой казалось, что она могла выйти из ниши

224

131. Большой Кремлевский дворец. Зал заседаний Верховных Советов СССР и РСФСР. 1932—1934. Архитектор А.И.Иванов-Шитц

и принять участие в том, что происходило в зале. Преклонение перед этой статуей несло все черты религиозного благоговения: тоталитаризм всегда «стремится так или иначе воскресить языческое прошлое, выхолостив его мифологические или поэтические предчувствия»[8].

Вес, значение и власть статуи над всем пространством Зала заседаний поддерживали и другие детали архитектурного обрамления. Так, несколько выдвинутый вперед карниз на двух колоннах с коринфскими капителями отдалял фигуру в нише от находящихся в президиуме людей и создавал ощущение храмового пространства, которое поддерживалось шестью капителями, по три с каждой стороны от фигуры Ленина. Причем этот выдвинутый вперед карниз повторялся на стене, которая тем самым разделялась на две части — на верхнюю часть с аркой и на нижнюю — с нишей и скульптурой Ленина в центре. И если в арке тронного Андреевского зала мы видели Всевидящее Око, то теперь его заменил герб СССР.

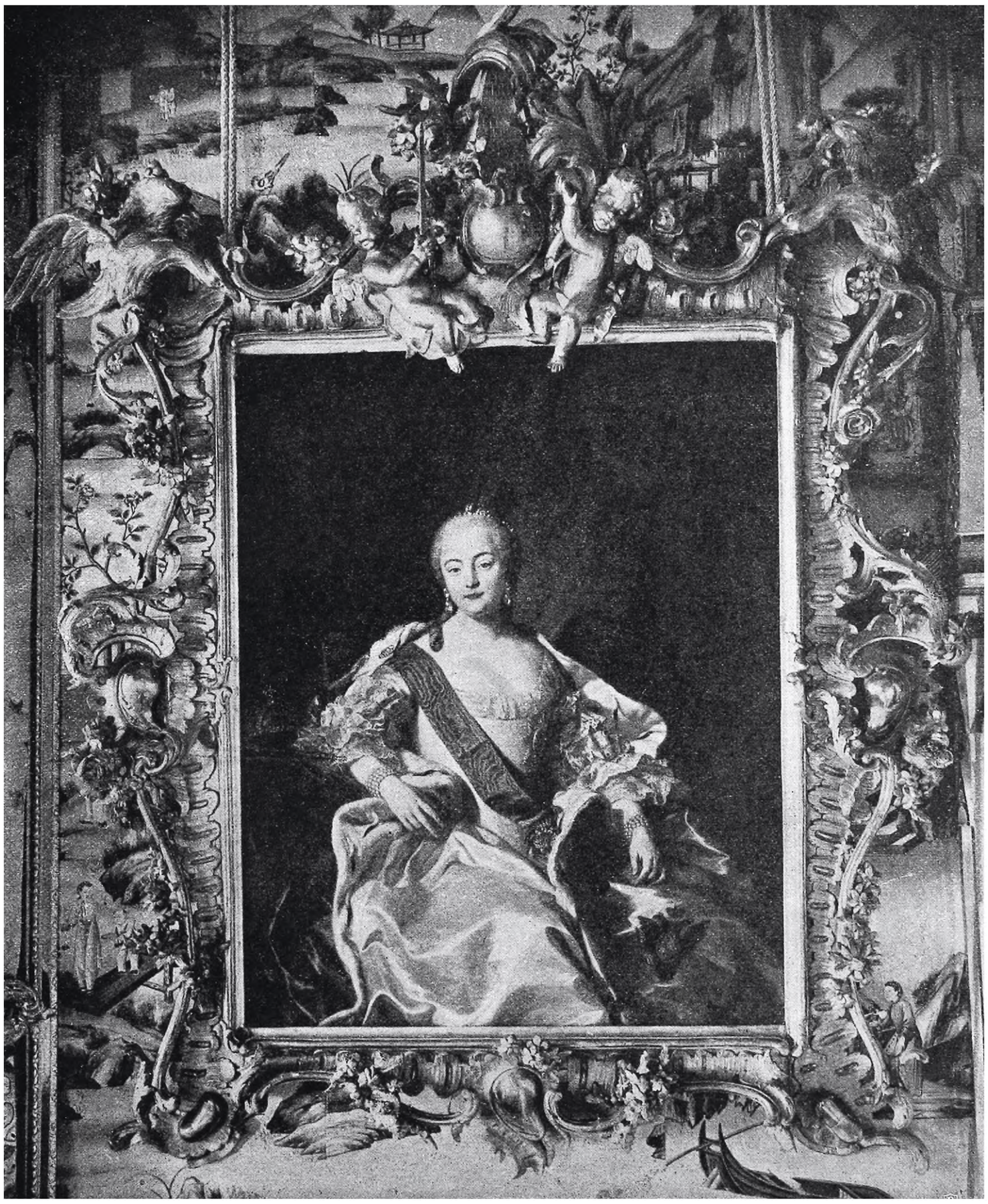
На этой же вертикальной оси зритель видел часы и статую Ленина, которые выступали в символическом единстве, поскольку герб, часы и скульптура вождя — знаки наступления новой эры в истории человечества. Кресла же президиума располагались по бокам большого стола, сверху вниз, от стены к залу. Они напоминали многоступенчатый постамент из живых людей, над которым и возвышалась статуя Ленина. Более того, председательствующий в президиуме и выступающий на трибуне оказывались на той же оси, что и герб СССР, часы и статуя Ленина, воплощая мифологическую модель социалистического государства.

Таким образом, все то, что зритель видел на картине Иогансона, явно перекликалось с тем, что происходило в пространстве Зала заседаний. Изображение на картине соотносило события, которые происходили в зале, с началом истории Советского государства, основателем которого был Ленин. Именно его живым аналогом и должен был восприниматься председатель президиума, который стоял на трибуне Зала заседаний, заменившей императорский трон бывшего Андреевского зала.

В работах советских художников 1920—1930 годов трибуна как обрамление человека власти получила, как известно, особое теоретическое осмысление и художественное воплощение. В области художественного дизайна достаточно вспомнить известный эскиз трибуны Ленина Эль Лисицкого, а в области архитектуры — Дворец Советов и мавзолей Ленина, которые проектировались как трибуны, постаменты и «храмы». Дворец Советов должен был представлять собой многоступенчатое огромное здание, которое венчалось, по замыслу архитекторов, гигантской статуей Ленина, а спроектированный А.В.Щусевым мавзолей был задуман как надгробие умершего вождя — главная трибуна страны, с которой советские вожди управляли народом.

2. Риторика титула

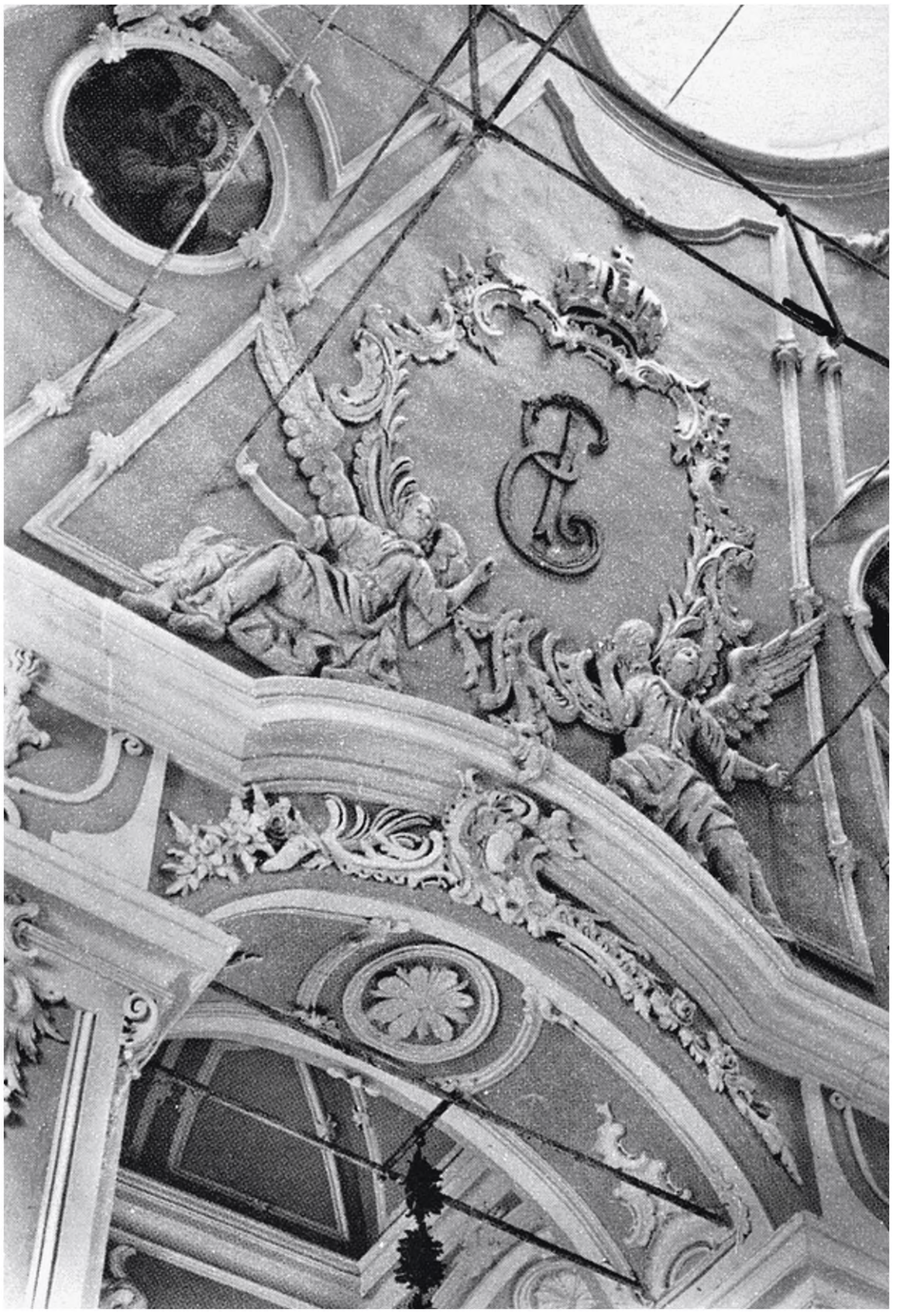
Titulus — так называлась у древних римлян короткая надпись на храме или статуе. Надписи же на надгробном памятнике назывались tituli sepulcrales. В переводе с латинского titulus означает «имя», «наименование», «название». Отсюда происходит и титул императора. Титул — это форма обращения к Богу, государю или отличившемуся человеку. У простого человека нет титула. Специалисты рассмотрели различные способы наименования русского монарха и обращения к нему и выделили их связь с сакральной семантикой[9]. Между тем история



226

132. Л.М.Ван-Лоо(?). Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Середина XVIII в.

дворцовой рамы предоставляет нам всевозможные визуальные эквиваленты подобных обращений. Так, символика картинной рамы полотна И.Е.Репина из Аванзала Большого Кремлевского дворца раскрывается не только идеями и образами Москвы – Третьего Рима. Она воплощает и визуальный эквивалент развернутого титула русского императора. А поскольку, по замечанию Вл.Соловьева, «громкие титулы, когда они не выражают только самомнительную претензию, есть символы исторических задач», то в них интересно разобраться, т.е. увидеть определенные культурные смыслы[10].



227

133. Картуш с вензелем Екатерины I. Фрагмент стены Успенского собора Горицкого монастыря. 1759. Переславль-Залесский

Брошенный на раму взгляд часто попадал в сети хитроумно расставленных знаков. Со времен глубокой древности титул государя, как и имя Бога, имел в представлениях человека важнейшее значение. В его сознании титул (*имя*) был не отделен от самого лица и даже мог служить его замещением. Поэтому на иконе, как мы уже отмечали выше, изображение Христа или святого обязательно должно было сопровождаться именем. Согласно постановлению VII Вселенского собора (787), иконы обладали силой благодаря наименованию, то есть надписи, сопровождавшей «портрет» святого. Но такое положение сложилось и в жанре парадного портрета. Портрет государя содержал знаки достоинства, которые со временем дополнила *монограмма*, то есть вариант имени изображенного лица.

В Древней Руси титул царя появляется при Иване III. Слово «царь» есть измененная форма слова «цесарь», то есть «кесарь» (Caesar) — так именовали себя римские императоры, а вслед за ними и христианские государи. С полным же правом именовать себя «царем» стал Иван Грозный, венчавшийся на царство в 1547 году. С этого времени и появляется первый официальный титул у русского монарха. Наименование, сопровождавшее изображение царя, отправляется в долгий исторический путь, на котором получает всевозможные буквенные и визуальные выражения. И важно подчеркнуть, что именно на этом пути наглядная убедительность титула развивалась в прямой зависимости как от особенностей развития самодержавной власти, так и от той западно-латинской риторики, о которой мы говорили в связи с иконой русского барокко. Самый характерный пример: в конце XVII — начале XVIII века изображение двуглавого орла (т.е. визуального титула, полученного от Священной Римской империи) все чаще соседствует с царскими и императорскими регалиями, а также монограммой — сокращенным именем монарха. То есть единый универсальный титул для монархов приобрел переменную визуальную формулу: монограмма государя становится риторическим добавлением и как бы символическим обрамлением двуглавого орла — универсальной части титула. Поэтому со второй половины XVII века русская дворцовая рама начинает говорить со зрителем языком европейской постренессансной культуры. Риторика титула определяет ее орнамент, который развивается в русле *панегирической традиции*. Причем именование, которое несла рама изображенному лицу, создавало то «разумное бытие» картины, которое и вытекало из самой конструкции имени [11].

В этом плане орнамент дворцовой рамы, включавший в свой состав изображение монограмм, царских регалий, гербов, всевозможных символических знаков царского достоинства и силы, был неразрывно связан с устными и литературными формами обращения к царю. В XVI — XVII веках мы их находим в «чинах поставления» на царство — подробных описаниях ритуала венчания русского монарха. В дальнейшем они становятся все более торжественными и высокими по стилю, находя свое выражение в многочисленных торжественных проповедях, одах и словах, являвшихся неотъемлемыми элементами того «театра власти», которому принадлежали и парадные портреты. Как и в литературных

жанрах официального искусства, в орнаменте и конструкции дворцовых рам мог быть скрыт и религиозный мотив богохранимости царской или императорской власти, сближения образа императора с иконой. Например, в торжественной оде В.П.Петрова «На торжественное вшествие Его Императорского Величества Павла Первого в Москву» 1797 года описывались ангелы, державшие портрет императора как образ самого Бога:

Здесь хрупкий Александр, а тамо
Твое священно рамо
Поддержит Константин.
То Ангелы Твои, ближайшие к престолу;
Ты Божий, а они Твой образ носят долу[12].

По этой же аналогии в XVIII — первой половине XIX века ангелы возносили на небо и заключенные в картуши гербы, и монограммы императоров. Причем не только на картинных рамах, в росписях дворцовых плафонов и всевозможных апофеозах, но и в системе убранства церковных стен. Так, в верхней части роскошной рамы портрета императрицы Елизаветы Петровны предположительно кисти Л.М.Ван-Лоо ангелы несут картуш с ее монограммой. При этом ножки ангелов выступают за край рамы, что, по замыслу автора, должно было символически связать «имя» и изображение: вознося монограмму императрицы, ангелы возносили ее портрет. В эту же эпоху картуш с вензелем Екатерины I возносят архангелы Гавриил и Михаил и на стене Успенского собора Горицкого монастыря в Переславле-Залесском (1759), что является характерным примером сближения художественных и символических приемов убранства дворцов и церквей, поскольку аналогичную композицию мы обнаруживаем во множестве лепных и писаных обрамлений плафонов второй половины XVIII века. «Самая красивая часть плафона первой антикамеры — это писаная рама и вставленные в нее маленькие сюжеты в виде мозаик», — поясняет Александр Бенуа, говоря о дворцовом убранстве царскосельского дворца в эпоху Елизаветы Петровны[13]. И в этой же раме мы обнаруживаем картуш с вензелем Екатерины I и гербом Российской империи, которые окружают ангелы и аллегорические фигуры, отвечающие идее глорификации представленной композиции[14]. В связи со всем этим у нас есть основания предположить, что литературным аналогом дворцовой картинной рамы являлся *панегирик*, графическим аналогом — барочная *конклюзия* второй половины XVII — первой половины XVIII века, а ближайшим архитектурным аналогом — *Триумфальная арка.*

ил. 132

ил. 133

В 1683 году в Московском Кремле создается отдельная от иконной живописная палата, в которой под руководством иноземных мастеров пишут парсуны (т.е. парадные портреты) русских государей и служилой аристократии. Надо полагать, тогда же возникают и первые родовые галереи. На Западе они известны давно. Династические галереи портретов составляли здесь так называемые пространства почета (espace l'honneur) и располагались, как правило, в тронных, рыцарских и приемных залах, но могли находиться и в специальных комнатах. Концепцию создания подобных изображений отразил «Титулярник» —

генеалогическая серия портретов, выполненная в 1673 году мастерами Оружейной палаты по заказу царя Алексея Михайловича. ил. 145

Русские парсуны второй половины XVII — начала XVIII века, конечно же, украшали палаты и терема, будучи в особых (резных и расписных) деревянных рамах, которые могли изготавливать в той же Палате резных и столярных дел, что и рамы для икон. С определенной осторожностью их можно рассматривать как видоизмененные и «отделившиеся» от изображения поля иконы, о чем упоминалось в первой главе. Не удивительно, что ранние надгробные парсуны из

230

134. Портрет царя Алексея Михайловича. Около 1680. ГИМ

Архангельского собора Московского Кремля писаны на иконных досках. Их обрамления — это иконные поля-ковчеги, еще удерживающие само изображение в системе церковной культуры. В некоторых случаях композиции парсун царя Алексея Михайловича второй половины XVII века обнаруживают зависимость и от иконы Христа — Великого Архиерея. Причем не только потому, что изображения Христа и русского царя содержали регалии византийских императоров (лор, саккос и корону-митру), но и благодаря совпадению композиционных обрамлений, взятых с западноевропейских гравюр. В условиях новой западной риторики и эстетики ранняя русская парсуна сближалась с другими видами искусств, включая западноевропейскую картину, икону, миниатюру и гравюру. И рамки в этом сближении играли не последнюю роль. Характерный пример — конный портрет царя Алексея Михайловича, выполненный мастерами Оружейной палаты во второй половине 1670-х — первой половине 1680-х годов под влиянием западноевропейской живописи. Вместе с тем раскрывающая титул государя надпись («Благочестивый Великий Государь Царь и Великий Князь Алексей Михайлович Всея Великия и Малыя и Белыя России Самодержец») еще обнаруживает зависимость от иконы, а золотой фон и нарисованная рамка с имитацией драгоценных камней идут от иконы и миниатюры одновременно. То же самое можно сказать о раме портрета патриарха Никона, принадлежащего (предположительно) кисти Г.Детерсона и происходящего из Воскресенского монастыря. Плоскую деревянную раму украшают бруски, имитирующие драгоценные камни и уподобляющие ее окладу иконы. Есть все основания полагать, что перед нами одна из ранних портретных рам, которые создавались в мастерских Оружейной палаты. Тогда же в систему русской придворной культуры приходит

ил. 134

ил. 135

135. Г.Детерсон (?).
Портрет патриарха Никона.
Около 1655

136. Портрет Филарета в доме бояр Романовых в Москве. Вторая половина XVII в.

и *западноевропейская дворцовая рама*. Об этом говорят описи XVII века имущества князя В.В.Голицына, в которых упоминаются портреты британских, польских, шведских и датских монархов[15]. Чуть позже такие портреты обнаруживаются в усадьбе Ново-Алексеевское А.Д.Меншикова, в «первой палате» которой находились «три картины, в том числе две персоны иностранных каралей в рамах золоченых»[16]. Наконец, «портреты в золоченых на полимент гладких рамах и на верху по одному клейму с написанными вензелями» упоминаются и в описях портретной галереи Шереметевых в Кускове — судя по реконструкции, одной из наиболее значительных усадебных галерей в России XVIII века[17]. Поэтому на старой фотографии портрет патриарха Филарета мы видим в раме, которая, возможно, была выполнена русскими мастерами под влиянием западноевропейских образцов. Это тем более вероятно, если ил. 136 сравнить ее с рамой XVII века на известном портрете графа Оливареса кисти Веласкеса из собрания Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге: их украшают одинаковые по типу маскароны. По сравнению с западноевропейскими дворцовыми рамами XVI — XVII веков, ранние русские рамы выглядели довольно скромно. Орнамент в виде виноградной лозы на раме конца XVII — начала XVIII века из музея «Коломенское» напоминает еще роспись киотов и иконостасов[18]. Между тем в ее верхней части мы обнаруживаем двуглавого орла — универсальную часть титула государя, говорившую о принадлежности рамы портрету царской особы. Двуглавый орел придавал раме особое панегирическое звучание. Будучи традиционным символом российского абсолютизма, он постоянно встречался в русской панегирической литературе от Симеона Полоцкого до Михаила Ломоносова[19]. ил. 137

С утверждением западноевропейского дворцового ритуала при Петре I более активно развивается и риторика титула дворцовой рамы. Все чаще на ее верхней стороне помещают *корону*, которая венчала представленную на картине модель. Наряду с гербом, вензелем, регалиями и трофеями корона становится одной из главных точек притяжения зрительного взора. И хотя русская геральдика обязана своим созданием царю Алексею Михайловичу, только при Петре I появляется так называемая герольдмейстерская контора, или Герольдия, которая

должна была вести дела российского дворянства и заниматься разработкой и утверждением гербов. Поэтому именно с этого времени и вплоть до 1917 года визуальные титулы императора и дворянства предстают перед нами в необыкновенном разнообразии декоративных трактовок, исполненных как русскими, так и иностранными мастерами.

Особенно интересно их сравнить на портретах Петра I. Так, рама для императорского парадного портрета из собрания музея-усадьбы Архангельское была выполнена русскими мастерами в последней четверти XVIII века и отличается довольно сдержанным декором, хотя в верхней части содержит картуш с монограммой Петра в обрамлении дубовых ветвей и регалий[20]. Совсем по-другому ил. 138 оформлена рама к портрету Петра Великого кисти известного французского художника Поля Деларош (1797–1856), изобразившего русского императора на фоне сурового пейзажа. Проникнутая ил. 139 панегирическим пафосом рама не просто «называет» модель благодаря двуглавому орлу и монограмме, но придает изображению *скрытый идейно-государственный смысл*. Если нарисованные на картине пушка и карта воплощают готовность императора к завоеваниям на благо своей страны, то рама как бы утверждает благородство этой задачи. Ее орнамент не несет триумфальную символику. Наоборот, он состоит из символических плодов изобилия – винограда, граната и груш, которые, переплетаясь с колосьями пшеницы, цветами и листьями аканта, трактуют образ императора как «отца отечества», мудрого и заботливого правителя.

Картинная рама в тронном зале – особый случай. Здесь она согласуется не только с архитектурным убранством зала, но и с живой фигурой самого императора. Причем на этом пути она находит особые символические связи, во-первых, с троном, во-вторых, с тем пространством, в которое этот трон помещен. Характерным примером может служить великолепная рама портрета Петра I и Екатерины I в Петровском (Малом тронном) зале Зимнего дворца в Санкт-Петербурге, выполненная по проекту О.Монферана в 1833 году. Портрет помещен в нишу тронного места, наподобие алтарного образа в западной церкви, и заключен в двойную раму. Внешним обрамлением картины служит выполненный из ил. 140 мрамора табернакль с элементами классической ордерной системы, а внутренним – резная рама, согласующая картину со всем, что ее окружает. При этом визуальные атрибуты императорской власти на двойной раме и троне объединяли

137. Рама. Конец XVII – начало XVIII в. Музей «Коломенское», Москва

138. Портрет Петра I.
Последняя четверть XVIII в.
Музей «Архангельское»

139. П. Деларош. Портрет
Петра I. 1838

в глазах зрителя изображение и живую фигуру. Табернакль венчала императорская корона, под которой помещалась монограмма Петра I, а картинную раму — двуглавый орел. Сам же трон как «обрамление» живой фигуры императора еще раз повторял все эти символы. В этом смысле *трон* и *рама* императорского портрета символически сближены, поскольку представляют собой главные обрамляющие конструкции императорского дворца.

По сравнению с императорским дворцом рама портрета государя во дворцах русской аристократии могла наделяться чертами, которые отвечали отношению к императорской персоне придворного вельможи или служилого господина. Так, во дворце Шереметевых в Останкине, посвященном, как известно, различным видам искусств, рама коронационного портрета Павла I работы
ил. 141, 141.1 Н.И.Аргунова являлась смысловым центром всего дворцового убранства. Ее украшал символизирующий царствующую персону орел, распростертые крылья которого покрывали атрибуты наук и художеств. Тем самым рама характеризовала изображенного на картине Павла I как покровителя наук и искусств, которым покровительствовал и сам хозяин дома, поскольку художник изобразил императора на фоне реального убранства гостиной, в которой должна была висеть картина. Отсюда достигалась иллюзия обусловленного рамой «присутствия» императора во дворце графа Н.П.Шереметева[21].

Другим интересным примером является обрамление портрета Екатерины II кисти Ф.С.Рокотова (1735—1808), который находился в доме некоего
ил. 142 Николая Еремеевича Струйского в Пензенской губернии[22]. Перед нами тот случай, когда рама портрета характеризовала не столько изображенную персону, сколько благоговейное к ней чувство самого хозяина. В верхней части рама содержала вензель Екатерины II с императорской короной, а в нижней — атрибуты искусств и развернутую книгу с эпистолой Струйского, посвященной императрице (за которую, как говорят источники, он получил в награду «бриллиантовый перстень»). Сама же рама помещалась на мраморном столе, основанием которого являлась скульптура двуглавого орла. Ее самобытность находилась в прямой зависимости от эстетики классицизма, согласно которой отношения между живописью, скульптурой и поэзией определялись категорией вдохновения. В данном случае вдохновение ниспослано на автора эпистолы в награду за усердную службу.

Не менее любопытно картинная рама поясняла портреты самой аристократии. Она не только несла ее гербы, титулы и знаки отличия, но и стремилась ее возвеличить всеми доступными приемами — орнаментом и постаментом, местом расположения, все той же согласованностью с интерьером. Графиня Александра Александровна Олсуфьева заказала свой портрет с сыновьями известному
ил. 143 художнику Н.Н.Ге и поместила его в роскошную гербовую раму[23]. На фотографии ее дома в Черниговской губернии нельзя не отметить доминирующую роль рамы в интерьере парадной комнаты. Портрет помещался на постаменте и закрывался занавесом. Он представал взору зрителя только в особых случаях, впитав традицию показа картин, идущую из Европы XVII — XVIII веков. Об этом мы судим хотя бы по работе Яна Стена «Урок игры на клавесине» (около 1660, собрание

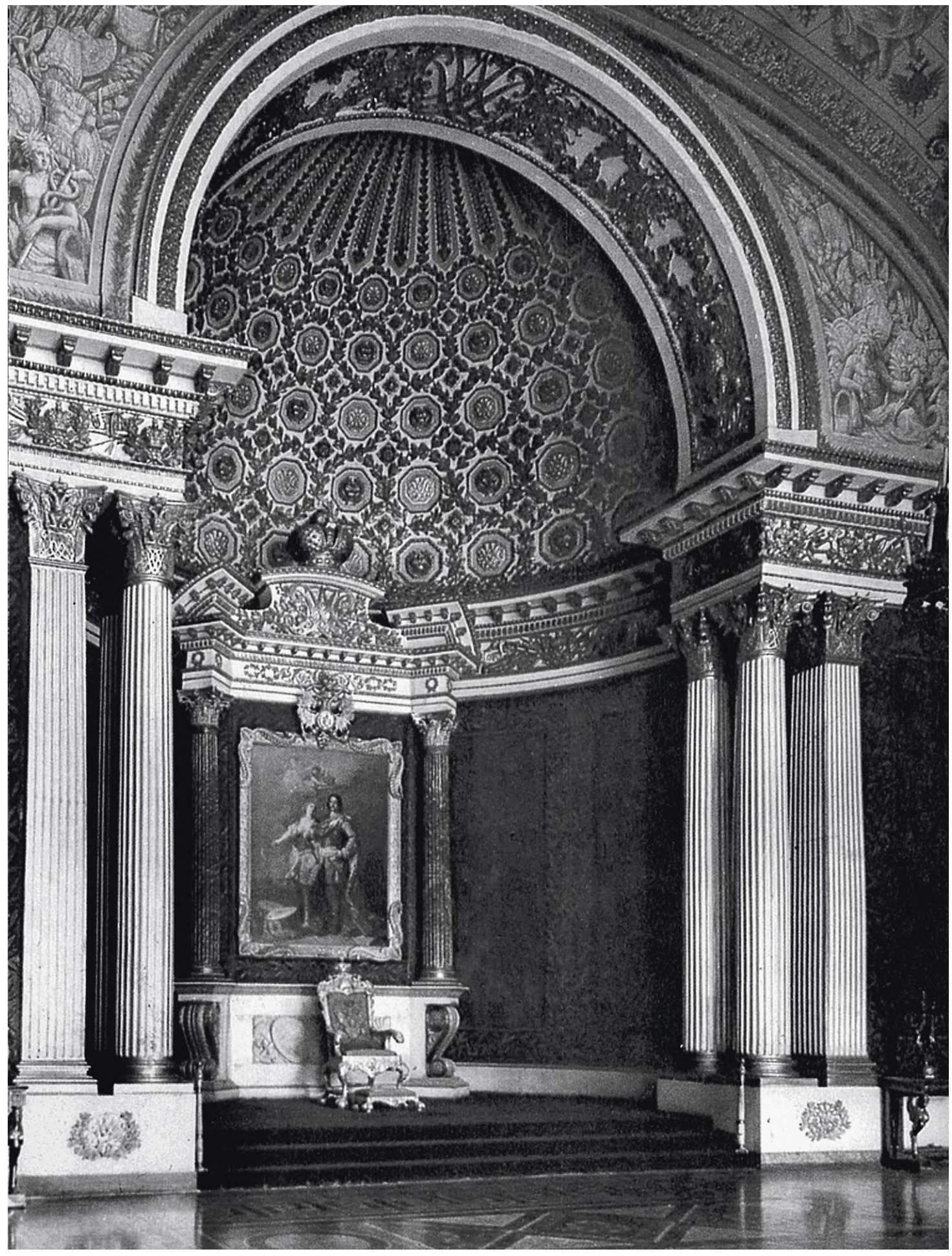
Уоллеса, Лондон), на которой изображена картина с приоткрытым занавесом[24]. Что же касалось дворцовых портретов, то занавес всегда придавал им особое звучание. Теряя идущие от иконы сакральные функции, он заимствовал приемы театральной сцены, на которой открытие и закрытие занавеса — важная часть драматического действа.

Часто титул дворцовой рамы окружают трофеи — античные, средневековые или современные раме предметы вооружения или воинского отличия: древнеримские секиры и ликторские пучки со стрелами, боевые знамена, пушки и ядра, мечи, ружья и прочее. *И если регалии дворцовой рамы воплощали идею преемственности власти, то трофеи – всегда ее прославление и идею триумфа.* На всевозможных предметах дворцового обихода титул царя или императора в обрамлении трофеев выступал «обоснованным» военными победами и подвигами на благо отечества. ил. 144
Но одно дело — предметы царского обихода, другое — изображения царских персон, рамы которых больше относятся к портрету, чем к окружающему пространству. Они обращаются к зрителю, убеждая в могуществе царской власти.

Один из ранних примеров русской «трофейной» рамки — обрамление портрета царя Алексея Михайловича из Титулярника 1672 года. Выполненная под ил. 145
влиянием западноевропейской гравюры, она содержит предметы славянского вооружения, придавая изображению отчетливое триумфальное звучание. На известном барельефе Петра I скульптора Карло Бартоломео Растрелли (1744, ГТГ) триумфальная тема уже воплощается в символической связи рамы и изображения. Портрет императора в рыцарских доспехах с изображением Полтавской баталии окаймляет корона в лавровых ветвях (символизирующих со времен Античности императора, победителя и героя), а также орнамент в виде цепи ордена Андрея Первозванного, входившего в состав императорских регалий и являвшегося, как мы отмечали, высшей государственной наградой. Таким образом, изображение на доспехах Петра, сам портрет императора, а также орнамент рамы повиновались главной мысли — прославлению военных побед императора, среди которых важнейшей считалась Полтавская битва. Те же мотивы развивает рамка миниатюрного портрета Екатерины II работы А.И.Черного (1765, Государственный Эрмитаж). Рельефные изображения несущего в клюве лавровый венок орла, двух амуров, пушек, знамен, труб, пальмовых ветвей и виноградной грозди комментируют портрет императрицы как мудрой правительницы и победительницы.

Трофеи на раме императора всегда убеждали посетителя дворца в том, что в военных компаниях он — главное действующее лицо. Одержанная победа связывалась с ним и только с ним и поэтому другие портреты рядом с его портретом уже не имели столь богатой триумфальной символики. Наиболее характерный пример — знаменитая военная галерея 1812 года в Зимнем дворце в Петербурге, созданная по проекту архитектора К.И.Росси (1826). Помещенный у торцевой стены узкого зала парадный портрет Александра I украшает роскошная рама с трофеями, которая содержит занавес, пришедший из сакральной культуры, чтобы усилить значительность образа. Что же касается портретов участников Отечественной войны 1812 года, то они значительно меньшего размера и размещены

по боковым стенам. По замыслу архитектора, они служат своего рода обрамлением портрета императора. Их узкие рамки в виде реек лишены триумфальной символики и напоминают оформление Картинного зала Большого Петергофского дворца, где расположение картин подчинялось задаче украшения стены в духе характерной для XVIII века зависимости живописи от архитектуры.

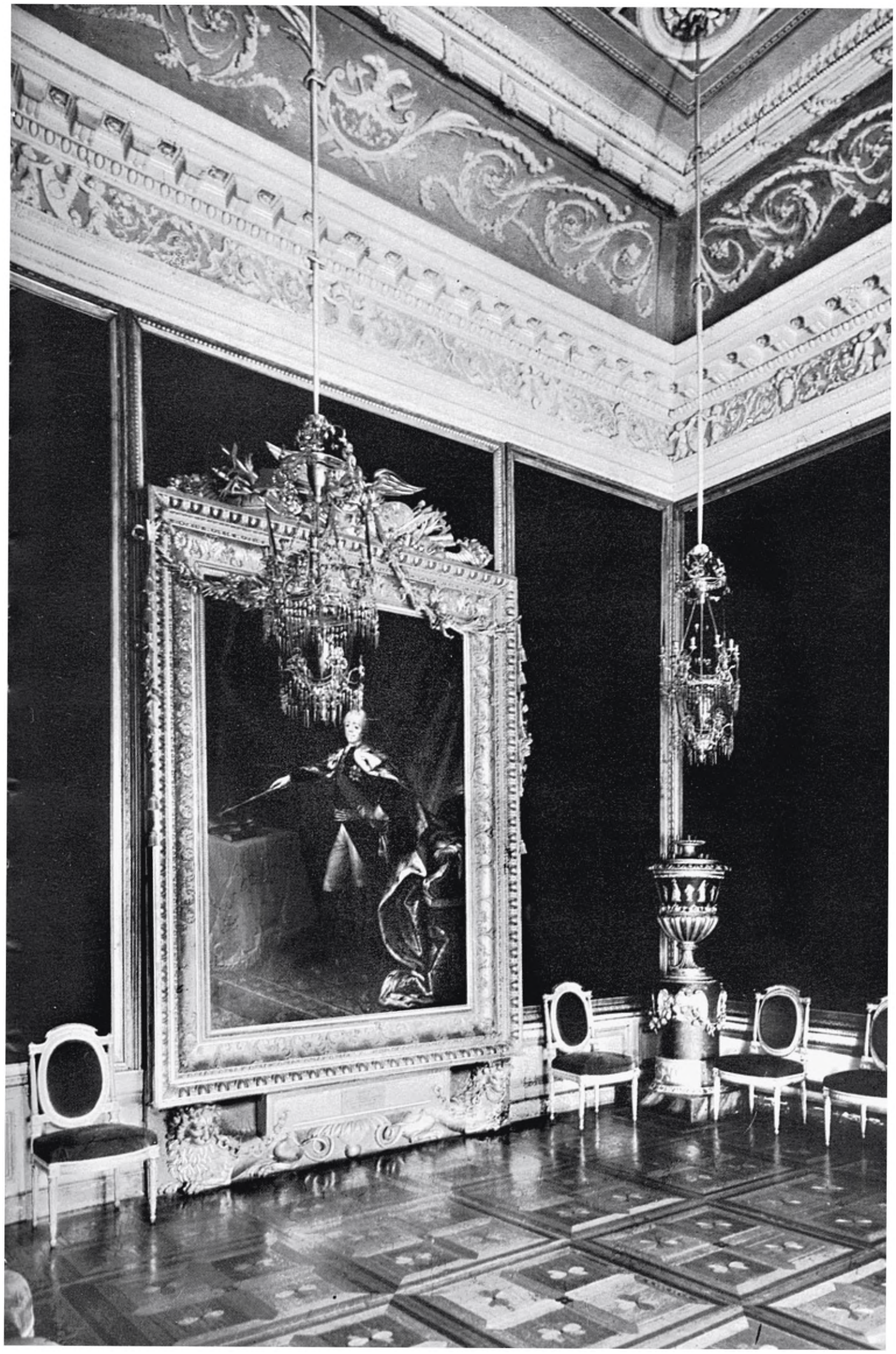


140. Петровский (Малый тронный) зал в Зимнем дворце. 1833. С.-Петербург

Если картинная рама с регалиями ближе монаршему трону, то рама с трофеями — Триумфальной арке и убранству военных залов во дворцах и музеях. И это неслучайно, поскольку трофеи активно расширяли поле воображения. Психология восприятия орнамента, по Э.Гомбриху, говорит о постоянной игре между ожиданием и удивлением. К этой игре мы бы добавили категорию желательности. Вселяя чувство радости и оптимизма, трофеи вызывали чувство обладания и превосходства. Поэтому они часто переходили на раму из системы изображения и обратно. Впечатляющий пример — рама 1668 года, выполненная мастером Иоханном Киннемой (Johannes Kinnema) для батального полотна Яна Тениуша. В русском искусстве XVIII века такие обрамления более характерны для гравюр, нежели картин. Как правило, они окаймляли всевозможные карты и схемы военных кампаний, примером чего служит картуш плана взятия города Корелы 7 июля 1710 года, выполненный неизвестным гравером школы П.Пикарта[25]. ил. 146 ил. 147

Появление трофеев на дворцовых картинных рамах, видимо, следует связать с эпохой Петра I, когда появляются в России и первые Триумфальные арки. Так, в конце сентября 1696 года в Москве были сооружены первые Триумфальные врата по случаю возвращения войск во главе с Петром после взятия Азова. Они были сделаны по инициативе самого императора русскими мастерами во главе с живописцем Иваном Салтановым, имя которого нам уже встречалось[26]. Торжественный въезд в столицу с устройством Триумфальных врат приходит в Россию из античной традиции, но через Западную Европу. В Древнем Риме мы находим обычай складывания трофейного оружия к ногам победителя, а также соответствующую риторику его прославления, включая сооружение Триумфальных арок, создание картин и скульптур, сложение героических поэм и торжественных слов, — обычай, который возрождается в Западной Европе в XVI—XVII веках[27].

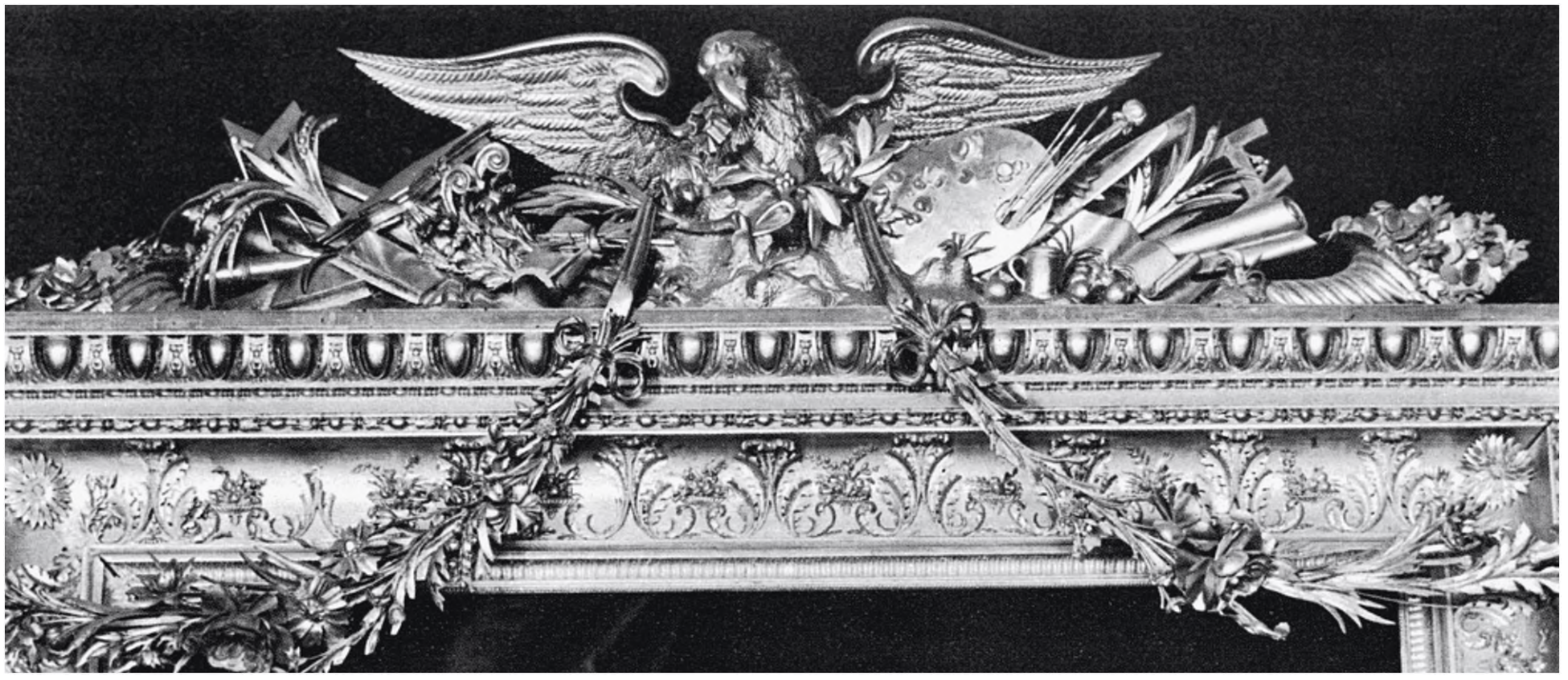
В конце XVII — начале XVIII века Триумфальные врата ставили в Москве по пути торжественного шествия войск. Это были отдельно стоящие деревянные постройки, украшенные аллегорической живописью и резной деревянной скульптурой, причем их возведению сопутствовало создание памятных картин и гравюр, на которых изображались как военные баталии и императорские портреты, так и сами врата с проходящими через них войсками. Известно, что празднование «Полтавской баталии» повлекло сооружение семи Триумфальных врат, пять из которых сохранили гравированные А.Зубовым и П.Пикартом листы. Документы утверждают, что во время торжеств 1709 года вся Москва была украшена *триумфальными картинами в рамах*, крытых «краскою лазоревою» и убранных можжевельником (заменившим лавровые ветви). Эти картины в рамах были поставлены «у грацких ворот» и розданы «по дворам господам министрам». Иконописцами и живописцами всего было создано около 1000 картин (или «листов»), причем они были «большие» и «малые»[28]. Сооружение Триумфальных врат, описание их аллегорических изображений в изданиях гражданской печати, а также выпуск гравированных картин в рамах включались таким образом в единую панегирическую систему празднования побед русского оружия[29]. Триумфальные врата изображались и воспевались в то время и на театральной сцене,



240

141. Н.И.Аргунов. Портрет Павла I в интерьере Останкинского дворца. 1797. Музей «Останкино», Москва

то есть из окказиональной архитектуры они превращались в декорации, каковыми и являлись в своей первоначальной среде. На сцене театра любили выставлять и военные трофеи, следуя давней традиции перевода слова в вещь и ее изображение. Позднее, с наступлением XIX века, дворцовое программирование и музейное дело придают триумфальной тематике воплощение, соответствующее эпохе



141.1. Фрагмент рамы

романтизма и позитивизма. Реальные военные трофеи «оживают» в музейных экспозициях, дополняя прилегающую к картине «трофейную» раму. Так, в экспозиции 1854 года Трофейного зала Оружейной палаты под портретами государей располагались реальные военные трофеи: под портретом Петра I разместили трофеи Полтавской битвы 1709 года, среди которых находились личные вещи Карла XII, включая его носилки; под портретом Екатерины II — знамена польских войск, участвовавших в походе Наполеона на Россию, французские знамена времен Республики 1830 года, военные трофеи войн с Турцией — ключи от крепостей Бендер, Аккермана, Килии, Еникополя, Перекопа и Ясс; под изображением Александра I — трофеи польского восстания 1831 года, а также ключи от турецкой крепости Браилова, взятой в 1809 году. Наконец, под портретом Николая I — венгерские знамена, отбитые в ходе подавления восстания 1849 года[30]. Таким образом, экспозиционная рама стремилась убедить зрителя в доблести и могуществе представленной на портрете персоны, поскольку история в представлениях XIX века — это прежде всего последовательное собирание исторических фактов.

То же самое относилось и к трофеям на раме. Оставаясь на периферии зрительного взора, трофеи связывались с изображенной на картине личностью. Глаз устремлялся на портрет, но направлялся он рамой, которая помогала блуждающему взору сфокусироваться на изображении. Поэтому трофейная рама активно влияла на воспринимающее сознание, вызывая дополнительные эмоции

и переживания. Интересным примером «скрытого символизма» трофейной рамы может служить рамка фирмы Фаберже с девятью портретными миниатюрами русских императоров, начиная с Александра I до Александра III, а также императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I. Она представляет собой треугольную подставку, которая увенчана двуглавым орлом на лавровом венке и внутри которой помещаются миниатюры в обрамлении декоративных лавровых гирлянд и перекрещенных стрел. Треугольная форма подставки-рамы могла содержать аллюзию на распространенный в церковном искусстве символ Бога Отца, под покровительством которого находился русский императорский дом с его победами и триумфами. Согласуясь с визуальным титулом представленных персон, трофеи подчинялись все той же задаче их прославления. Наконец, нельзя не упомянуть о замечательной раме портрета цесаревны Елизаветы Петровны кисти Луи Каравака из Александровского дворца в Царском Селе. Рама не содержит официальной символики, поскольку окаймляет аллегорический образ модели, представленной в виде Флоры. Но, украшенная цветами, травами и раковинами, она включена в создание этого образа, поскольку соответствует самой идее картины.

ил. 148

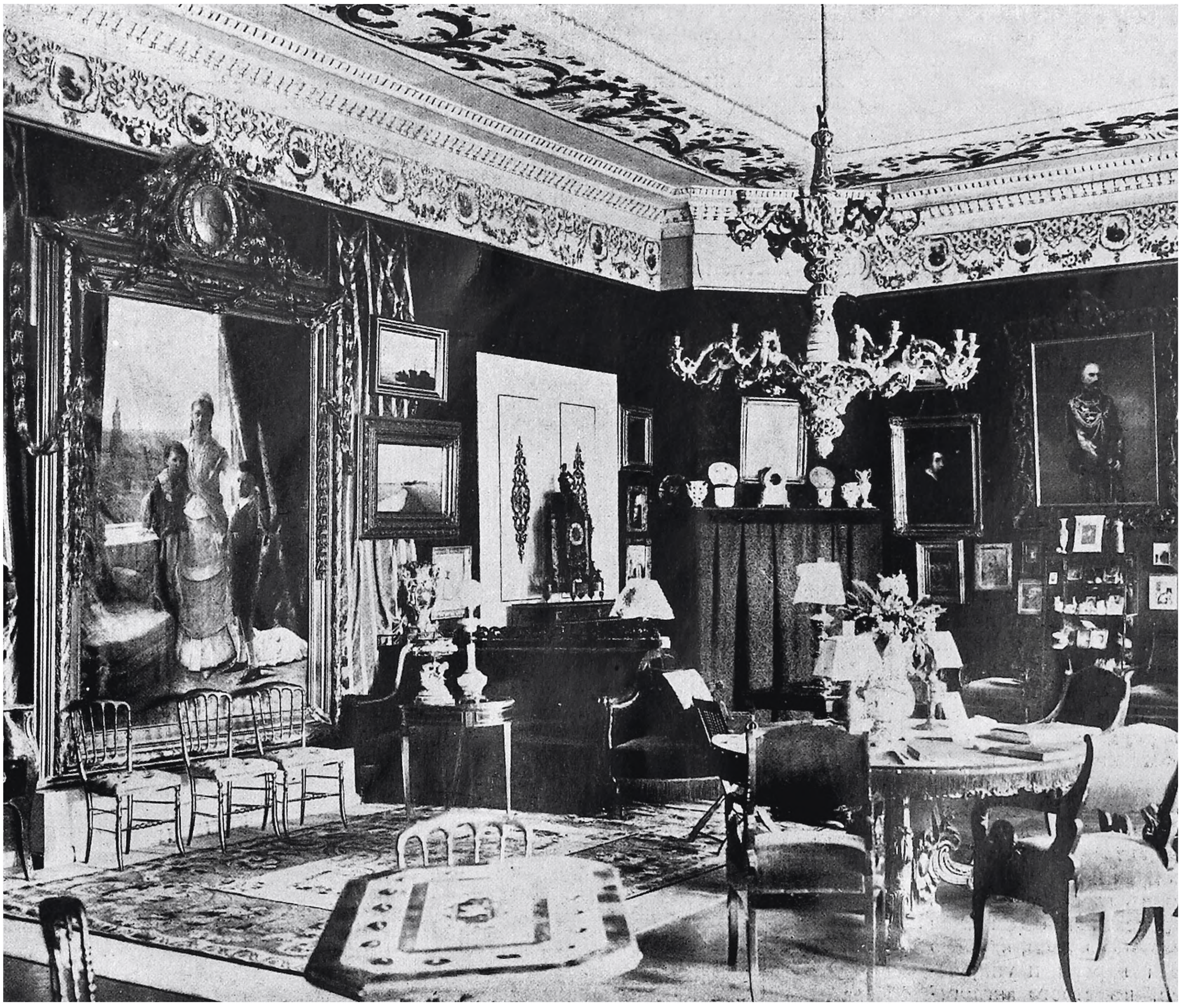
ил. 149

Если мы еще не забыли, что целью всевозможных дворцовых рам являлась игра в преувеличение, мы поймем, насколько было важно придворным архитекторам и художникам связать ее символику с окружающим *интерьером*. Часы, мебель, настольные украшения, посуда и даже одежда — все они могли нести императорские или триумфальные знаки, говорящие об их принадлежности к быту монарха. Вместе с дворцовым ритуалом они воплощали единое символическое поле, поскольку, по сути, говорили об одном и том же, но только на разных языках. В книге эмблем Н.М.Максимовича-Амбодика особое внимание уделялось связи титула и ритуала, согласованности цветов герба и костюма

142. Ф.С.Рокотов. Портрет императрицы Екатерины II. Рама конца XVIII в.

вельможи или государя. Фон гербового изображения на щите должен был соответствовать «ливрейному кафтану», а камзол и другие предметы предписывалось надевать такого цвета, который был не на фоне, а на самом изображении герба[31]. Эти положения несколько проясняют введение цветов орденских знаков в отделку парадных залов Большого Кремлевского дворца. Но они же подсказывают, что многие, очень многие вещи во дворце имели отчетливый знаковый смысл.

Особое место здесь занимали *часы*, риторика обрамления которых была не менее важна, чем риторика портретных рам. Часы — это время, а время,



243

143. Н.Н.Ге. Портрет
А.А.Олсуфьевой
с сыновьями в интерьере

отведенное человеку власти, — это время, в котором история и миф почти неразделны. Вместе с тем, как и картинная рама или шпалера, дворцовые часы никогда не существовали сами по себе. Часы нагрудные, карманные, каретные, настольные, каминные или напольные — все они были неотъемлемой частью роскошного костюма или роскошного интерьера. И связанная с хронотопом

144. Монограмма Петра I в обрамлении трофеев. Шкатулка-сейф Петра I. Фрагмент. Первая четверть XVIII в. Государственный Эрмитаж

145. Портрет царя Алексея Михайловича из Титулярника. 1673

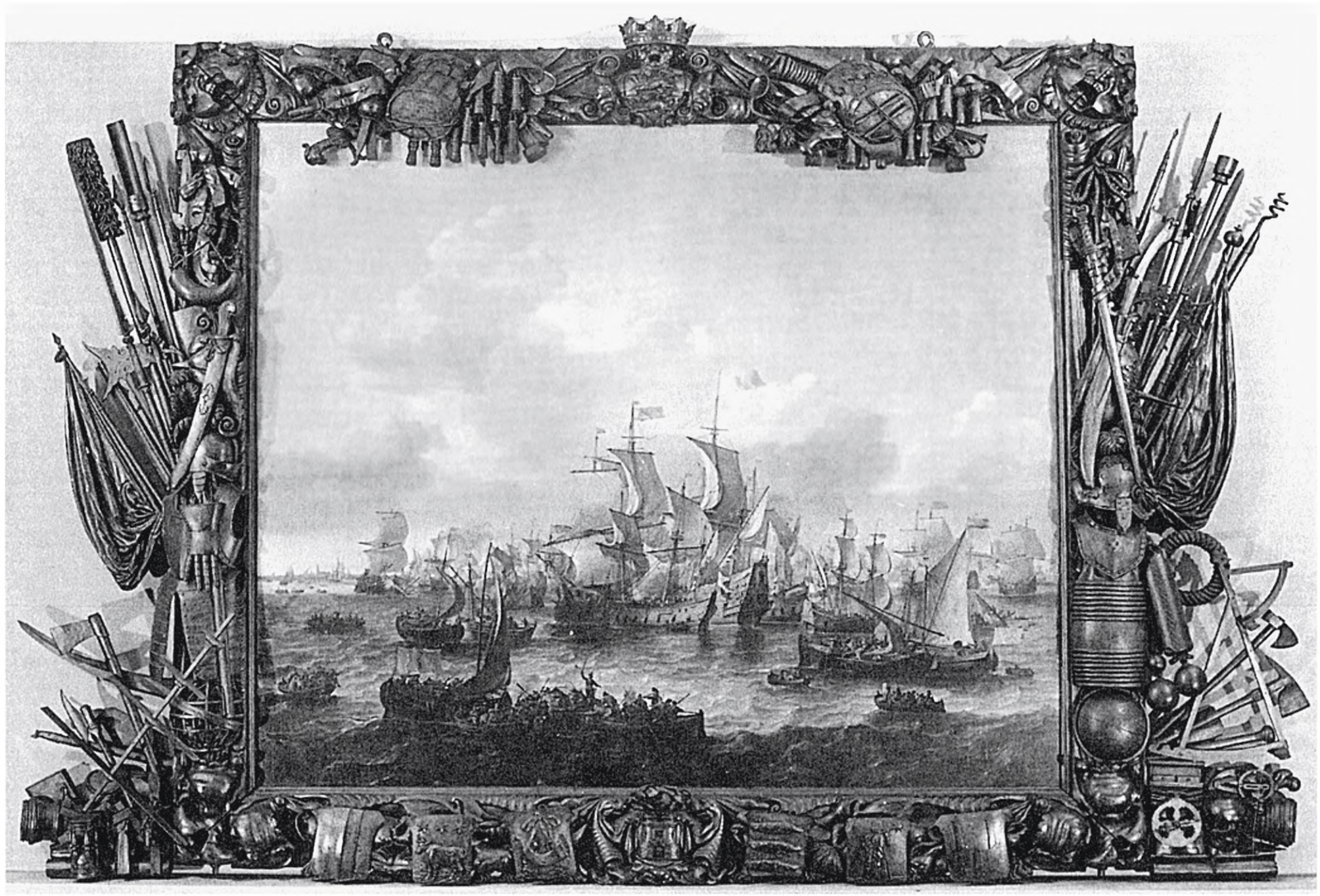
форма часов издавна несла символическую нагрузку. Это мы видим уже на примерах XVI — XVII веков, когда появились небольшие часы-звезды, кресты, книжки-коробочки и даже черепа. Все это емкие символы постренессансной культуры, которые отчасти обнаруживались на рамах икон, картин и гравюр эпохи маньеризма и барокко. В России же такие часы называли «зепные» (от древнерусского слова «зепь» — карман). Их изготовляли из полудрагоценных камней и драгоценных металлов и носили как украшение — снабженными цепью на шее или на поясе. По мере превращения настольных часов в элемент интерьера в конце XVII — начале XVIII века форма их корпуса становилась разнообразной. В эпоху барокко в моде были часы в форме вазы, башни или реликвария с характерным орнаментом, состоящим из цветов, скульптурных украшений, например Хроноса с косой

или другими символами быстротечности времени. В конце XVII века и в XVIII веке, в эпоху бурного дворцового строительства часы начинают существовать в комплектах с комодами, консолями и туалетными столиками. Их обрамлением (как и картинными рамами) занимаются архитекторы и мастера по орнаментальной скульптуре. Массивные монументальные часы в стиле «Буля» — придворного мастера французского короля Людовика XIV А.Буля — проникают в русские дворцовые интерьеры под новыми именами своих владельцев. Именно тогда время правления государя или важного лица становится все более дробным. Увеличивается ценность не только каждого часа, но даже каждой минуты и секунды. Срок его жизни — часть истории государства, и обрамление часов недвусмысленно дает это понять. Поэтому в XVIII веке появляются часы, оснащенные механизмом репетиции: он позволял воспроизводить бой часа, четверти, получетверти и минут разным тоном и ударом разной частоты. Они же снабжаются государственными и фамильными гербами, портретами монархов и вельмож, трофеями, венками и гирляндами, которые становятся неотъемлемыми элементами обрамления «дворцового времени».

Часы в форме лиры и с профильным изображением императрицы Екатерины II в обрамлении лавровых ветвей занимают место именно в этом ряду. ил. 150
Примером более сложного обрамления «времени» Екатерины II является уникальное произведение московских мастеров, выполненное по проекту английского механика М.Медокса (вторая половина XVIII в., Музеи Московского Кремля). Массивные часы под названием «Храм славы» снабжены сложным механизмом, который когда-то приводил в движение бронзовые и хрустальные скульптуры. Белый небольшой циферблат со стрелками и арабскими цифрами — это центр грандиозной аллегорической композиции, которая выступает его обрамлением и уподобляет эпоху Екатерины II сияющему солнцу во всемирном масштабе. Циферблат помещен в сияющий круг, поддерживаемый фигурой Меркурия (одного из античных планетарных богов наряду с Юпитером, Марсом и Венерой) и наверху которого — два трубящих ангела. По бокам «солнца» — две колонны, символизирующие силу и могущество империи. На базе одной из них мы видим изображение знаменитого памятника Петру I работы Фальконе, выполненного по заказу Екатерины II, а на другой — изображение муз. Сверху же на колоннах находится эмблематическое изображение орла, кормящего своих птенцов, а слева и справа — скульптуры Аполлона и богини Венеры. Причем все это скульптурно-пространственное обрамление часов покоится на большом постаменте с часовым механизмом, который поддерживают четыре аллегорические скульптуры, символизирующие страны света — Европу, Азию, Африку и Америку. На раскрывающихся дверцах ящика-постамента зритель видел симметричные барельефные изображения Нептуна, а по бокам — барельефы со сценами из античной мифологии, прославляющие время правления императрицы. Каждые три часа дверцы постамента автоматически раскрывались, позволяя зрителям наблюдать водопад и движение фигур на его фоне, а каждые пять секунд из клюва сидящей в гнезде орлицы падала в клюв орленка жемчужина. Все эти скульптуры и архитектурные

детали оформления часов прославляли имя императрицы и воспринимались зрителем как «обрамление времени» ее царствования, в котором каждая секунда — важная историческая единица.

Наконец, особый интерес могут представлять собой обрамления часов-подарков, символика которых подчинялась смыслу юбилейных торжеств и, конечно, полностью зависела от пожеланий заказчиков. Именно таковы монументальные серебряные часы «XXV годовщина свадьбы Александра III и Марии Федоровны», выполненные фирмой Фаберже около 1891 года по заказу 32 членов



ил. 151 императорской фамилии. Идея прославления императорского дома здесь неразрывно соединяется с идеей союза Российской императорской и Датской королевской семей. Поэтому романовский грифон, помещенный у основания корпуса часов, держит короткий меч и два щита с гербами двух правящих династий, а сам циферблат (то есть «время» совместной жизни императорской четы) обрамляют летящие и играющие на музыкальных инструментах ангелы. Часы увенчаны двуглавым орлом с короной и представляют собой характерный образец дворцового интерьера конца XIX века. Сочетаясь с картинными рамами и изображениями,

146. Я.Тениус. Батальная сцена. Рама мастера И.Киннемы. 1668

подобные часы еще и еще раз подчеркивали «драгоценность» времени всесильных монархов.

Все, о чем мы сейчас говорили, происходило внутри дворца. Картины в роскошных рамах видело ограниченное число лиц. Но убедительных образов царского величия требовала не только риторика дворцового ритуала — они служили и идеологии массовой пропаганды. Со времен Римской империи эту роль выполняли *медаль* и *монета*. Профильное изображение человека власти всегда торжественно и величественно. Причем насколько далеко оно от реальности, настолько легко запоминается и остается в памяти целых поколений. С изобретением же печатного станка в XVI веке усилия медалей и монет поддерживаются гравюрой, а позднее — литографией и фотографией, то есть изображениями, которые поддавались техническому тиражированию. Именно они и стали более активно утверждать образ человека власти в массовом сознании, превращая его в визуальный стереотип. Как правило, они далеки от реальности, очень далеки; но все-таки не совсем ложны. Ведь стереотип — это повторение объектом самого себя, своего рода копия, которая может полностью или частично утрачивать реальные черты оригинала. Поэтому в гравюре с изображением государя мы неизменно обнаруживаем отдаленные сходства и различия: то они меняют личность до неузнаваемости, то, как мутное зеркало, доносят отблески ускользающей реальности. Рама таких изображений — это всегда *ориентир восприятия*: она помогает образу «рассказывать», она же внедряет его в сознание. На портрете И.П.Аргунова «Калмычка» представлена девочка, которая показывает гравированный портрет графини Варвары Шереметевой, убеждая зрителя в том, что он является подлинным, реальным изображением нарисованного персонажа. Перед нами типичная риторическая конструкция, согласно которой живописный портрет девочки приобрел функцию обрамления гравюры. Помещенное в иное художественное пространство, изображение Варвары Шереметевой сразу получило дополнительный смысл — внедрение в сознание зрителя именно того образа графини, который, видимо, нравился ей самой. ил. 152

247

147. Неизвестный гравер школы П.Пикарта. Картуш плана взятия Корелы. 1711. Библиотека Академии наук, С.-Петербург

Это превращение изображения в визуальный стереотип говорит нам об особом значении *рамки картин массовой пропаганды*. Таковы рамки многих гравюр эпохи барокко. В 1746 году по личному заказу императрицы Елизаветы Петровны был выполнен ее гравированный портрет, исполненный русским мастером Иваном Соколовым с оригинала Л.Каравака при Академии наук в Санкт-Петербурге и регламентированный сенатским указом. Согласно последнему, гравюра должна была служить образцом для всех изображений императрицы. Отпечатанный тираж в 1000 экземпляров был разослан в различные правительственные учреждения[32]. Портрет императрицы помещен в роскошный картуш, обрамленный лавровыми и пальмовыми ветвями. Основанием же (то есть «рамой») картуша служит государственный герб Российской империи, который прикрывается свитком с полным именем императрицы, заходя за его рамку. Изображение, титул и имя императрицы выступают в неразрывном символическом единстве благодаря риторике обрамления.

ил. 153

Более сложные смыслы несет рамка гравюры с изображением молодого Петра I, служившая в 1700-е годы оригиналом для многочисленных копий (что позволяет усмотреть в ней также высочайше утвержденный эталон царского портрета)[33]. Гравюра была выполнена Питером Гунстом (1659–1724) по оригиналу голландского художника Готфрида Кнеллера (1646–1723), написанного в 1697 году для английского короля Уильяма III в период первой поездки молодого Петра I в Западную Европу. Создавая гравюру, Гунст удовлетворял интересы западной публики к русскому царю. Способствуя утверждению образа в массовом сознании и переводя живописное изображение в гравюру, он наделил обрамление целым комплексом значений, вполне понятных зрителю того времени. Рама портрета, во-первых, его называла, во-вторых – комментировала. Надпись в картуше внизу поясняла, что изображенный персонаж – это «Петр Алексеевич Царь и Правитель Московский (PETRUS ALEXEWITZ ZAAR ET MAGNUS DUX MOSCOVIE)», что подтверждалось царской короной, помещенной на раме над головой изображенной модели вместе с другими атрибутами царского достоинства (скипетром и державой), а также элементами триумфальной тематики (шпагой и трубами). Тяжелый занавес усиливал значительность образа, поскольку принимал на себя функцию дополнительной рамы. О распространенности подобных гравюр можно судить по объявлению о продаже «новонапечатанных портретов императорской фамилии» в книжной лавке Академии наук в Петербурге, которое не сходило со столбцов «Санкт-Петербургских ведомостей» на протяжении всего XVIII века[34].

ил. 154

Однако, пожалуй, нигде и никогда риторика рамы не заявляла о себе столь откровенно, как в жанре конклюзий конца XVII – первой половины XVIII века. Выше нам встречалось переосмысление конклюзии в иконе. В области же печатной графики конклюзия представляла собой аллегорическую композицию или раму-изображение, которая прославляла монарха и являлась комментарием панегирического текста. Постоянные компоненты конклюзии – это тексты (литературный аналог изображения), а также портреты, виды, картуши и гербы.

Все они присутствуют в известной конклюзии Григория Тепчегорского, прославляющей Петра I новгород-северским протоиереем Афанасием Заруцким в 1717 году. Внизу огромного листа (187 х 109 см) изображены Петр I, Иоанн Богослов, Алексей Петрович и Петр Алексеевич, поддерживающие здание пятиглавой церкви. В верхней же части зритель видел многочисленные медальоны и картуши с посвятительными текстами на латинском языке, сценами из Священного Писания, изображениями отцов церкви, пророков и царей. Внизу в отдельной рамке располагался и пространный текст с посвящением Петру I и его семье, а также пояснения изображений[35]. Риторика барочной рамы характеризуется здесь осознанным интересом к художественному языку, выделением его в качестве самостоятельной культурной ценности. Она же стремится совместить в пределах одной картины разные типы условности. Изображение часто выступало «обрамлением» барочного текста и не отделялось от тех смыслов, которые он преподносил. ил. 155

Между тем риторика титула на рамах портретов государя всегда была связана с ритуалом его *коронации*. Поэтому длинная череда его образов — гравюр, миниатюр, медалей, фотографий, парадных портретов, скульптурных монументов и надгробий — предстает перед нами в контексте бесконечных торжественных речей, славословий, жестов, торжественных входов и выходов самодержца, которые были призваны включить его личность в самый центр воображаемого перехода или контактного пространства между небом и землей. Рама в контексте ритуала должна подчеркнуть, что величие монарха господствует над всем и все формы, которые она принимает, — пластические, литературные, сценические и религиозные — внешне предельно соотнесены между собой, поскольку их общая тема — полуземное, полунебесное величие монарха.

Венчание на царство государя — важнейшая часть государственного церемониала, в котором, как в зеркале, отражается сложнейшая система его материального и концептуального обрамления. Это происходит потому, что церемония коронации всегда создает идеальный образ мира и, воплощая «театр власти», участвует в устройстве определенного миропорядка. Будучи религиозной церемонией, коронация воплощает и христианский космос, проникнутый государственной мифологией. Но как создавался этот космос? Какими средствами? Как он соотносился с системой воображения и набором традиционных ценностей? Дело в том, что, утверждая мифологию власти в сознании русского человека, «режиссеры» коронации на протяжении столетий отбирали определенные художественные средства, среди которых — изображение, архитектура, слово, вещь, жест, костюм, наконец, даже движение и состав коронационной процессии. И все они из века в век, от одной коронации к другой создавали вполне конкретную пространственно-временную модель. Ее особенность заключалась в том, что в отличие от условного мира иконы или картины в ней были задействованы реальные предметы и живые люди, игравшие строго отведенные им роли. Персона самого монарха и его подчиненные, императорские регалии, трон, здание храма и дворца — все было призвано воплотить христианскую

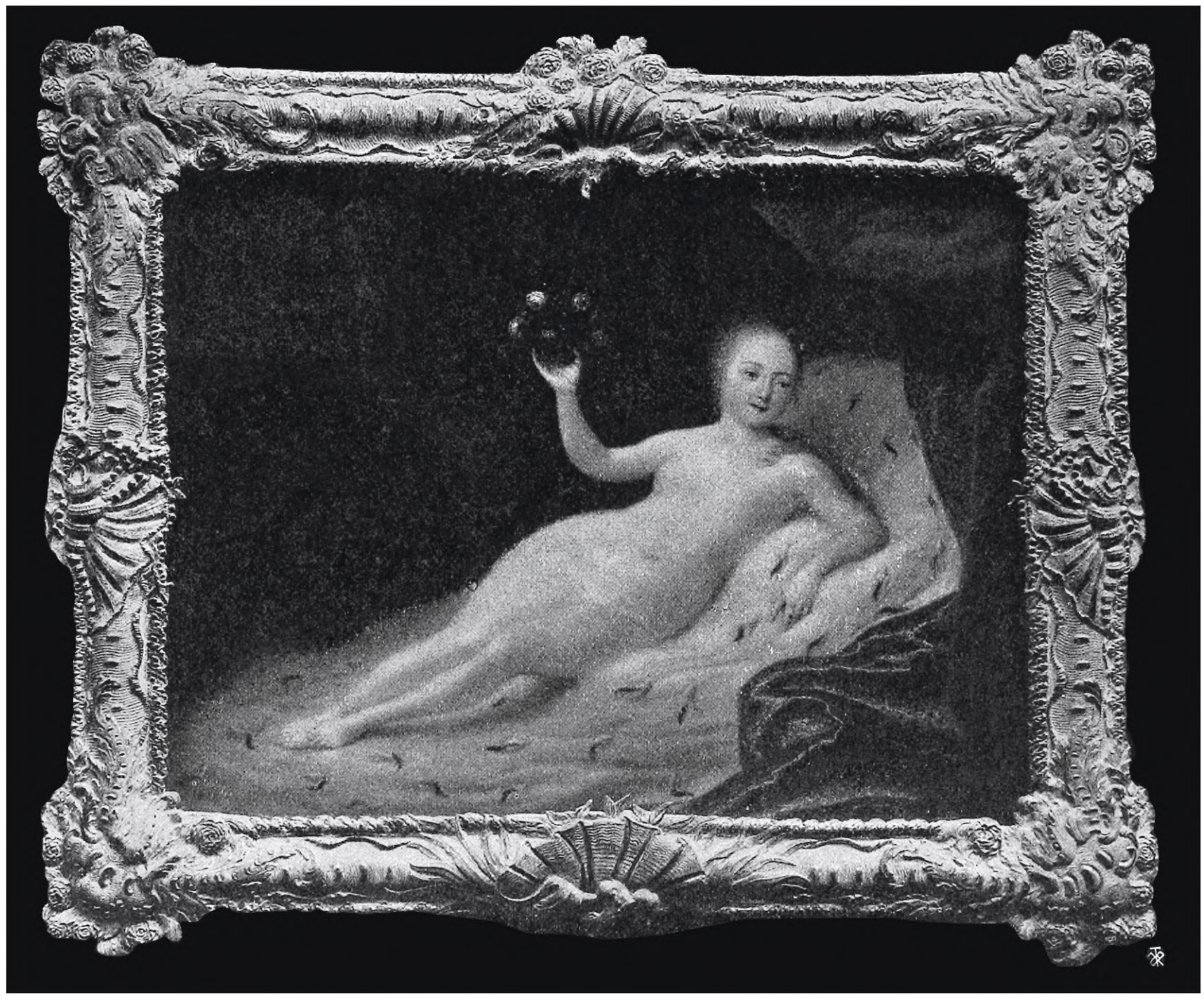
картину мира. Убранство дворца всегда рассчитано на проведение торжеств, но главное среди них — коронация. Более того, обряд коронации изменял и убранство храма, в котором возникали дополнительные символические конструкции, и прежде всего — тронное место государя. Обряд коронации связывал храм и дворец невидимой, но очень прочной символической нитью. В этом

148. Рамка с девятью миниатюрами. Фирма К.Фаберже. Мастер В.Аарне. 1896–1908. Кливлендский музей искусств

смысле он являлся основным историко-культурным контекстом всевозможных дворцовых обрамлений, включая и раму картины Репина «Прием волостных старшин императором Александром III», а также парадные залы Большого Кремлевского дворца, задуманные, как мы помним, для проведения коронационных торжеств.

О церемонии коронации императора Александра III можно судить по многочисленным изображениям и разнообразным текстам; среди них — официальные полотна, фотографии, литографии и рисунки для народа, сопровождавшиеся официальными указами и торжественными словами панегирического содержания. Их сравнение многое объясняет, поскольку именно они создавали

тот образ идеального монарха, который был призван править страной на основе православия, самодержавия и народности. Особое значение при этом приобрел образ Святой Руси. Древнерусские иконы и тексты, национальная старина, всевозможные исторические параллели в литературных произведениях и театральных постановках по случаю коронационных торжеств, наконец, освящение



храма Христа Спасителя в Москве — все это должно было подчеркнуть идею мистической связи царя и народа, провиденциальную историческую роль Российской империи. Так, 1 (13) мая 1883 года, накануне коронации Александра III, газета «Новое время» опубликовала любопытную таблицу — историю коронации в России в картинках[36]. В этой таблице читатель видел изображение Успенского собора и сцену венчания в нем первого царя из рода Романовых — Михаила Федоровича; портреты царей Михаила Федоровича, Петра I и Александра II, то есть тех монархов, с которыми, по мысли составителей, были связаны главные вехи истории венчания царей. Таблица включила также изображения тронов: Царского места Ивана Грозного, тронов царей Михаила Федоровича,

149. Л.Каравак. Портрет цесаревны Елизаветы Петровны. Александровский дворец в Царском Селе

Алексея Михайловича, а также специального трона для царей-соправителей Петра и Иоанна Алексеевичей, чье совместное правление происходило в 1682–1696 годы. Таблица показывала также старые и новые регалии: шапку Мономаха, императорские короны, скипетр, державу, государственное знамя и государственный меч, то есть именно те регалии, которые во множестве встречались

150. Часы с профильным изображением Екатерины II. Последняя четверть XVIII в. Франция. Музеи Московского Кремля

151. Часы «XXV годовщина свадьбы Александра III и Марии Федоровны». Фирма К.Фаберже. Мастер М.Перхин. Около 1896. Частное собрание, США

на всевозможных картинных рамах царствующих персон. Здесь же находился сосуд для миропомазания, рисунок герольда, призванного возвещать о предстоящей коронации, а также изображение самой коронационной процессии во главе с императором Александром II. Наряду с этой историей в картинках была опубликована и статья о венчании на царство царя Михаила Федоровича, а также «высочайше утвержденный церемониал» предстоящего коронования Александра III[37]. И все эти визуальные и литературные тексты ставили коронацию Александра III в исторический контекст, помогая зрителю осмыслить ту *систему подобий*, которая усваивалась новому императору. При этом различные исторические регалии и троны наглядно показывали, что их замена в системе обряда

не влекла за собой изменение сути образа. Напротив, их повторяемость и сохранение в памяти были призваны показать устойчивость представления о том, что монарх — это живой наместник Бога на земле, своего рода *живая икона*, источник защиты и спасения.

Именно таковым предстает Александр III на двух официальных картинах, которые, как и монументальное полотно И.Е.Репина, были заказаны императором по случаю коронации. Это работы французского художника Жоржа Беккера: «Священное коронование их императорских величеств государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Феодоровны 15 мая 1883 года» и «Священное миропомазание их императорских величеств государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Феодоровны 15 мая 1883 года»[38]. ил. 156, 157
В качестве приложения к ним были напечатаны литографированные контурные рисунки с номерами и именами изображенных на картинах лиц, которые, представляя собой риторическую систему, позволяли сделать вывод о том, что картина эпохи реализма стремилась к сходству с объектом изображения. Не случайно близкий императорскому Двору художник А.П.Боголюбов вспоминал, что «коронационные события в Москве призвали к делу множество художников... Французский художник Беккер в двух картинах увековечил это событие; обе картины имеют множество портретов весьма сходных и будут очень дороги по своему интересному содержанию»[39].

Разглядывая картины и схемы, зритель вовлекался в «театральную» постановку: перед ним происходило взаимодействие разных знаковых систем, общая задача которых состояла исключительно в том, чтобы привлечь внимание к такому устройству христианского космоса, в котором пространственное положение царя было явно приближено к небу. Поэтому одежды, жесты, торжественные слова, церковное пение и фимиам, старинные изображения на стенах и иконах Успенского собора, наконец, сама литургия, в которой достигалось реальное присутствие на церемонии самого Христа, — все это сближало образ императора с иконой Небесного Царя и Великого Архиерея. Перед глазами зрителя как бы происходила инсценировка иконы. Ведь риторические повторы на уровне иконных изображений и обряда не требовали от него эстетических переживаний. Напротив, отвечая религиозному характеру церемонии, они воплощали высшие смыслы и превращали фигуру императора в образ, то есть наделяли ее той *символической аурой*, которая возвышала ее над людьми.

Поэтому не случайно, что после обряда миропомазания, делавшего монарха «помазанником Божиим», ритуал предписывал Александру III встать рядом с иконой Спасителя, которая находилась в первом ряду иконостаса Успенского собора. В высочайше утвержденном церемониале мы читаем: «Митрополит Новгородский, взяв драгоценный со Святым Миром (сосуд), приступит к Его Императорскому Величеству и, омоча приуготовленный для сего драгоценный сучец, совершит Св. Миропомазание на челе Его Величества, на очах, на ноздрях, на устах, на ушах, на персях и на руках, глаголя: “Печать дара Духа Святаго”, митрополит Киевский отрет места помазания. Приняв миропомазание, при

совершении которого произведен будет колокольный звон и 101 выстрел из пушек, Государь Император изволит стать по правую сторону, против местной иконы Спасителя»[40]. Жорж Беккер изобразил обряд согласно сложившейся традиции разделения его на две части — коронование и миропомазание. На первой картине зритель видел императора и императрицу в царских одеждах и коронах, стоящими на постаментах перед тронами и слушающими обращенное к ним торжественное Слово митрополита Московского. Все остальные — духовенство, военные и государственные чины, представители дворянства и народа — окружали трон в глубоком почтении. По сути, перед ними происходило внешнее преображение человека, связанное с изменением его костюма. В порфире и короне человек внешне преображался в императора, или точнее — принимал его *образ*. Однако становился императором он только после того, как совершался обряд помазания и приобщения Св. Таинств.

Именно этот момент был запечатлен на второй картине Беккера, на которой Александр III был изображен перед открытыми царскими вратами иконостаса Успенского собора принимающим помазание из рук митрополита Новгородского. После этого он должен был войти в алтарь, в котором уже произошло сошествие Св. Духа на престол и осуществилось пресуществление хлеба и вина в тело и кровь Христа. Как только монарх приобщался Св. Таинств, происходило его внутреннее преображение, поскольку, как и в иконе, в системе религиозного обряда любой элемент формы не отделен от смысла, а символ — от своего содержания. Более того, как показывают специальные исследования, в России помазание миром при коронации отождествлялось с таинством миропомазания, которое в православной церкви совершалось после крещения[41]. Поэтому можно лишь представить, насколько торжественно и убедительно происходила вся эта в чем-то напоминающая крещение церемония. В блеске золота и красок древних икон, в клубах пахнущего фимиама, на фоне риторических возгласов церковных служителей — фигура человека на глазах преображалась. И видимо, именно здесь она соприкасалась в воспринимающем сознании с самими иконами, которые были призваны сблизить реальное и метафизическое пространство. Не случайно на

152. И.П.Аргунов. Портрет калмычки Анны Николаевны. 1767. Музей «Кусково», Москва

картине Жоржа Беккера святые на фресках и реальные участники церемонии написаны в одинаковых позах: они поражены мистическим значением минуты, превращающей императора в живое подобие Бога на земле.

Со времен царя Феодора Иоанновича (1557–1598) царское коронование соединилось с миропомазанием и причащением венчанного монарха, то есть

прибавились такие его особенности, которые составляли суть коронования греческих императоров, придававших им, как отмечал позднее «Коронационный сборник», «по преимуществу силу и значение как Божиих избранников, призванных развивать в своем государстве начала православного самодержавия»[42]. То есть причащение и миропомазание всегда составляли сакральное ядро обряда венчания на царство. Они являлись элементами литургии, и в их исполнении стремились как можно строже следовать традиции. Что же касалось внешнего преображения монарха, связанного с костюмом и регалиями, то в системе обряда оно рассматривалось «внешним» по отношению к «внутреннему». И это «внешнее» (как и любое обрамление) всегда легче повиновалось историческим изменениям. Такова, видимо, судьба мебели и любого костюма, даже если они участвуют в обряде коронации: они зависят от моды и субъективного желания человека. Именно поэтому в упомянутой выше таблице мы находим исторические изменения в средствах внешнего преображения монарха — старые и новые регалии, несколько тронов, но храм, Большой Успенский собор Московского Кремля,

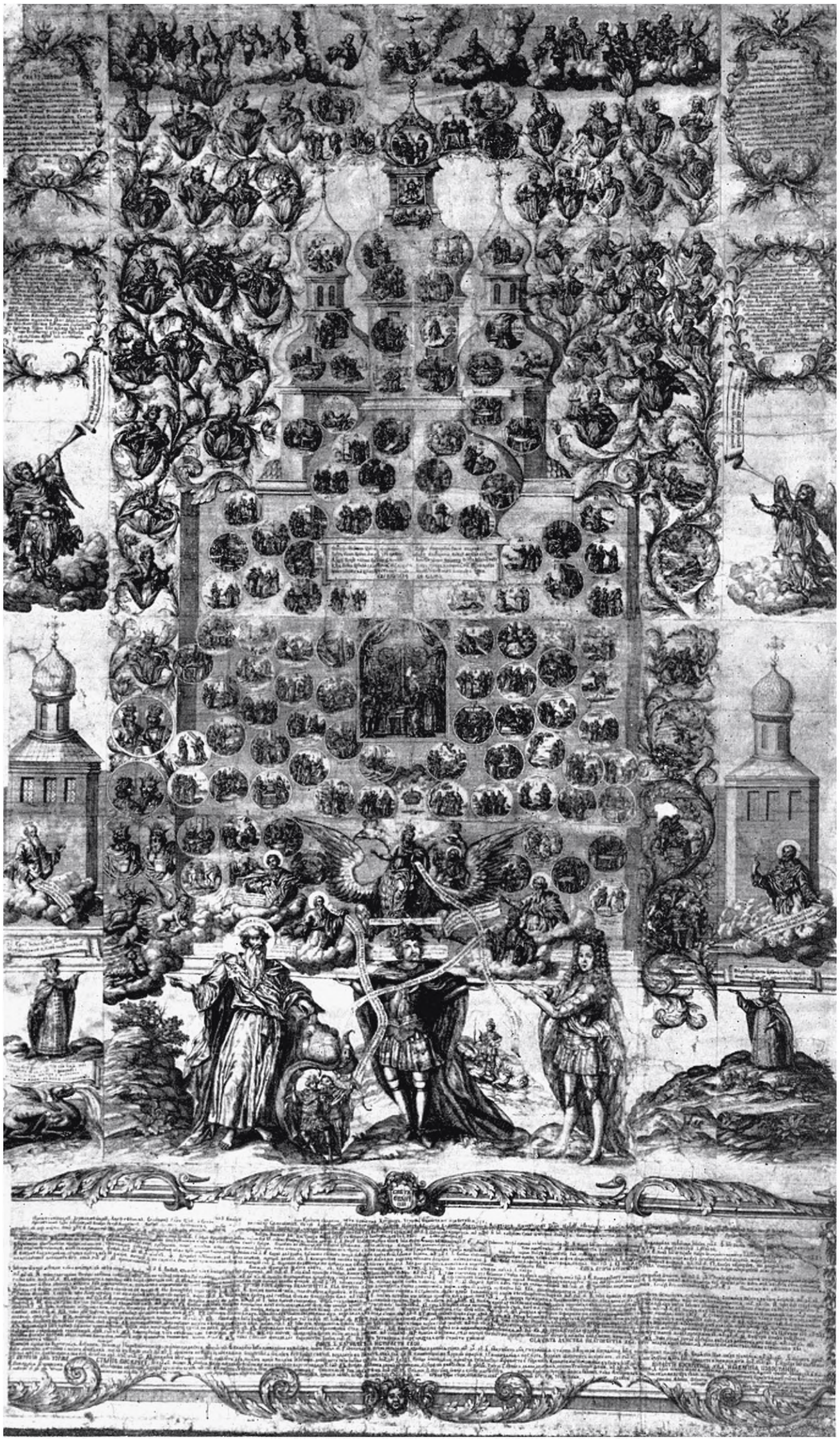
153. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1746. Гравюра с оригинала Л.Каравака

154. П. Гунст. Портрет Петра I. Около 1698. Гравюра. Государственный Эрмитаж

всего один, как и сосуд с миром, который поставлен в центр таблицы, намекая на религиозный характер всей церемонии.

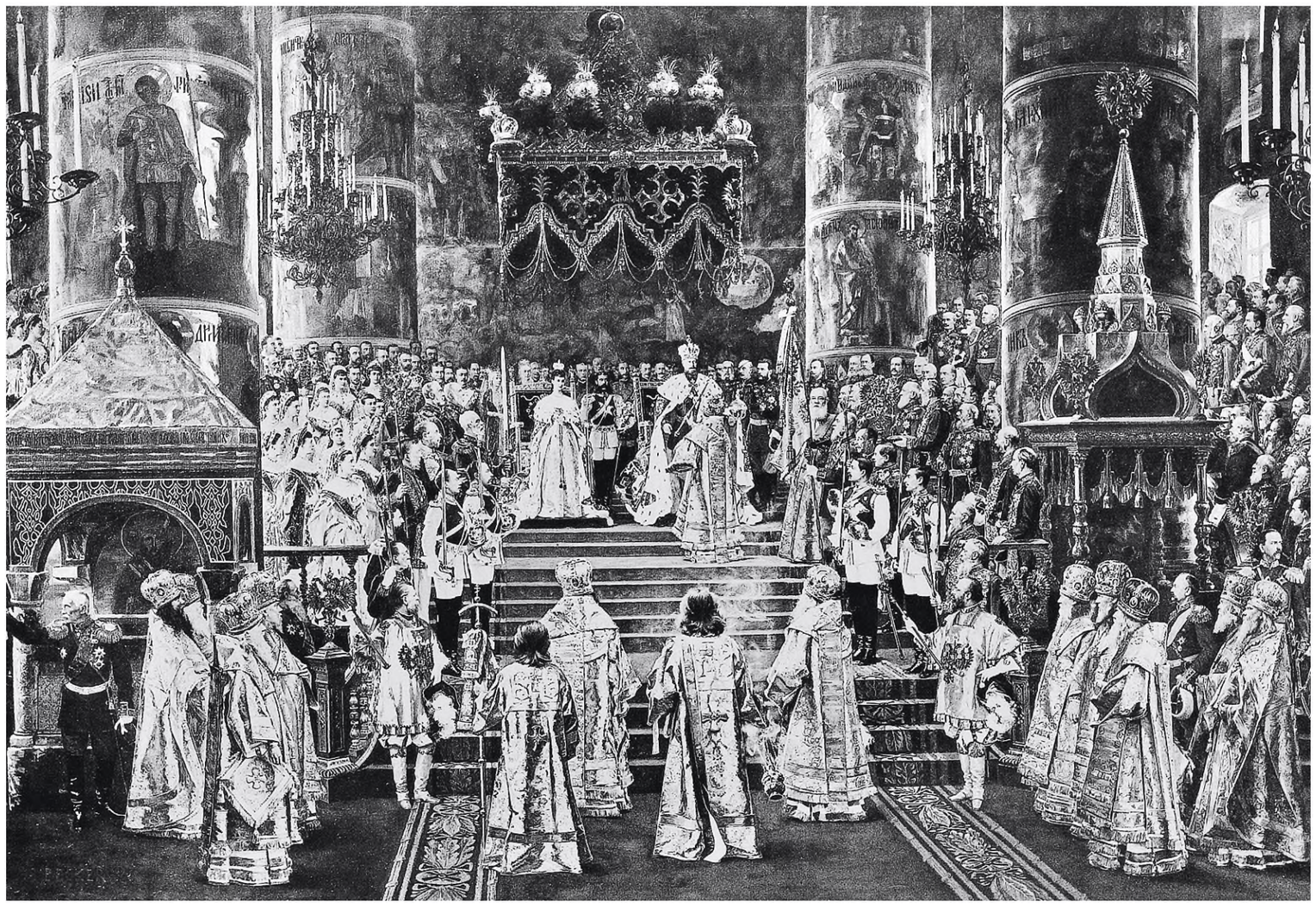
Особенно отчетливо исторические перемены видны в оформлении тронного места государя, поскольку древнерусский «царский чертог» издавна нес богатейшую символическую нагрузку. Об этом можно судить по уже упомянутому «царскому месту» Ивана Грозного в Успенском соборе, сооруженному в 1551 году, то есть в тот момент, когда русский государь проявлял особую активность в ут-
ил. 129 верждении за собой нового для Руси царского сана. «Царское место» украшали барельефы на темы «Сказаний о князьях владимирских», и прежде всего — сцены похода Владимира Мономаха на земли Византийской империи. Согласно официальной легенде, именно во время этого похода Владимир Мономах якобы получил в дар *царские регалии* от Константина IX Мономаха. К ним относилась шапка Мономаха (которую в обряде венчания на царство с 1728 года заменяет корона), а также далматика, скипетр и держава. При царях же Михаиле Федоровиче и Алексее Михайловиче тронное место стали сооружать уже в центре Успенского собора, а его постамент включил двенадцать ступеней и стал покрываться красным сукном. При коронации Екатерины I в 1723 году (за ее оформлением следил сам Петр I) устройство царского места включило уже те западные элементы, которые дошли до эпохи Александра III и которые видны на одной из картин Жоржа Беккера: над императорским троном сооружен балдахин, содержащий изобразительный эквивалент титула монарха, а именно двуглавого орла и шесть гербов древнерусских княжеств (Киевского, Владимирского, Новгородского, Казанского, Астраханского и Сибирского). Сам же постамент приобрел два широких выступа, на которых располагались подданные, символизирующие вертикаль власти.

Сопоставив икону «Христос Великий Архиерей» XVII века и парадную парсуну царя Алексея Михайловича, мы уже заметили, что фигуры Христа и царя облачены в древнюю верхнюю одежду византийских императоров, символизирующую причастность императора к церковной иерархии. Но, по наблюдениям современников, Александр III постарался повторить не столько образ византийских императоров, сколько облик царя Алексея Михайловича. И это проявилось как в оформлении коронации в Большом Успенском соборе, так и в разного рода торжествах по ее поводу, включивших освящение храма Христа Спасителя в Москве. Именно с этой целью была предпринята реставрация иконостаса Успенского собора, сделан новый киот (по образцу XVII в.) для иконы Владимирской Богоматери, а стены собора украсили древние иконы, создававшие особую атмосферу древнерусского храма эпохи царя Алексея Михайловича. Тогда же были расписаны стены Грановитой палаты в «манере древних мастеров», подготовлены многочисленные декорации, выпущены книги и торжественные слова, отвечавшие «русскому стилю» времени. По этому поводу в официальном издании, «Коронационном сборнике», указывалось: «Ко дню коронования по воле Государя произведены были обновления Успенского собора и Грановитой палаты в таком направлении, которое прямо указывало на исторический дух нового Государя,



257

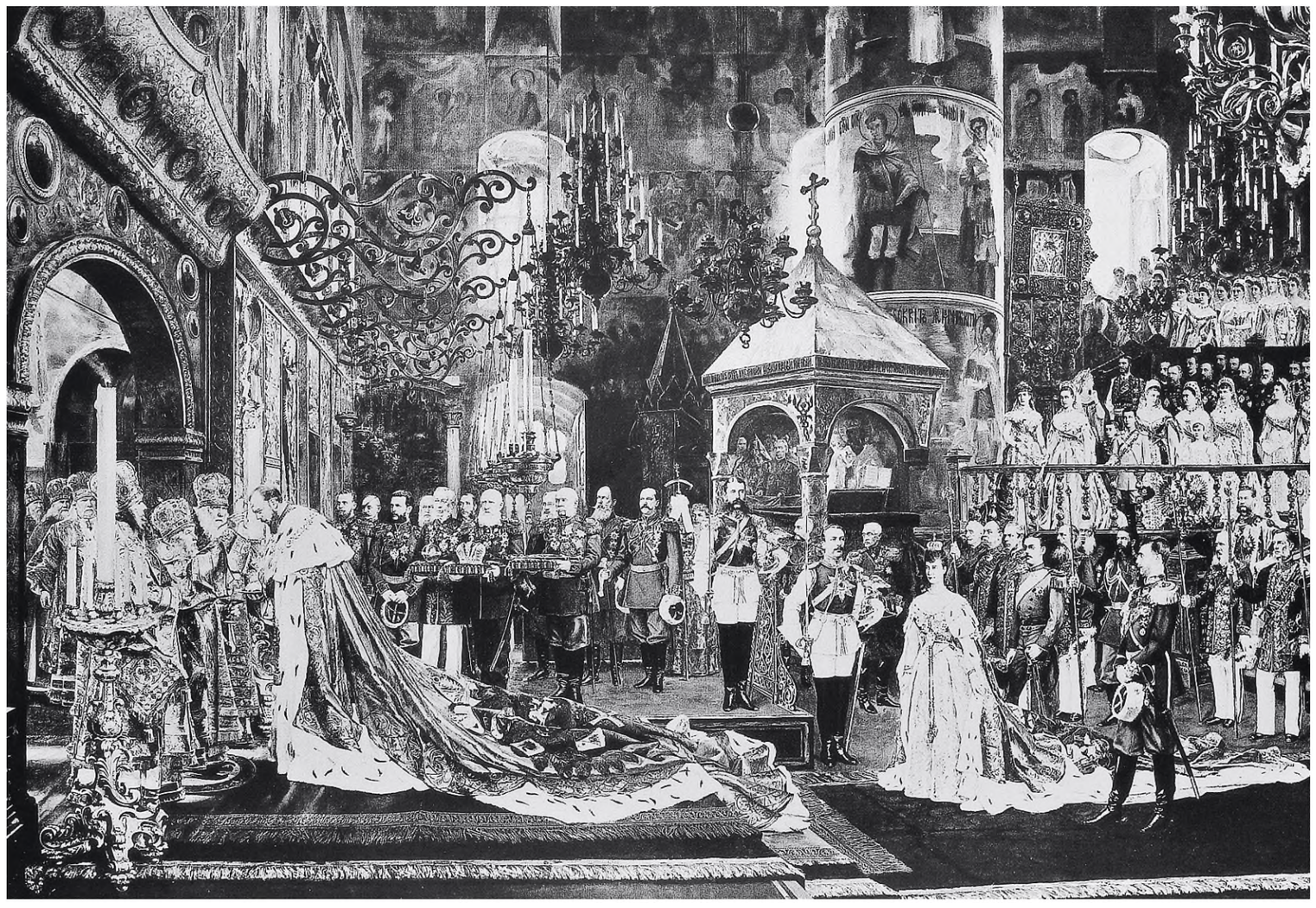
155. Г.П.Тепчегорский. Конклюзия, прославляющая Петра I. Конец XVII – начало XVIII в. Государственный Эрмитаж



156. Ж.Беккер. Священное коронование их императорских величеств государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Федоровны 15 мая 1883 года

стремившегося воскресить исторические предания. Иконостас и металлические части коронационного храма восстановлены были в том виде, какой они имели в XVII веке при царе Алексее Михайловиче. Розысканы были некоторые древние иконы и поставлены в соответствующие места иконостаса; восстановлен был в древнем виде киот Владимирской иконы Богоматери, и приняты меры к сохранению изображений вновь открытой древней стенописи»[43].

Не меньшее значение в замыслах Александра III имело осмысление начала и конца коронационных торжеств, то есть *пространственно-временного обрамления* всего панегирического действа в целом. Религиозным моментам здесь также отводилось важное место. Выбор календарных дат для коронации совпал, к примеру, с праздниками по церковному календарю. Перед началом церковных служб упоминались имена императора и членов его семьи, а во главе церковных процессий несли портреты императора вместе с иконами и крестами. К окончанию же коронационных торжеств было приурочено освящение храма Христа Спасителя в Москве, что нашло свое любопытное отражение в народных книжках-картинках. «Альбом коронации их императорских величеств 15 мая 1883 года», вышедший в Москве в издании Я.И.Эйка с литографиями И.И.Кланга, начинался, например, торжественным стихотворным зачином, иллюстрирующим торжественный въезд будущего императора в Москву, а заканчивался картинкой «Освящение храма Христа Спасителя 29 мая 1883 года»[44]. Отсюда «въезд в Москву» и «освящение храма» составляли символическую раму тех событий, которые зритель был призван увидеть «внутри» нее, а именно: «Молитва государя у Иверской Божией Матери», «Герольды объявляют народу на Красной площади о дне



157. Ж.Беккер. Священное миропомазание их императорских величеств государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Федоровны 15 мая 1883 года

коронации», «Коронование государя императора», «Государь император коронует императрицу», «Царь и народ». Причем подобного типа книжки-картинки сопровождали многочисленные публикации в газетах и отдельно изданные торжественные «слова», в которых Россия называлась богохранимою «Святою Русью» и «Новым Израилем», русский народ определялся в славянофильском духе как «народ бодрый и молодой в пределах состарившегося мира», «полнейший преданности святой православной церкви», а император объявлялся «верховным вождем народа», «живым образом Бога на земле», «солнцем... оживляющим». В этих же характеристиках использовались евангельские цитаты: «Скажем все: Ублажи Боже Имя Его паче имени бессмертного отца Его и всех славных предшественников Его! Возвеличь престол Его паче престола их! Скажем с величайшим благоговением: Благословен Господь бог новаго Израиля, прославивший ныне на земле Своего наместника, усерднейшего Покровителя Святой Его церкви!»[45]

Газета «Новое время» подчеркивала, что к торжествам священного коронования «присоединено и другое национальное торжество — освящение храма Христа Спасителя»[46]. Эта же газета опубликовала 29 мая 1883 года «Речь Государю Императору, произнесенную высокопреосвященным митрополитом московским Иоанникием при освящении храма Христа Спасителя 26 мая», в которой говорилось об особом смысле соединения коронации и освящения храма-памятника. Обращаясь к Александру III, митрополит московский подчеркивал, что настоящий храм — это «памятник великих благодеяний Божиих к врученной тебе Богом державе русской в годину тяжелого испытания, есть вместе памятник

благодарных и Богу Спасителю чувств венценосных благочестивых предшественников твоих»[47]. Известно, что храм Христа Спасителя должен был сыграть символическую роль нового главного храма Российской империи. Поэтому волостные старшины, которых мы видели на картине И.Е.Репина в Аванзале Большого Кремлевского дворца, принимали самое непосредственное участие и в церемонии его освящения. В реальности это означало, что не только в живописи, но и в ритуале достигалось воплощение того нового национально-государственного единства, которое основывалось на теории православия, самодержавия и народности.

Между тем «русская идея» Александра III продолжала жить и после его кончины в 1892 году, о чем говорили не только предметы дворцового обихода, но и обрамления памятников императору в виде пьедесталов и постаментов, риторика которых стремилась пояснить поставленную на них модель. Особенно очевидным это становится при сравнении двух памятников — памятника Александру III

260

158. Э.М.Фальконе. Памятник императору Петру I («Медный всадник»). 1768—1778

на площади Московского вокзала в Петербурге, выполненного П.П.Трубецким (1900–1906), и памятника А.М.Опекушина, открытого в сквере храма Христа Спасителя в Москве в 1912 году. По мнению большинства современников, Трубецкой создал символический образ императорской России на краю грядущих катастроф, изобразив императора сидящим на лошади, которая как бы остановилась на краю пропасти. То есть пьедестал, на котором находился всадник, имел ил. 159
многоплановое содержание: с одной стороны, он напоминал современникам пьедестал в виде скалы знаменитого памятника Фальконе Петру I на Сенатской ил. 158
площади в Петербурге, но с другой – приобретал перевернутый смысл, поскольку подчеркивал не порыв вперед, а движение вспять[48]. Пьедестал являлся неотъемлемой частью художественного замысла скульптурного монумента и в этом плане напоминал игру с рамой художников-символистов, которые часто включали ее в художественный замысел картины (о чем мы еще скажем).

261

159. П.П.Трубецкой.
Памятник императору
Александру III. 1909

Постамент памятника А.М.Опекушина носил совсем иной характер и напоминал, скорее, раму картины И.Е.Репина из Аванзала Большого Кремлевского дворца с ее визуальной риторикой императорского титула. Поскольку скульптору важно было подчеркнуть «русскую идею» самодержавной власти, он нагрузил постамент сложной официальной символикой, а самого императора изобразил на троне в порфире, короне, со скипетром и державой, то есть в официальных регалиях, полученных им при коронации, во время которой и был освящен храм Христа Спасителя в Москве. Пьедестал и постамент памятника были сделаны из красного гранита, в то время как скульптурные части были выполнены из бронзы. На пьедестале помещалась надпись: «Благочестивейшему Самодержавнейшему Великому Государю нашему императору Александру Александровичу Всея России. 1882—1894». Этот же пьедестал стоял на массивном постаменте, игравшем роль главного символического обрамления благодаря помещенным на нем бронзовым украшениям. По углам размещались главные геральдические символы России — двуглавые орлы в окружении гербов различных областей и земель Российской империи, служившие своеобразным геральдическим обрамлением посаженной на трон фигуры императора. Таким образом, как и рама репинской картины, постамент представлял собой визуальный эквивалент императорского

160. К.Е.Маковский. Император Александр II на смертном одре. Рама мастерской Тиля. ГТГ

титула Александра III и одновременно — символический образ национально-государственного единства Российской империи.

Аналогичное сближение картинной рамы и постамента просматривается в обрамлении картины К.Е.Маковского «Император Александр II на смертном одре», исполненной в традиции монастырских икон-портретов XVIII–XIX веков, представлявших усопших церковных иерархов и монахов. На черной траурной раме с императорской короной (возможно, сделанной по эскизу самого художника) перечислялись реформы убиенного императора — «гласный суд», «освобождение крестьян», «свобода печати», «земство», «всеобщая воинская повинность», «освобождение славян», — что окутывало изображение монарха конкретными историческими смыслами, сближая его с мемориальной скульптурой. Рама поясняла смысл царствования Александра II (1855–1881) и в конечном итоге поднимала образ смерти на символический уровень исторической памяти. ил. 160, 160.1

160.1. Фрагмент рамы

В заключение главы остается сказать, что идея о ценности прожитой жизни попала и в раму Маковского, и в замысел постамента Опекушина благодаря долгой эволюции христианского надгробия. Поскольку средневековый человек жил только в перспективе мифа, надгробия русских князей несли сакральную символику, говорившую об их почитании как святых. Настенные «портреты» русских государей в Архангельском соборе Московского Кремля, раки с мощами и надгробные иконы-портреты — все они сообщали более о жизни небесной, чем о жизни земной. Между тем человек XVIII и XIX веков стал жить в перспективе истории, перед которой он нес ответственность за каждый пройденный шаг. Отсюда надгробия человека власти приобрели символику, говорившую о значимости земных заслуг перед Богом. В основном она бралась из арсенала римской классики, в которой надгробный портрет был связан с культом императоров и героев. Проникнув в христианское надгробие, эта символика накрепко связала изображение человека власти с представлениями о ценности прожитой жизни. Граница между сакральным и мирским вновь сдвинулась в сторону земного мира. Иными словами, обрамление портрета российского монарха исторически двигалось от скромной иконной рамки-ковчега в сторону его торжественного прославления, играя все большую и большую роль в развитии темы театрального величия государственной власти, будь то пространство храма, города или дворца.

Глава II. Между индустрией и искусством

«Эстетическая культура есть культура границ...»
М.Бахтин[1]

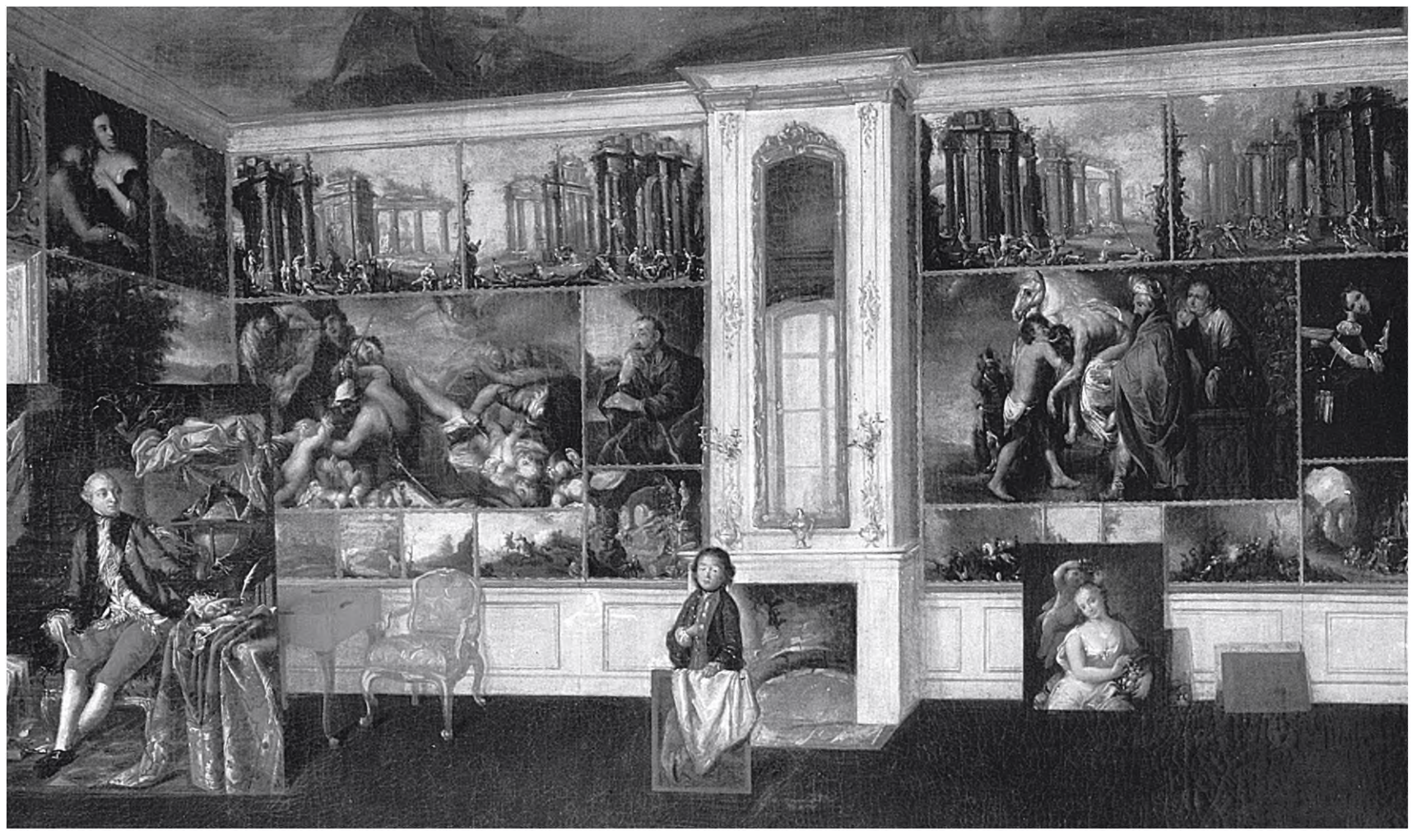
1. Экспозиция

Экспозиция выставки картин обладает не менее интересным художественным пространством, чем церковь или дворец. Особенности картинных рам, стена, освещение, наконец, сам человек, который разглядывает картину, — все это может включать понятие художественной экспозиции, если ее пространство мы будем рассматривать как воплощение определенной системы ценностей и коллективных чувств. В Средние века выбор рамы зависел от заказчика; в эпоху барокко и классицизма ею занимался архитектор. И, только обращаясь к эпохе XIX века, мы обнаруживаем, что картинная рама начинает интересовать самого художника. Это происходит в культуре романтизма, в которой появляется концепция гения, не подчиняющегося риторическим схемам и общим правилам — гений создает их заново. В силу этого художник-романтик по-иному соотносит искусство и действительность. На первый план он ставит собственное «я», поскольку у него возникает потребность убедить зрителя в правдивости личного наблюдения, воображения и ощущения. Он же обнаруживает у себя дар пророчества — непременное свойство поэтов и художников романтической поры. Профетизм художника как гения обосновывался уже в работе Шиллера «Художник» (1789).

В культуре классицизма рама не соотносила искусство и действительность и отделяла их резкой чертой, в чем нас убеждает вся эстетика Канта, понимавшего картину как некое явление вещи в себе и назвавшего раму внешней «прикрасой», которая «умаляла подлинную красоту» картины[2]. Эта грань осмыслялась настолько важной, что именно в эпоху XVIII века в Европе (в частности, во Франции) наблюдается расцвет искусства картинной рамы, которая была призвана украсить и картину, и интерьер и одновременно привлечь к себе внимание, будучи непреодолимой границей между миром условным и миром реальным. В эпоху XVIII века в театре появляется и рампа, то есть «рама», разделяющая сцену и зрителя. Создавая дворцовые интерьеры, ведущие архитекторы барокко и классицизма обдумывали и предметы дворцового обихода. Проекты убранства залов, эскизы мебели, осветительных приборов и картинных рам — все было в их ведомстве. На протяжении XVIII века и даже порой первой половины XIX века архитектор являл собой фигуру универсального специалиста в области «пространственных художеств». В этом нас убеждает архивное дело о заказе картинной рамы и оформлении стены одному и тому же архитектору в кабинете Петровского дворца в Москве[3]. Более того, в России именно в XVIII веке сама картина окончательно укладывается в смысл термина «искусство». Она не столько поучает, сколько приносит эстетическое наслаждение в интерьере дворца, картинной

галерее или кабинете любителя искусств, каковым, к примеру, был президент Академии художеств, коллекционер и меценат И.И.Шувалов (1727–1797). Изображение его кабинета искусств дошло до нас в копии утраченного полотна Ф.С.Рокотова, присутствие на котором графа в виде портрета работы Жана Луи Девельи, а слуги-калмыка – в виде «обманки» кисти Пьетро Ротари говорит именно об этом наслаждении и уводящей от реальности игре. «Картины оплакиваемого нами счастья, – писал об этих ощущениях Дидро, – украшают стены наших пышных жилищ. Стада Бергхема или Пауля Поттера пасутся под лепными украшениями наших стен за оградой богатой рамы...»[4] ил. 161

Иными словами, картина в золотой раме эпохи позднего барокко и классицизма – это кантовская статичная и гармоничная красота. Ее внутренний мир не вступает ни в какие отношения с миром реальным. Однако в романтизме понятие красоты обнаруживает динамичность. Красота может пребывать в процессе становления. Сюжеты картин художник-романтик ищет не в Античности, а в окружающей реальности. Поэтому он сообщает динамику и картинной раме. Поскольку же романтическое искусство постоянно спорит с наукой, литературой, философией и религией, *рама* нагружается дополнительными смыслами, вещами и атрибутами, помогающими зрителю соотнести с реальностью то, что он видит на картине. Картина и рама постепенно повинуются задачам натуралистической эстетики и психологическому пониманию искусства. В условиях этой теории фантазия и воображение исключались из процесса восприятия. Они замещались силой страстей и психологией ощущений от встречи с объектом созерцания. Возвышенность и красота этого объекта строились на основе натуралистического



161. А.Зяблов. Кабинет искусств И.И.Шувалова. 1779. ГИМ

изображения и нравоучения. При этом сама красота стала граничить с безобразным, ужасным, мрачным и даже уродливым. В ее понимание вмешалась Ирония — одна из главных категорий поэтики романтизма. Отсюда в русле романтической традиции (в отличие от барокко и классицизма) картины и рамы вели сознание не к воображению или кантовскому «незаинтересованному удовольствию», а к ощущению достоверности, которое сближалось нередко с волнением, страхом, удивлением или возбуждением.

162. Е.Кибрик. Старик, «выходящий» за раму. Иллюстрация к повести Н.В.Гоголя «Портрет». 1979

В повести Н.В.Гоголя «Портрет» изображение старика выходит за пределы картинной рамы, что потрясает главного героя — художника Черткова: «...Старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни только пустые рамы». В картинной рамке был даже спрятан роковой сверток с золотыми монетами[5]. Это «участие» рамы в игре автора с пространством и временем означало, на наш взгляд, новое осмысление мира условного и мира реального. И здесь мы оказываемся в самом «сердце» проблемы. В эпоху средневековой культуры символику рамы определяла божественная точка зрения. Начиная с эпохи Возрождения рецептивная эстетика подчинила раму зрительному восприятию. Но с эпохи романтизма художника интересует не столько зритель, сколько возможность повторить в жизни нормы и принципы искусства, найти ключи к влиянию искусства на мир, сделав границу между ними более подвижной. В области живописи это проявилось в том, что началось постепенное *разрушение* традиционной рамы-окна. Картинная рама начинает зависеть от новых приемов живописной системы, она же входит в художественный замысел картины и, придуманная самим художником, позволяет нагружать себя дополнительными смыслами. Во второй половине XIX века, под влиянием рамки фотографии, она перемещается в композицию картины; наконец, она начинает преодолеваться в кубизме, так как сама картина теряет линейную перспективу: предполагавшая с эпохи Ренессанса вид через окно из одной точки зрения, картина теперь стремится показать объект с разных сторон. В абстракционизме картина не нуждается в раме, поскольку превращается в «идеальный объект», воздействующий на мир, а потому уходящий за пределы рамы, устремленный к преодолению границы между искусством и жизнью.

ил. 162

Абстрактная картина уже не копирует реальность, а стремится представить «идею» и внутреннюю сущность явлений. «Закон, предрешавший великие перевороты в живописи, — замечал по этому поводу Ортега-и-Гассет, — на удивление прост. Сначала изображались предметы, потом — ощущения и, наконец, идеи... Внимание художника прежде всего сосредоточилось на внешней реальности, затем — на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное»[6]. Иными словами, в радикальном авангарде 1910—1920 годов произошло революционное преобразование точки зрения в эстетике. На место рецептивной эстетики, в центре которой находилось восприятие произведения искусства зрителем, выходит точка зрения автора, идеи которого предполагали переустройство мира.

В истории русской живописи XIX века начало этих процессов было положено работой с рамкой восприятия известного художника Василия Васильевича Верещагина (1842—1904), которая проводилась им не для усомнения в реальности (что и произойдет в русском авангарде), а для ее убедительного доказательства. Объявляя себя «реалистом», художник являлся, по сути, скрытым романтиком, сумевшим отразить важнейшие явления европейской визуальной культуры. Будучи учеником мастерской Жана-Леона Жерома в Париже (1864—1867), крупнейшего представителя академического ориентализма, Верещагин усвоил фотографическую точность его техники и страсть к отважным путешествиям в поисках восточных экзотических сюжетов[7]. Однако при этом он внес в европейский романтизм своеобразную концепцию выставки, нашел новые формы связи живописи и литературы.

С одной стороны, Верещагин следовал натуралистическому интересу к «прозаической реальности», часто уподоблял этот интерес естественнонаучному подходу к миру, который питался идеями научного позитивизма и натуралистической эстетики, выдвигавшими на первый план исследование окружающего мира путем сбора эмпирических фактов и личного наблюдения. Но с другой стороны, оказываясь во власти новых риторических систем, он даже предвосхитил отдельные приемы кинематографа, поскольку в процесс создания и показа им картин активно вмешивались достижения века промышленной революции — *фотография*, эффекты *панорамы*, различные виды *репродукции*[8]. Стремление повторить в искусстве жизнь вело к созданию оригинальных картинных рам, выбору новых сюжетов. Причем, придавая жизни театральное величие, Верещагин не просто следовал нормам литературных текстов, но, будучи участником и зрителем военных кампаний, нередко искал театрализованные формы экспозиций своих батальных полотен. Сознательная антириторическая установка, субъективно воспринимаемая Верещагиным как сближение с реальностью, по сути, представляла собой зеркальное отражение «скрытой» риторики.

В этом нас убеждают документы, фотографии, наконец, сами картинные рамы, выполненные по рисункам художника и сохранившиеся в главных музеях страны. Верещагина по праву можно считать и одним из первых, кто стал задумывать свои экспозиции как необычные и целостные ансамбли, обладающие характерным для эпохи романтизма художественным пространством. Даже трудно

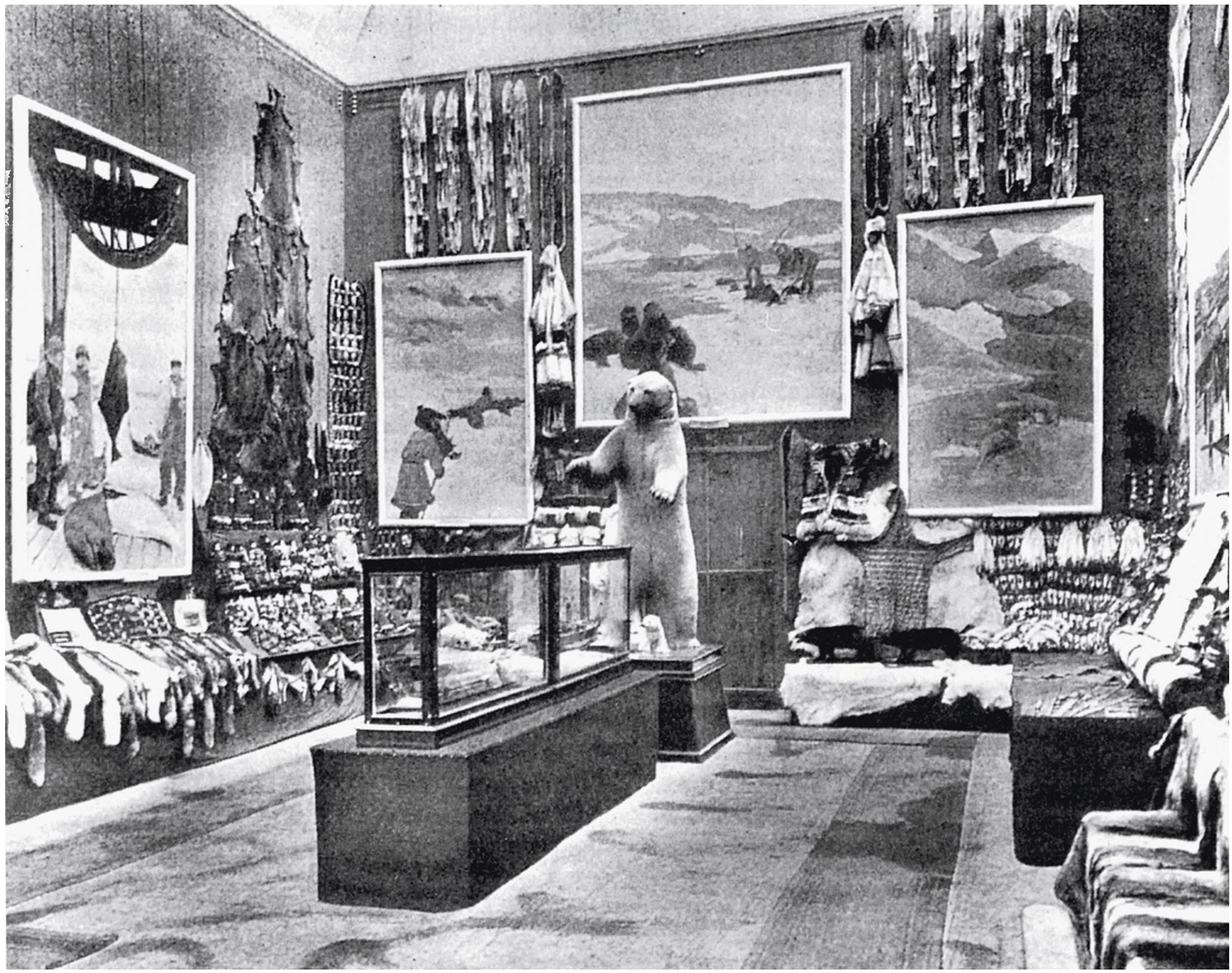
163. Выставка работ В.В.Верещагина в Петербурге. Экспозиция 1904
→

себе представить, что при жизни Верещагин сделал шестьдесят шесть выставок, из числа которых в России состоялась двадцать одна, а в городах Западной Европы и США — сорок пять[9]. Первая персональная выставка В.В.Верещагина была открыта в Лондоне в апреле 1873 года, где зрители увидели картины, этюды и рисунки так называемой Туркестанской серии, которая явилась итогом двух

путешествий художника в Среднюю Азию (1867—1868; 1869—1870). В 1874 году она была показана в Петербурге и Москве. В дальнейшем были созданы знаменитые Индийская, Балканская и Наполеоновская серии картин — результаты путешествий художника в Индию, его участия в русско-турецкой войне 1877—1878 годов и осмысления истории Отечественной войны 1812 года. Все эти серии

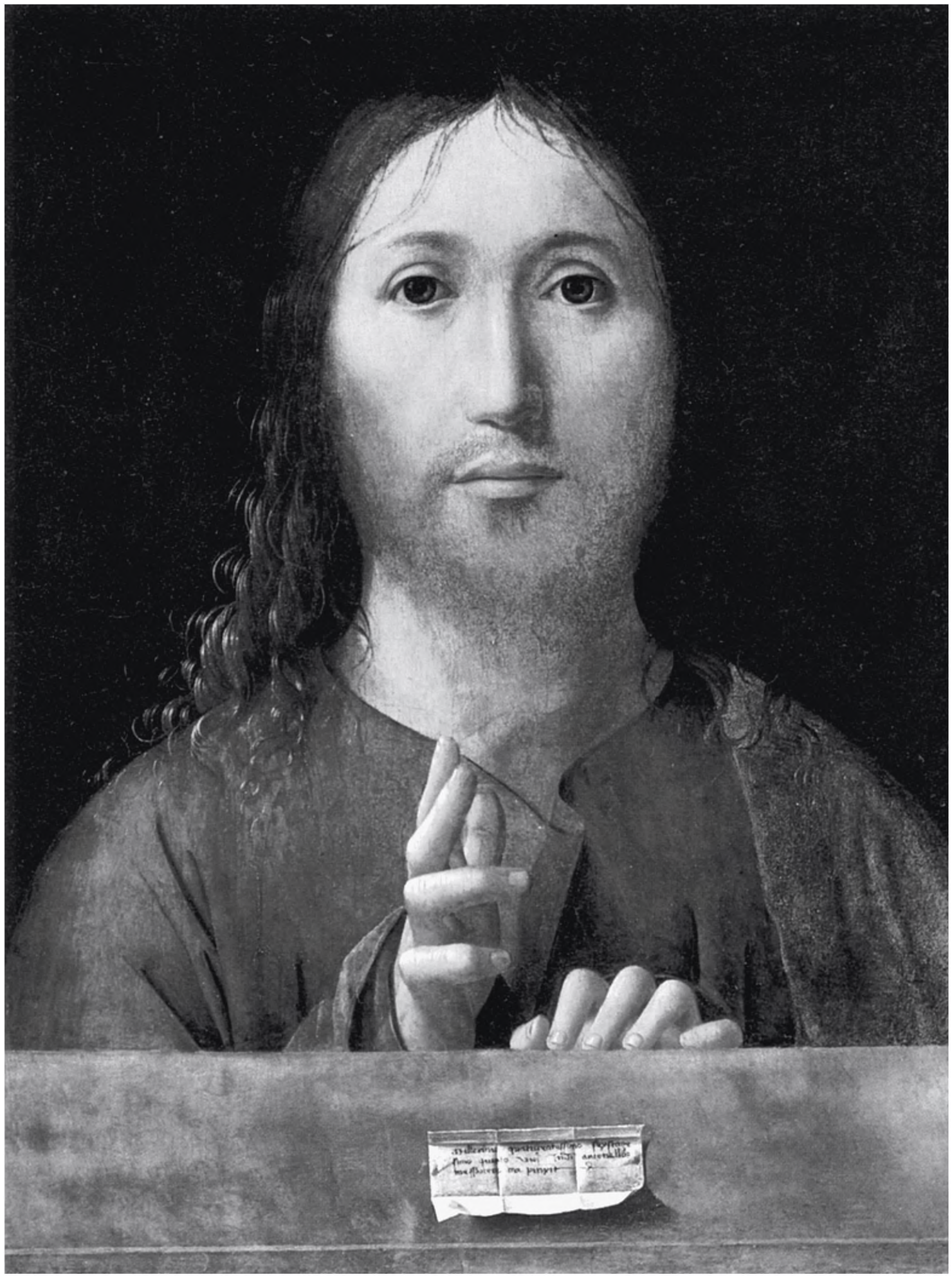
164. Экспозиция работ В.В.Верещагина в Третьяковской галерее. 1898

картин экспонировались Верещагиным едва ли не во всех европейских столицах, а также крупнейших городах России и Америки. И все они производили на зрителя XIX века необыкновенно сильный эмоциональный эффект. Зрителю второй половины XIX века образы художника казались более реальными, чем сама реальность. «Перед вами голая действительность», — писала о выставке 1880 года



в Петербурге русская газета «Молва»[10]. Годом раньше французская газета «Gaulois» назвала Верещагина первым русским художником, передававшим впечатление реальной войны. Его работы представляют «величайший интерес» как по реальности производимого впечатления, так и по философской мысли, в них заложенной[11]. «Верещагин первый заговорил совсем другим языком и тем навеки

165. Экспозиция работ К.А.Коровина в павильоне «Север» на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. 1896



вписал свое имя в историю нового искусства, чтобы там ни высказывали иной раз наши критики» — так оценивал значение выставок Верещагина в 1900 году журнал «Искусство и художественная промышленность»[12].

Все, что видел зритель на выставках Верещагина, представляло собой не менее сложную знаковую систему по сравнению с храмом или дворцом. Однако ее

166. Антонелло да Мессина. Благословляющий Христос. Около 1465. Национальная галерея, Лондон

особенность заключалась в том, что она стремилась не к расподоблению с реальностью, а наоборот — была призвана ее копировать. Экспозиции художника создавали иллюзию реальности. В этом смысле все свойства их художественного пространства находились в тесном взаимодействии с иллюзионистической концепцией рамы-окна. Особое значение при этом имело введение художником

в пространство своих экспозиций реальных *вещей* — боевых знамен, оружия, мундиров, тропической растительности и всевозможных этнографических «диковинных предметов» тех времен и тех народов, которые зритель должен был разглядеть на самих картинах. С их помощью картинная рама «завязывалась» с художественным ансамблем экспозиции и становилась «дополнением» самого

167. В.В.Верещагин.
Смертельно раненный.
1873. ГТГ

живописного полотна. Вспомним, что в поп-арте вещь помещается в неожиданный и не свойственный ей контекст, в силу чего изолируется, теряет свои прежние функции и приобретает роль носителя идеи. В экспозициях же Верещагина вещь выполняла совсем другую роль — она была призвана расширить *психологический контекст* самой картины. Картина и поставленная рядом с ней вещь — это

повод уподобить два пространства — реальное и условное. За границами живописного пространства вещь принадлежала реальности, но, попав в художественное пространство экспозиции, она превращалась в условный художественный объект, который делал границу реального и условного подвижной. Благодаря предметам, которые взгляд зрителя обнаруживал и в картине, и в реальности, тяжелая золотая рама как бы утончалась и «ускользала» с периферии зрительного поля, она устремлялась к «невидимости», заставляя реальные предметы и образы перемигиваться и пересекаться. Тем самым раме придавалась функция связи картины с действительностью на уровне ощущений. Согласно теории натуралистической эстетики, ощущение — это движение, полученное извне, то есть идущее от картины, а создание зрителем образа на основе ощущения — это реакция психики на встречу с объектом созерцания. Отсюда рама и поставленная рядом вещь вызывали «сильное первоначальное ощущение».

ил. 163 На фотографии посмертной выставки художника 1904 года мы видим ковры, оружие, мебель, растения и прочее. Организаторы выставки явно постарались повторить прижизненные экспозиции художника и прежде всего — согласовать вещи с оформлением стены и освещением, что должно было усилить

168. В.В.Верещагин. Нападают врасплох!.. 1871. ГТГ

«первоначальное впечатление» от самой живописи. Восточные ковры мы находим и в экспозиции работ Верещагина в Третьяковской галерее 1898 года. Поме- ил. 164
щенные перед картиной и огражденные парапетом, они не только вызывают «ощущение» экзотики Востока, помогая проникнуть в атмосферу «варварских стран», но и свидетельствуют о принципиально иных приемах показа картин по сравнению с XVIII веком. Вспомним, что в первой картинной галерее в России — картинном зале Большого Екатерининского дворца в Царском Селе, созданном в 1755 году по проекту В.В.Растрелли, — живопись служила лишь декоративным оформлением стены. То же самое — в упомянутой картинной галерее И.И.Шувалова. В «шпалерной развеске» XVIII века картины стыковались по принципу сим- ил. 161
метрии, размеру и общему цветовому тону, а разделяющие их тонкие рамки не столько отделяли их друг от друга, сколько объединяли в единый декоративно-живописный ансамбль.

168.1. Надпись на раме

168.2. Надпись на раме

Экспозиция второй половины XIX века уже стремилась копировать реальность (как и сама живопись), она осмыслялась одним из способов познания *окружающего мира*. Отсюда система драпировок из черного или бордового бархата строилась на выставках Верещагина так, чтобы «дематериализовать» окружающее пространство стен и усилить звучание картины как окна в реальный мир. «Все выставочное помещение бывало эффектно декорировано, — вспоминал сын художника. — Стены залов драпировались бархатом темного бордо, на фоне которого картины в золотых рамах резко выделялись»[13].

Этому «выделению» способствовало и специальное освещение картин, которое Верещагин сделал на первой персональной выставке в Петербурге в 1874 году по совету В.В.Стасова. В дальнейшем «художественное распределение света» сделалось важной творческой задачей, в чем Верещагин шел рядом с таким своеобразным русским художником, как А.И. Куинджи, который экспериментировал со светом, делая выставку одной картины — «Лунная ночь». Последняя выставлялась в черной раме и темной комнате, где направленный свет усиливал иллюзию лунного отражения[14]. Электрические лампы, направленные на мемориальные вещи и картины Верещагина, создавали также эффект, характерный для *панорамы*, *театра* и *фотоателье* эпохи реализма. Неравномерное же освещение драпировок служило контрастом для яркого показа полотна картины, что усиливалось блеском золота рам, которые художник заказывал для каждой серии отдельно и часто по своим эскизам. Они очерчивали картину и одновременно «собирали» для нее дополнительный свет.

На «Туркестанской выставке» 1869 года в Петербурге Верещагин экспонировал свои картины, этюды и рисунки вместе с зоологической и геологической коллекциями своих друзей по первому путешествию в Среднюю Азию, где в 1867—1868 годах они вели этнографические исследования в Сырдарьинской и Семиреченской областях. То была одна из прокатившихся по Европе так называемых «колониальных выставок», которые знакомили публику с экзотической культурой «варварских стран» и часто показывали не только «дикость» восточных народов, но и их принципиально иной, «примитивный» уровень культурного развития[15]. Причем принципы «колониальных» экспозиций вполне могли повторяться в организации международных и всероссийских художественно-промышленных выставок, на которых отдельные павильоны включали не только всевозможные предметы художественной промышленности, но также произведения живописи, народно-ремесленного искусства, диковинные образцы флоры и фауны. Именно принцип совместного показа картин и объектов материальной культуры на «колониальных» и художественно-промышленных выставках и был, надо полагать, усовершенствован Верещагиным, предпринявшим с самого начала своей деятельности поиски новых путей эмоционального воздействия на зрителя. Обобщив первый опыт «романтического» знакомства с Востоком в фотоальбоме «Туркестан. Этюды с натуры» (1874)[16], художник развивает в дальнейшем своеобразную концепцию театрализованной выставки, объединявшей показ живописи, авторских этнографических и военных коллекций, популяризацию собственных

ил. 165

литературных трудов с переодеванием выставочного персонала, музыкой и световыми эффектами, что явилось безусловным новшеством в европейской культурной жизни второй половины XIX века.

Грандиозные экспозиции работ художника устраивались в 1880–1883 годах в Петербурге, Вене, Париже, Берлине, Гамбурге, Дрездене, Дюссельдорфе, Будапеште и Брюсселе. По своему оформлению особенно выделялась выставка в Вене, которая проходила с 20 октября по 14 ноября 1881 года и содержала картины Индийской и Балканской серий, а также некоторые работы Туркестанской серии. Как писал В.В.Стасов, она была оформлена «необычным образом»: на лестнице и в залах зрители видели тибетские, индийские и узбекские ковры, в витринах лежали национальные одежды разных эпох, атрибуты восточного религиозного культа, а также предметы этнографических коллекций. Здесь же помещались шкуры тигров, медведей и чучела птиц. Залы были оборудованы специальным электрическим освещением, а для создания особой психологической атмосферы звучала музыка. Звуковое сопровождение показа картин было известно еще в XVIII веке. То был театр Гонзага в Архангельском. Однако теперь музыка подбиралась самим художником (иногда совместно с критиком В.В.Стасовым) и была важным элементом экспозиции[17]. Не менее ошеломляющие выставки Верещагин устроил в Берлине в январе – апреле 1882 года и в Петербурге в 1883 году. На них показывались картины Туркестанской, Индийской и Балканской серий. И так же в залах звучала музыка, горел электрический свет, они утопали в тропической зелени и диковинных предметах. Причем если раньше в каталогах художника пояснялись только картины и надписи на рамах, то теперь обращалось особое внимание на антураж выставки. Читая каталог, зритель не отделял «диковинные вещи» от самих картин. В предисловии к каталогу 1883 года, написанном Н.Собко, перечислялись двенадцать видов индийских и тибетских четок, «камни со священным изображением Будды на лотосе», женские украшения из серебра, посуда и утварь, орлы и ястребы из Гималаев, шкуры тигра, пантеры, кашмирского медведя, оленьи рога и многое другое[18].

Традиционная рама-окно отвечала на всех этих выставках четкому перспективному построению картин или, другими словами, той особой живописной манере художника, которая одним из его современников была названа «ультра-реальным направлением»[19]. Благодаря раме картина смотрелась не как вещь среди других вещей – она становилась объектом созерцания. Усилению же иллюзионизма и психологизма картин способствовали сделанные на рамах надписи, придававшие им то метонимический, то метафорический смысл. К первым относились, например, такие работы, как «Смертельно раненный» (1873, ГТГ), ил. 167
«Нападают врасплох!..» (1871, ГТГ), «Окружили – преследуют» (1872, ГТГ) и не- ил. 168
которые другие. Наиболее характерный пример метафоры – это знаменитый
«Апофеоз войны» (1871, ГТГ). При этом у нас есть все основания утверждать, что ил. 170
риторика рам явно подчинялась главной задаче творчества В.В.Верещагина – развенчанию того романтического культа военной славы, который сложился в эпоху наполеоновских войн. Поэтому, задумывая свои экспозиции как рассказ

о суровых военных буднях, художник становился на дорогу деэстетизации войны. В чем же это выражалось и как осуществлялось?

Отклонение от правил всегда вызывает повышенное внимание зрителя. Учитывая это, Верещагин использовал в своих экспозициях древний, как мир, принцип *серии* изображений — принцип рассказа средствами живописи. Эту особенность своего творчества он считал новаторской, указывая в письме к В.В.Стасову, что «перешагнул» через «рутинное» правило довольствоваться живописцу моментом и предоставить «дальнейшее развитие этого момента литературе». Это сближение живописи и литературы означало на практике, что свои серии Верещагин называл «поэмами», картины в них — «главами», а этюды к ним — «фактами»[20]. Известно, что появление на раме карточки с именем художника и названием картины — исторический факт определенного развития концепции автора и его социального статуса. Художники Возрождения, рисуя такие таблички прямо

169. В.В.Верещагин.
Торжествуют. 1872. ГТГ

на холсте, помещали на них свое имя и дату создания картины, иногда текст-обращение представленного персонажа к зрителю[21]. Таков образец подписи на портретах и картинах Антонелло да Мессина — «Антонелло Месинец меня написал». ил. 166 Итальянские и фламандские живописцы XV века часто писали на раме и различные тексты, включая прямую речь своих персонажей. В XIX веке их рамы привлекли внимание назарейцев и прерафаэлитов, которые стали помещать на раму не только свое имя, но и всевозможные стихи, цитаты из литературных сочинений, а также надписи от первого лица изображенных на картине персонажей. Таковы, например, рамы Д.Россетти, В.Ханта, Ф.Брауна и других художников. В творчестве же Верещагина все эти приемы использования рамы для усиления воздействия самой картины соединились с поэтикой русского романтизма XIX века. В этой связи особое значение приобретает для него название картины, надпись на раме, а также словесный комментарий, который помещается в каталог выставки.

279

170. В.В.Верещагин. Апофеоз войны. 1871. ГТГ

Центральное место в экспозиции Туркестанской серии (1874) принадлежало «героической поэме» «Варвары» — циклу из семи картин, повествующих о гибели русского отряда в столкновении со среднеазиатским войском — это «Нападают врасплох!..» (1871, ГТГ), «Торжествуют» (1872, ГТГ), «Представляют трофеи» (1872, ГТГ), «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» (1873, ГТГ) и другие. Однако под первым номером значилась картина «Смертельно раненный», открывавшая всю экспозицию и написанная в Мюнхене спустя пять лет после того, как художник видел данную сцену во время обороны самаркандской крепости. ил. 167 На картине был изображен смертельно раненный и падающий на бегу солдат; по замыслу — миг между жизнью и смертью, который художник «подглядел» в реальности. Автор и герой, художник и солдат, оба они перед лицом смерти — вот что должен был зритель не только увидеть, но эмоционально почувствовать. И именно это ощущение трагизма подчеркивала монументальная рама со стеклом, уподоблявшая картину *погребальной стеле*. Она содержала черное паспарту со строгим золотым орнаментом, которое, с одной стороны, сближало картину с надгробием (придавая ей мемориальный характер), с другой — отсылало к рамке фотографии.

Перед глазами зрителя предстал как бы фотографический кадр, метонимический характер которого усиливался вынесенным на раму предсмертным восклицанием солдата: «Ой, убили, братцы!.. Убили. Ой, смерть моя пришла!» — своего рода *говорящая эпитафия*, которую обычно помещали на могилах и стелах. То есть стремление к жизнеподобию и иллюзионистичности заставило художника применить древнюю эпиграфическую формулу — поместить на раму надпись от первого лица, в которой издавна реализовалась идея говорящего надгробия. Более того, в этой же надписи усматривалась и традиция посвятительной эпиграммы. Используя речь изображения, эпиграмма (подобно эпитафии) также воплощала отношение к картине или статуе как живой и говорящей[22]. Именно такую стихотворную эпиграмму художник составил на картину «Забытый» (1871), на которой был изображен оставленный своими товарищами убитый солдат:

Ты скажи моей молодой вдове,
Что женился я на другой жене;
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать мать сыра земля...[23]

Более сложный смысл несла надпись на раме картины «Нападают врасплох!..». ил. 168, 168.1, 168.2 Сбившийся в кучу русский отряд отстреливался от нападавших всадников — кто-то бежал на помощь, кто-то отступал, кто-то лежал мертвый. Сближаясь с той же эпитафией, надпись на раме («Ляжем костьми. Не посрамим земли Русской. Мертвые сраму не имут»), казалось, поднимала всю сцену на уровень эпического обобщения. Однако это было не совсем так. Заставляя посмотреть на картину сквозь призму русской истории, надпись явно вызывала в памяти рассказ Нестора-летописца об окружении дружины князя Святослава греками. Произнося слова «Ляжем зде костьми; мертвые бо срама не имут», Святослав обнажил меч и повел своих воинов в бой. Известно, что, обдумывая темы из русской истории для Академии художеств, Н.М.Карамзин рекомендовал данный

сюжет как достойный кисти художника, который должен был изобразить русских витязей «в быстром движении геройского вдохновения». «Вот минута для живописца!» — восклицал знаменитый писатель[24]. Рисуя же сцену из реальной жизни и противопоставляя ее академическому сюжету, Верещагин столкнул раму и картину, скорее, по законам комикса и лубка. Комизм афористической подписи рамы происходил из явного несоответствия текста и изображения, поскольку основывался на абсурдном предположении, что отношение цитаты из русской летописи и связанного с нею известного сюжета так же обязательно для живописца, как сама реальность. Отсюда происходило усложнение информации при разглядывании картины: рама вызывала в памяти сцену из древней истории, картина же провозглашала абсолютно другие истины войны — отчаяние, близость смерти, надежду на спасение и т.п.[25].

Особые функции выполняли надписи и на других картинах. Разрабатывая характерную для европейской романтической живописи тему «варварства», художник пишет поистине ужасные сцены — это «Представляют трофеи», «Торжествуют», «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» и, наконец, «Апофеоз войны». На верхнем крае рамы картины «Торжествуют» зритель читал цитату: «Нет Бога кроме Бога. Нет Бога кроме Бога», а на нижнем: «Так повелевает Бог». На полотне предстала страшная картина «торжества» победителей: мусульманские воины собрались на площади перед мечетью, в центре которой поместили шесты с отрубленными головами русских солдат. Цитата из Корана на картинной раме выполняла, с одной стороны, функцию эпитафии, с другой — эпиграфа к «главе» (как мы помним, именно так Верещагин осмыслял свою картину). Поскольку же она могла пониматься еще и как отрывок прямой речи проповедника (изображенного в центре площади), картина соотносилась с погребальной стелой и драматической сценой одновременно. Совсем другую роль выполняла надпись на раме картины «Апофеоз войны», которую художник рассматривал в качестве эпилога «героической поэмы». На полотне была изображена пирамида из черепов, над которой кружили хищные птицы. Название картины, которое читалось на раме сверху — «Апофеоз войны», — превращало изображение в *метафору* войны; надпись же на раме внизу — «Всем завоевателям, нынешним, настоящим и будущим» — выполняла функцию посвящения всей серии в целом.

ил. 169
ил. 170

Все эти надписи дополняли статьи каталога, в которых мы находим не только типы бытующих оценок и рассуждения о ценностях и морали, но и историко-бытовые зарисовки, столь характерные для реалистической повести, газетного репортажа или жанра научного путешествия второй половины XIX века. Они же содержали своеобразные сценарии представленных событий, включая обрывки диалогов, стихи, частушки, цитаты из национального эпоса и Корана. Например, картина «Парламентеры» (Мюнхен, 1873) была снабжена в каталоге диалогом, отражающим переговоры противников: «Сдавайся!» — «Убирайся к черту!..» Тот же прием — в комментарии к двум картинам с одинаковым названием «У крепостной стены», на которых были представлены следовавшие друг за другом сцены. Первую поясняло восклицание: «Тсс!.. Пусть войдут!»; вторую:

ил. 171

«Вошли!»[26] Поэтому верещагинскую развеску картин вполне можно сравнить с членением театральной постановки. Спектакль делится на действия и явления, которые отделены друг от друга занавесом и антрактами. Эти пространственно-временные отрезки допускают движение. В серии же картин Верещагина отдельные отрезки времени и пространства — явление статичное.

Поэтому, чтобы активизировать процесс восприятия, художник и придает раме такое большое значение; причем как раме отдельной картины, так и «раме», стыкующей картины между собой, то есть *монтажу*, в котором закладываются вполне конкретные смыслы. Поскольку же порядок восприятия серии определялся каталогом, то его статьи усиливали «театрализацию» выставочного пространства, заставляя картины «говорить», а зрителей — смотреть и размышлять. В этом плане текстовая рама каталога не была отделена от рамы материальной. Материальная рама фокусировала взгляд на картине, могла «озвучить» сцену надписью, которая явно была рассчитана на прочтение вслух. «Рама» же каталога расставляла изображения в некий связный рассказ, заимствуя, по сути, прием народного комикса и лубка. Причем последовательность картин в серии должна была восприниматься, с одной стороны, как предельно достоверная, определенная самой жизнью, с другой — в качестве акта художественного выбора автора, который выступал в данном случае гарантом правдивости «рассказа» о своем путешествии, то есть достоверности сюжета своей «поэмы».

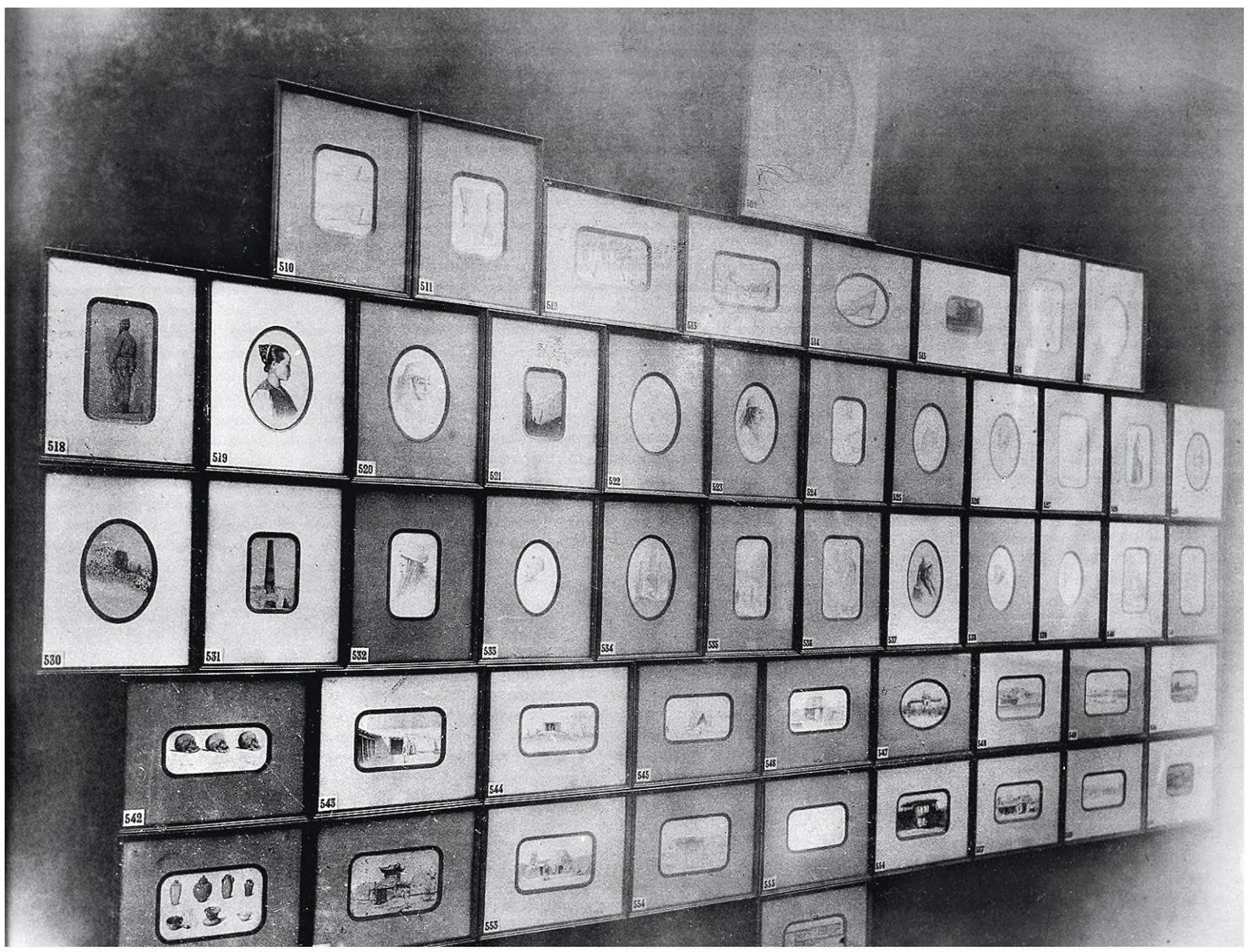
Так, согласно каталогу 1974 года, главная в серии «поэма» «Варвары» представала в экспозиции Туркестанской выставки в обрамлении этюдов и рисунков, которые были поставлены в начало и конец ее показа, то есть помещены в ту пространственно-временную раму, которая нам уже встречалась на примере коронации. Этот монтаж картин в серии ориентировал сознание зрителя на понимание того, что изображенные события автор не выдумал, а «подсмотрел» в действительности: в начало и конец экспозиции были поставлены этюды с натуры, то есть те «документальные материалы», которые в живописи эпохи романтизма рассматривались как наиболее приближенные к достоверности. Поэтому каталог и указывал под первым номером картину «Смертельно раненный» — своего рода «этюд с натуры», факт произошедшего события, трактуемый рамой как воспроизведение самой реальности. То есть картина-«этюд» оказалась началом рассказа о том, чего нельзя было увидеть в обыденной жизни — «рассказа» о близости смерти, перед лицом которой был и сам художник — свидетель реальных событий.

171. Обложка каталога выставки картин В.В.Верещагина. 1874

В конце же этой «героической поэмы» зритель был призван смотреть многочисленные зарисовки

архитектуры, орнаментов, одежды, бытовой утвари и этнографических типов, то есть всего того, что погружало его в саму атмосферу «варварских стран», давало возможность понять и почувствовать их совершенно иной, более «низкий» уровень исторического развития по сравнению с европейской цивилизацией. Например, картину «Представляют трофеи» из цикла «Варвары», написанную вполне в духе сюжетов Жерома (но доведенных до жуткой откровенности), разъяснял авторский комментарий: «Сцена в самаркандском дворце. Победители по варварскому обычаю тех стран обрезают головы убитых и увозят их в мешках, привешенных к седлу для того, чтобы представить эмиру...» В «исторической достоверности» знаменитой картины «Апофеоз войны» убеждали слова: «Эта картина исторически верна: Тимур или Тамерлан, заливший кровью всю Азию и часть Европы и считающийся теперь великим святым у всех среднеазиатских магометан, везде сооружал подобные памятники своего величия...»

При всем том каталог давал также исторические и этнографические комментарии. К картине «Двери Тамерлана» (1872, ГТГ) Верещагин, например, составил пояснение: «Здесь воспроизведены двери во дворце среднеазиатского владыки в эпоху процветания Бухары. На часовых надеты древние одежды». Картину «У гробницы святого — благодарят Всевышнего» художник сопоставлял с работой «Гробница Тамерлана (Зеленый камень)», в описании которой он выступил уже как ученый-археолог: «Картина представляет гробницу в нынешнем ее виде. Тамерлан похоронен под темно-зеленым камнем. По обеим сторонам — гробницы



283

172. Экспозиция рисунков В.В.Верещагина в Третьяковской галерее. 1898

двух его родственников; в головах — наставник его юности. Сход вниз ведет в склеп, где каменные плиты покрывают могилу. Мечеть построена при жизни Тамерлана художниками, вызванными из Китая и Персии...» В правдоподобии туркестанских картин убеждали также фразы типа «писана на месте» или же сноски вроде: «Я должен упомянуть здесь о концертах, поневоле слышанных ежедневно мною и моими спутниками в этой местности: утром раздавался тут рев тигров, а около солнечного заката — меланхолический вой тощих и злых степных волков (заметка художника)». Сноска относилась к пояснению картины под № 89 — «Развалины Большой Кумирны», которая была написана «в провинции Или, на Кульджинской дороге, теперь разрушенной»[27].

Зарисовки же этнографических типов и бытовых деталей соответственно были даны в конце каталога, причем без комментариев — просто как «документальные свидетельства». Но, связанные с естественнонаучными методами познания мира, они определяли порядок восприятия картин не менее убедительно, чем статьи и заметки. На старой фотографии экспозиции «туркестанских» рисунков в Третьяковской галерее (явно сохранивших авторский принцип показа)
ил. 172 перед нами открывается удивительный мир «объективных фактов». Архитектурные сооружения, костюмы, орудия труда, посуда, предметы археологии, черепа и портреты — все это предстает взору аккуратно вставленным в однотипные рамки и пронумерованным, наподобие естественнонаучной коллекции. Перед нами строгая и познающая мир позитивистская рама — научно-художественный инструмент эпохи веры в науку и прогресс.

В одном из писем В.В.Стасову Верещагин говорил о том, что «надписи на рамах и в каталогах» должны были «дополнять своим трагикомическим эффектом впечатление от его «натуральных» и «верных картин»[28]. В реальности рамы означали, что отказ художника от старой живописной риторики являлся, по сути, замещением ее новой риторикой, в которой ориентация на «трагикомический эффект» впитала не только традиции романтизма и реализма, но и *народного примитива*. Этот сложный синтез помогал Верещагину «задерживать» внимание, ставить зрителя в неожиданную ситуацию, что в дальнейшем будет свойственно культуре авангарда. Выявляя в своих экспозициях элементы жестокости и «удивительные» ситуации, поясняя их в своих «указателях» и каталогах, художник явно рассчитывал на установление качественно иных взаимоотношений со зрителем.

Но в этой связи его экспозиции вызывали как замешательство художественной критики, так и недовольство официальных властей. «Чтобы помочь картинам, — писала в 1895 году газета «Русское слово» по поводу выставки Верещагина на тему Отечественной войны 1812 года, — художник обращается к истолковательному слову. Так, например, чтобы понять, о чем задумался Наполеон, одиноко сидящий в церкви с бумагой в руках, посетитель выставки должен, остановившись перед этой картиной, прочитать *восемь страниц* объяснительного текста в Указателе, между тем как на мысли Наполеона, идущего по большой дороге, отведено целых *десять* страниц. Прием этот несколько забавен. Ни одно из знаменитых произведений живописи, изображающих Наполеона, не нуж-

далось и не нуждается в помощи толкований...» (курсив автора. — *О.Т.*)[29] Не без иронии о «системе» верещагинских выставок размышлял и другой критик: «*Каталог* выставки замечательно продуман и устроен. Он напоминает, в области педагогической, постепенное восхождение *от начатков к кратким руководствам и полным учебникам.* За 3 копейки вы получите перечень предметов выставки; за 20 копеек — *указатель* с объяснительным текстом. Но как в перечне, так и в указателе ссылки на *приложения*, которых целых три. Они обозначаются римскими цифрами I, II, III. По справкам у необыкновенно вежливых продавщиц оказывается, что книги Верещагина о незамечательных русских людях, Северной Двине и Наполеоне составляют именно те приложения, на которые так неустанно делают ссылки перечень и указатель. Это чрезвычайно полезная система, которой не может следовать ни один русский художник, кроме Верещагина, за отсутствием у всех остальных каких бы то ни было литературных трудов (курсив автора. — *О.Т.*)»[30].

Политика, как известно, не допускает ни комизма, ни игровых ситуаций. Поэтому надписи на рамах художника власти понимали как «издевательства» над русской армией и самим императором. Это относилось, например, к табличке с надписью «Царские именины», которую художник поместил на раму картины «Александр II под Плевной 30 августа 1877 года» (1878—1879, ГТГ), на которой император был изображен сидящим на стуле и взирающим на поле сражения. Поскольку рама недвусмысленно переводила изображенную сцену в план иронического повествования о поражении русской армии под Плевной (в результате приуроченного к именинам императора приказа о наступлении), ее сняли перед показом верещагинских картин в Зимнем дворце. Явно выражая мнение официальных кругов, военный министр Д.А.Милютин вспоминал: «Действительно, Верещагин, неоспоримо талантливый художник, имеет странную склонность выбирать сюжеты для своих картин самые непривлекательные: изображать только тяжелую и неприглядную сторону жизни и вдобавок придавать своим картинам надписи в виде ядовитых эпиграмм с претензиями на мизантропическое остроумие... На картине, изображающей императора и свиту его под Плевной, ввиду кровопролития, он надписывает «Царские именины». Впрочем, эта надпись, красовавшаяся в Париже, здесь, конечно, исчезла»[31].

Иными словами, достоверность, которую декларировал Верещагин, всегда составляла проблему в идеологическом отношении. На пути отражения реальности художника неизменно поджидали препятствия: ориентация на факты и документы не избавляла еще от риторики и предвзятой точки зрения; поскольку «голыми» факты существовать не могли, они неизменно «обрамлялись» политическим, философским или морально-психологическим контекстом. Это и подтверждала та смысловая рама каталога художника, которая была призвана направлять зрительное восприятие.

2. Картина-кадр

Известно, что изобретение фотографии Нисефором Ньепсом и Луи Дагерром произвело подлинную революцию в массовом восприятии визуальных образов. «С этого дня живопись мертва (La peinture est morte à dater de ce jour)» — это знаменитое и часто цитируемое высказывание основоположника жанра исторической живописи французского художника Поля Делароша было сделано именно в связи с появлением фотографии, а точнее, в 1838 году, когда Дагерр обратился к нему с личной просьбой поддержать изобретение светописи. Он же говорил, что фотографии Дагерра «до такой степени совершенны в отношении к некоторым существеннейшим сторонам искусства, что они должны сделаться (и сделаются) предметом наблюдения и изучения даже для самых искусных живописцев». В истории визуальной культуры это означало приобретение фотографией статуса «подлинной реальности», то есть утверждение мнения о том, что «фотографические копии одни способны воспроизводить натуру»[32].

Отсюда фотография становится новым средством визуальной коммуникации, сравнимым, пожалуй, по своей значимости с введением сегодня компьютерных технологий. Сменив на этом пути гравюру и литографию, она стала иллюстративной спутницей повседневной жизни, оказывая на протяжении второй половины XIX века и даже XX века сильнейшее эмоциональное воздействие на человека. Она же повлекла за собой перемены в *способах восприятия* станковой картины, которая лишается, как показал В.Беньямин, «ауры» произведения высокого искусства, окружавшей его начиная с эпохи Ренессанса. Раньше эта аура основывалась на ритуале, в системе которого изображение являлось важнейшим составляющим элементом. Теперь репродуцируемая картина (или икона) приблизилась к массовой публике, и это вызвало глубокое потрясение традиционных ценностей: «Репродукционная техника... выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродукционный предмет»[33].

В этой связи не случайно, что фотографическое копирование картин часто практиковалось русскими передвижниками с их идеями «хождения в народ» — фотография и техника репродукции сделали картину доступной огромной аудитории. По сути, они вызвали появление новой культуры визуальных образов. Эту же роль выполняли фототипические иллюстрации в каталогах. Их дешевизна, например, на выставках Верещагина была не только продуманным приемом рекламы, но и важным средством популяризации творчества художника. Фотографии даже замещали в экспозициях отсутствующие работы. Их можно было купить на выставках и в специализированных магазинах. «При выходе с выставки, — отмечалось в предисловии к одному из верещагинских каталогов, — продавались фотографии со старых и новых картин Верещагина, а также только что вышедшие книжки — «Заметки, очерки и воспоминания В.В.Верещагина, с рисунками» и «Поездка в Гималаи»[34]. В магазине А.Беггрова на Невском проспекте

в Петербурге предлагались также крупноформатные фотографии с работ художника. Они были выполнены в мюнхенских фотографических заведениях Ханфштенгеля и Обернеттера с картин Туркестанской серии и появились в 1874 году одновременно с фотоальбомом «Туркестан. Этюды с натуры»[35]. ил. 173

Между тем в это время продолжался ожесточенный спор между фотографией и живописью по поводу эстетической ценности и собственной роли в современном искусстве. Сначала фотография как новый вид творчества развивалась в тесной связи с живописью. Создание фотографической композиции рассматривалось как процесс работы над картиной, а сами фотографы именовали себя художниками и имели профессию живописцев, поскольку являлись выпускниками Академии художеств. Пользуясь методом постановочной фотографии, они снимали «реальность», выстраивая сцены в зависимости от композиции «фотокартины», то есть точно так же, как живописцы. Однако вскоре сама живопись стала подражать фотографии. Многие работы В.В.Верещагина обнаруживают использование фотоприемов и фотографических рамок, что не осталось без внимания художественной критики. «Знаете, что мне ставили в вину за мои последние картины? — писал художник Стасову в 1888 году. — То, что в них нет composition, можно, видимо, подумать, что это фотографии с натуры, раскрашенные. Во-первых, и это недурно, а во-вторых, композиция, сочинение есть — только оно не заметно, значит, не худо»[36]. Это желание художника «скрыть» в картинах приемы фотографии означало, что стремление приблизиться к реальности вело его не только к этюду с натуры, но и к фотоснимку, за которым именно в это время закрепляется статус подлинного документа. Поэтому упомянутая работа «Смертельно раненный» вполне может рассматриваться как своего рода картина-кадр, то есть «фотография» и «этюд с натуры» одновременно (не являясь ни тем, ни другим на самом деле). Конечно, ни штативной камере, ни этюду миг между жизнью и смертью не поймать. Он будет схвачен позднее — в известной фотографии Роберта Капы «Смерть солдата» (1936). Но сама фигура, свет, тень и движение говорят о стремлении Верещагина к фотографии. В том же убеждает и черное паспарту — своего рода «рамка фотообъектива». ил. 174 ил. 175 ил. 167

Еще убедительнее проявляется фотоснимок в картине-триптихе «На Шипке все спокойно» (1878—1879), в основу которого положены как бы три «кадра», напоминающие серии фотографий, снятых с прерываемой экспозицией. Ими занимались, к примеру, создавшие принцип «хронографии» американец ил. 176

173. В.В.Верещагин. «Вошли!..». Фотография с картины. 1874. Фотоателье Ханфштенгеля в Мюнхене. ГТГ

Э.Мейбридж и француз Э.-Ж.Марей, передававшие в последовательности кадров движение объекта[37]. Напоминающая кадрированные снимки, рамка верещагинской картины стремилась создать то же впечатление — изменение во времени и пространстве. Она же вызывала у зрителя такое ощущение достоверности, которое было доступно только фотографии. В результате ситуация между жизнью и смертью распадается на отдельные мгновения, и рамка утверждает ее случайность и несправедливость — забытый командиром солдат замерзает на своем посту. Сначала может показаться, что взгляд скользит от одного «кадра» к другому, напоминая разглядывание клейм житийной иконы. Однако в иконе каждый квадрат — универсальный «факт» биографии святого, включенный в мифологическую пространственно-временную модель. «Кадры» же картины Верещагина — это факты человеческой биографии. Они неповторимы, включены в историческую модель времени и пространства, и что очень важно — они получены в результате опытного знания, то есть путем наблюдения над действительностью, что и кадры фотопленки. Они стремятся передать значимость каждого мгновения человеческой жизни.

Рамка фотографии, как обрез кадра (т.е. фотоприем), постепенно перемещается и внутрь картины. Ее «приближение» к материальной раме картины (т.е. к краю живописного полотна) мы видим уже в работе «Шипка-Шейново» (1877—1878, ГТГ) — одной из главных картин так называемой Балканской серии, посвященной русско-турецкой кампании 1877—1878 годов. На большом полотне представлен смотр войск генералом М.Д.Скобелевым после победы у Шипки. Генерал изображен на белом коне мчащимся вдоль солдатских шеренг в окружении штабных офицеров, среди которых художник поместил и себя. Пространственная глубина картины достигнута тем, что данная сцена отодвинута на второй план, в то время как ее «авансцену» занимают тела убитых солдат, образующих композиционную раму той победы, которая была достигнута столь дорогой ценой. На фоне отношения художника к «правде жизни», композиционная рама

ил. 177

ил. 178

174. В.В.Верещагин. Смертельно раненный. 1873. ГТГ

выстраивает здесь риторическое противопоставление «истинной» и «ложной» картины войны.

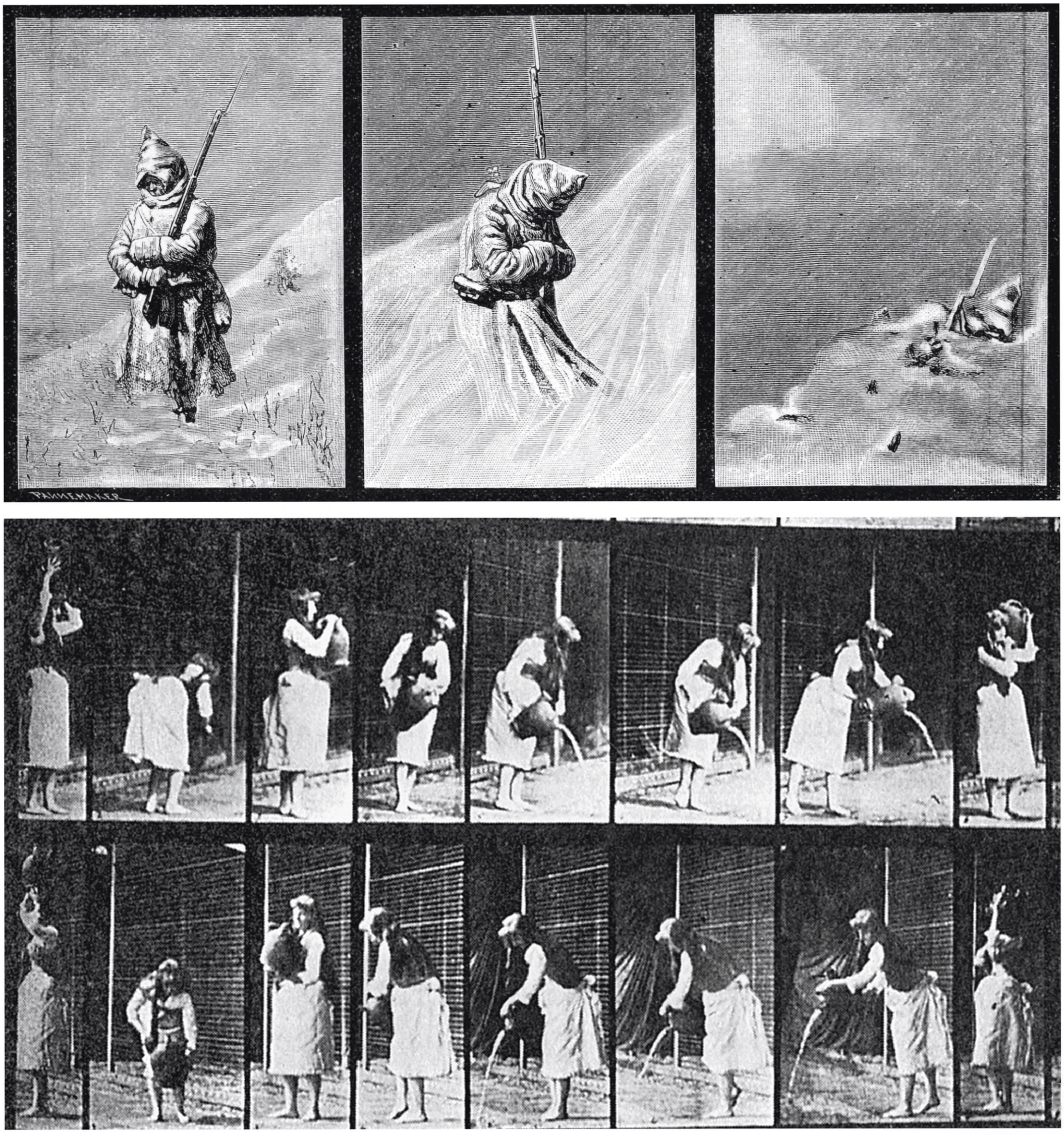
На картине «Не замай, — дай подойти» — центральной в серии «Старый партизан» (1887—1895, ГИМ) — композиционная рамка уже обрезает предметы, находящиеся впереди, выступая смыслообразующим приемом в создании

289

175. Р.Капа. Смерть солдата.
1936. Фотография

образа. Рамка рассекает поле нашего зрения, заставляя взгляд одинаково сосредоточиться как на ней самой, так и на том, что внутри нее, поскольку объекты, которые она перечеркивает, кажутся «выходящими» за раму — они приближаются к зрителю. Не случайно картина может напоминать и разбитое окно: мы видим фигуру в глубине картины как бы сквозь «осколки стекла», образуемые заснеженными ветвями деревьев. Именно они образуют новую раму и делают ненужной материальную раму-окно. На первый план выходит «рамка реальности», которая явно ассоциируется с обрезом кадра фотографии. Здесь фотоприем

ил. 180



290

176. В.В.Верещагин.
На Шипке все спокойно.
Литография из каталога
выставки. 1883

177. Э.Мейбридж. Движение.
1879. Фотография

становится «скрытым» композиционным приемом живописца, выполняя роль сигнала восприятия того, что находится в глубине картины-кадра.

Иными словами, исторический факт Верещагин вновь заключает в рамку того визуального образа, который воспринимается зрителем как сама реальность — в рамку фотографии. В истории живописи это означало *внедрение рамки в саму систему изображения.* Именно с этой точки зрения она была рассмотрена М.Шапиро в картинах Дега и Тулуз-Лотрека. Американский исследователь пришел к выводу, что данная глубинная композиция является поздним синтетическим достижением, завершающим развитие рамки в европейском изобразительном искусстве[38]. О том же пишет Арнхейм: «В духе современных дискуссий рама в картине должна играть роль фигуры, а пространство картины — выполнять функцию ничем не ограниченного основания. Наивысшей точки своего развития это направление достигло в XIX столетии, например, в работах Дега, где рама картины использовалась для пересечения человеческих фигур и предметов в более сильной степени, чем прежде. Тем самым подчеркивался случайный характер границы, очерчиваемый данной рамой и, следовательно, ее спорадическая функция быть "фигурой"»[39]. Отсюда следует, что глубинная композиция отдельных работ Верещагина явно может рассматриваться в одном ряду с работами французских художников. Более того, есть основания полагать, что не только Дега, но и Верещагин предвосхитил концепцию глубинного кадра (сочетание крупного и общего дальнего плана), разработанную позднее С.Эйзенштейном[40].

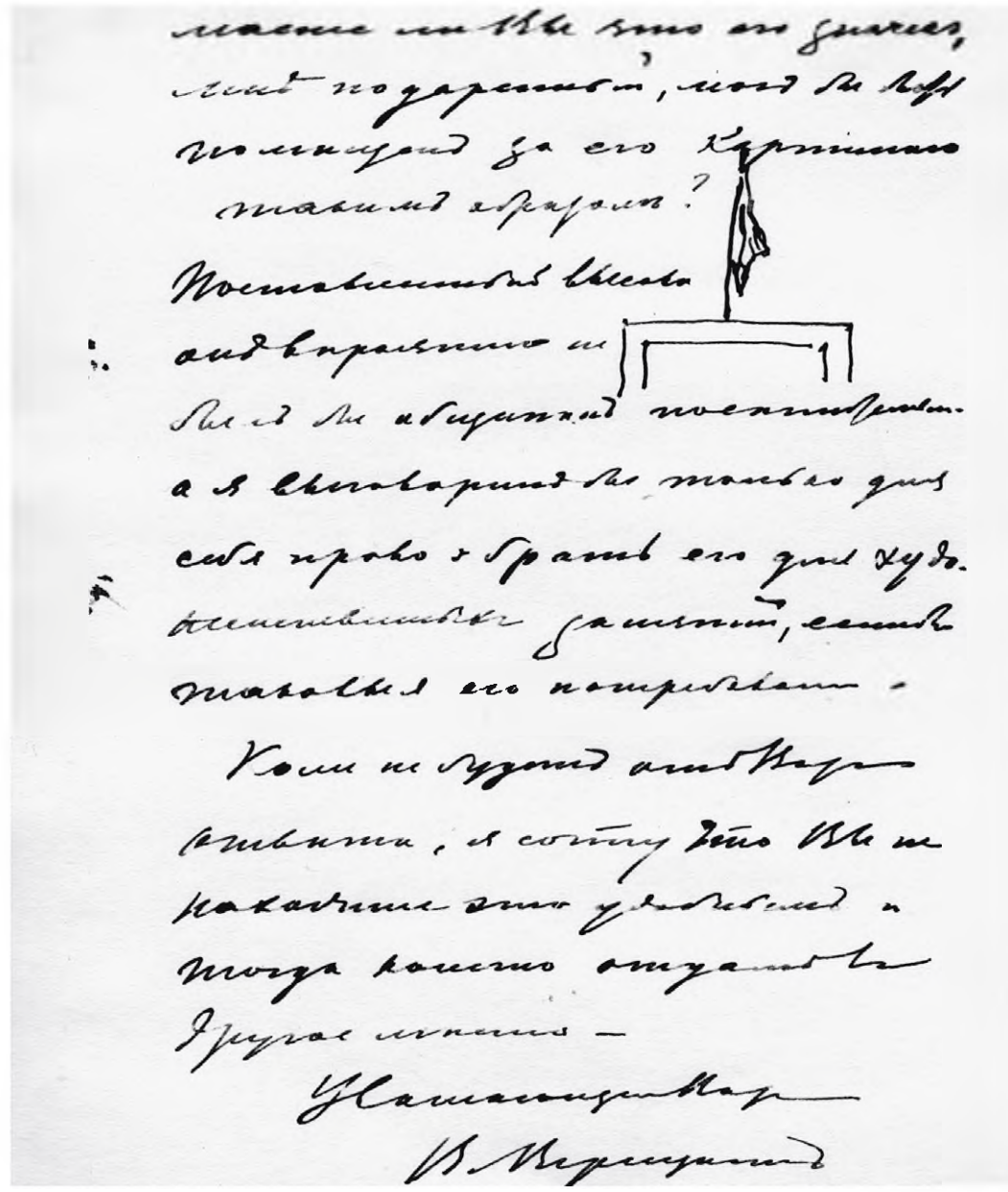
ил. 181

Наряду со всем этим нет сомнений в том, что на осмысление Верещагиным рам и экспозиций непосредственное влияние оказали *фоторепортаж* и *визуальный аттракцион.* Здесь художник брал и эстетику «ужасной правды», и сенсационность, и зрелищность, и игру с пространственной границей картины и объекта, то есть все то, что должно было поражать и захватывать, усиливать и путать самые разные эмоции. В середине XIX века под влиянием фоторепортажа на первый план выдвинулся материал, выхваченный из жизни. Тогда же была пересмотрена и концепция батального полотна. Раньше батальная картина представляла бой, выдвигая на «авансцену» одну или несколько фигур, с которыми была связана триумфальная тема. Эта идея триумфа зачастую поддерживалась и специальной рамой с трофеями — знаменами, предметами вооружения и т.п. Теперь появляется «*батальная картина без героя*», риторика которой строится на отказе от изображения самого боя: рисуются сцены до или после боевых действий, т.е. показываются «будни войны», тяготы военной жизни и несправедливость смерти. Фоторепортажи и картины рисуют усеянные трупами поля сражений, сцены бойцов на привале, всевозможные разрушения и бедствия. И все это появляется уже в период Крымской войны 1854—1855 годов, которая, как известно, стала первым вооруженным конфликтом, куда устремились фотографы. Англичане Фентон и Робертсон, французы Ланглуа и Меэдин, Дюран-Браже и Лассимон, румын Сатмари — все они снимали страшные поля сражений, впервые показывая широкой публике ужасные и тяжелые сцены[41]. И художники шли вслед за ними: натуралистические образы принадлежали, в частности, кисти английских

178. В.В.Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878—1879. ГТГ

и французских живописцев, которые писали этюды убитых и раненых солдат, снимая героический ореол с батального полотна[42]. Так, создатель знаменитых военных серий Орас Верне (1789—1863), с которым часто сравнивали Верещагина, использовал в своей работе рассказы участников и очевидцев Крымской войны, а также фотоснимки Малахова кургана французского фотографа Жана-Шарля Ланглуа[43]. «Мне как-то обидно было, — писал Верещагин о своей Балканской серии, — когда называли эти картины батальными, — что за академическая кличка! — картины русской жизни, русской истории»[44]. То есть теперь война показывается как часть «истории жизни народа», она привлекает внимание не своим результатом, а своей проблемой жизни и смерти, на которую направлен новый и беспристрастный взгляд фотографа и художника.

Отсюда особое значение приобретают фоторепортажи, сводки с мест боевых действий, а также личное присутствие фотографов и художников на полях сражений. Участие художников в войне встречалось и раньше. Так, Жак Калло (1592—1635) создавал баталии на основе материалов, собранных на театре военных действий. На гравюре «Осада крепости Бреда» он изобразил себя рисующим с натуры, трактуя войну как будничное явление[45]. Позднее французский художник Луи-Франсуа Лежен был свидетелем битвы при Маренго в Северной Италии в 1800 году и делал зарисовки прямо на поле боя[46]. Но то же самое делал



179. Письмо В.В.Верещагина П.М.Третьякову. ОР ГТГ

и Верещагин. О его поведении во время одного из боев русско-турецкой войны 1877–1878 годов сохранился рассказ военного корреспондента В.И.Немировича-Данченко: «Тут же был и следующий с нашим отрядом знаменитый художник В.В.Верещагин. Здесь ему часто приходится смотреть в лицо смерти, причем не знаешь, чего у него больше – таланта или мужества... В самом сильном огне он спокойно и так же обстоятельно садится на свой складной табурет и набрасывает эскизы, как бы это он делал у себя в кабинете»[47]. Однако в контексте европейского пацифизма личное участие художника в войне приобретало новое звучание: он очевидец боя, а следовательно – свидетель реальных событий, имеющий полное моральное право говорить людям «правду». Поэтому Верещагин изображает себя на картине «Шипка-Шейново» (1877–1878, ГТГ) среди штабных офицеров генерала М.Д.Скобелева, а также постоянно носит Георгиевский крест, полученный еще за оборону Самаркандской крепости в 1868 году (отказываясь при этом от всех других наград и орденов), – для него важен лишь знак свидетеля войны, на которую направлен его внимательный взгляд. Не случайно в одном из писем П.М.Третьякову Верещагин предлагает поместить за рамой картины «Шипка-Шейново» боевое знамя, подаренное ему генералом Скобелевым и изображенное на полотне. Как и Георгиевский крест на костюме, знамя – это знак не триумфальной, а мемориальной тематики, призывающий зрителя поверить

ил. 179

в достоверность «живописного репортажа» художника, то есть в то, что композиционная рама из мертвых на его картине — это ужасная, кошмарная цена одержанной победы.

Иными словами, меняется рама картины мира человека — меняются и рамы его визуальных образов. Век позитивизма и философия Огюста Конта окончательно перечеркнули многоэтажный христианский космос. Рай и ад оказались на земле. И взгляд художника привлек к себе человек измененный и мертвый; человек, тело которого лишилось высоких значений, то есть труп — воплощение «объективного факта» и знания о «правде» войны. Тема смерти человека давно вошла в изобразительную риторику и допускалась в соответствии с установленной системой христианских ценностей. Смерть святого и смерть грешника — противоположные полюсы этой системы. Но уже патологическая анатомия XVII — XVIII веков вывела человеческое тело за черту той запретной зоны, в которой его менять и представлять считалось большим грехом. В результате в живописи европейского романтизма мы находим ту «одержимость смертью», которая побуждала, к примеру, Теодора Жерико стать завсегдатаем мест публичных казней и моргов. Как и Верещагин, он добивался «реализма» в изображении мертвых на своей картине «Плот “Медузы”» (1818—1819, Лувр, Париж). Но если для французского художника-романтика смерть порой казалась привлекательной и прекрасной, то Верещагину она виделась ужасной и отталкивающей.

Поэтому, много взяв от европейского романтизма в изображении «тяжелых» сцен, русский художник развивал идеи пацифизма и методы позитивизма. Это заставляло его тщательно собирать военные и этнографические коллекции, а также экспериментировать с рамой восприятия в плане наблюдения и классификации фактов. Рамы Верещагина убеждали зрителя в том, что кошмарный и ужасающий мир его «батальных полотен без героев» — всего лишь данность эмпирического опыта, диктующая особенности изображения окружающей реальности. Но здесь, видимо, впервые перед нами возникает проблема низшего порядка эмоций массовой аудитории, которая спустя сто лет останется той же в телевизионных трансляциях с мест боевых действий: ведь «факты реальности» войны и убийства до сих пор являются одним из ключевых приемов овладения

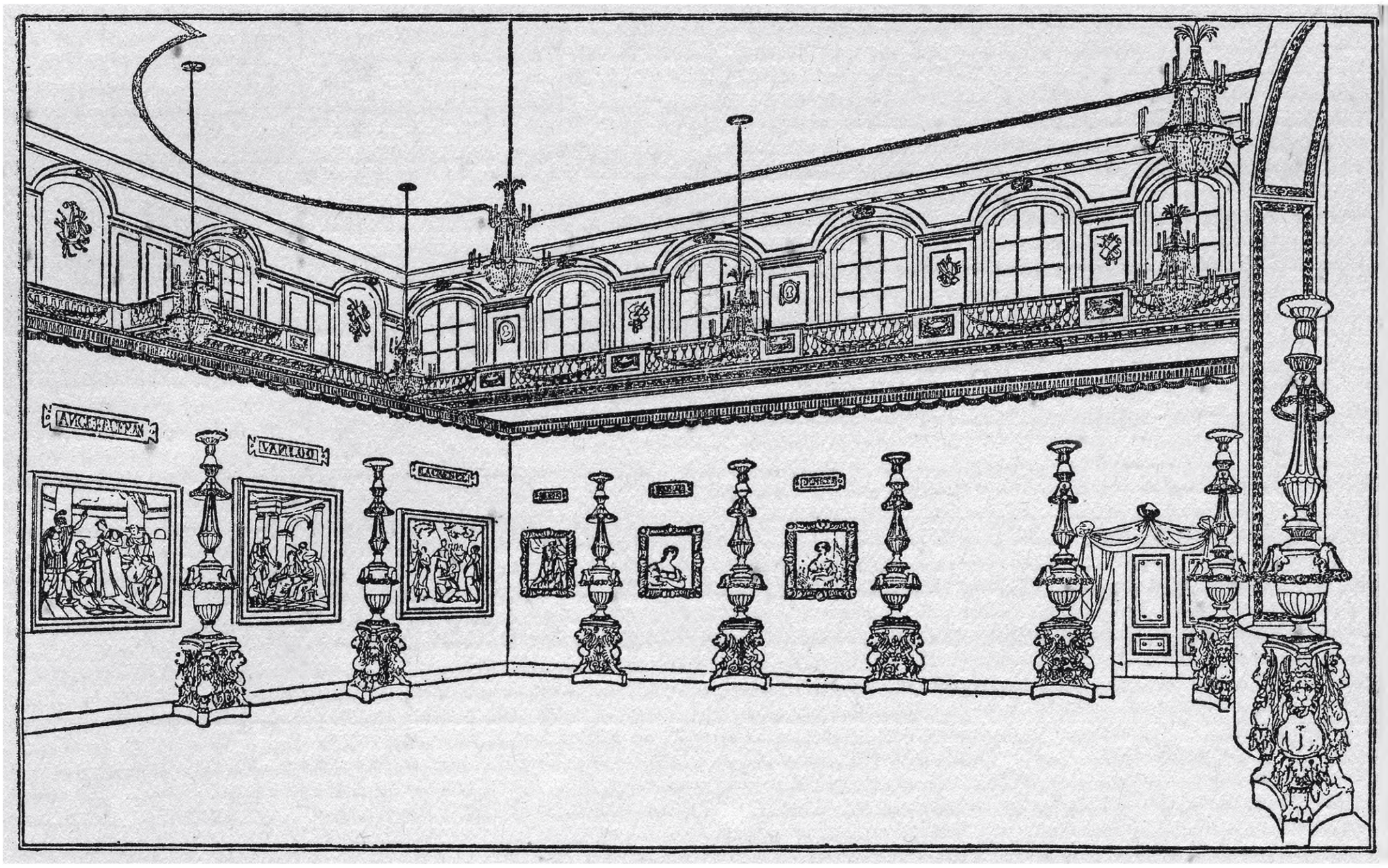
180. В.В.Верещагин.
«Не замай — дай подойти!»
1887—1895. ГИМ

зрительским восприятием. Поэтому экспозиции батальных картин Верещагина (при всей их идейной направленности) — явные предшественники неореалистических фильмов военных ужасов XX века. В них мы находим четкую ориентацию на овладение массовым сознанием, на внедрение в него эффектных и в то же время ужасных образов, рассчитанных порой не столько на эстетическое переживание, сколько на эстетический шок, аффект и скандал. И эта движущая сила страстей порой бурно проявлялась на выставках В.В.Верещагина.

К этой мысли подводит необычная статистика. Верещагинскую выставку в Петербурге в 1880 году за 40 дней посетило 200 тысяч человек, и было продано несколько десятков тысяч каталогов. Выставку в Вене 1881 года за 26 дней посмотрело около 100 тысяч человек, было продано 31 670 каталогов. В Гамбурге насчитывалось посетителей за 37 дней 42 тысячи, в Дрездене за 36 дней — 35 тысяч, в Брюсселе за 21 день — 28 тысяч, в Будапеште за 40 дней 57 тысяч[48]. Впечатляющая для своего времени статистика дополнялась наблюдениями очевидцев. А.В.Верещагин (младший брат художника, помогавший в организации экспозиций) вспоминал о выставке в Вене 1881 года: «Оставалось еще 10 минут до впуска, но публика очертя голову стремилась войти в Кюнстлерхауз. Передние, теснимые задними, напирали на двери. Стекла, не выдержав напора, ломались и вылетали. Сквозь выломанные окна просовывались головы людей, палки, зонтики, слышались крики, мольбы, шум, брань. Вообще творилось что-то невозможное; и я видел, что столпилась так называемая чистая публика: дамы в роскошных туалетах, мужчины в цилиндрах... Только двери растворились, как хлынула такая толпа, какой я потом никогда и не видал»[49]. Эмоциональные впечатления от экспозиций остались также в воспоминаниях А.Н.Бенуа: «Выставки эти, устроенные в комнатах без дневного света, увешанные странными чужеземными предметами и уставленные тропическими растениями, производили ужасный, непреодолимый эффект. Эти яркие или мрачные гигантские полотна, на которых шагали феерично разодетые индусы, на которых тянулись по горам в глубоком снегу несчастные войска, или поп в черной ризе отпевал под тусклым небом целое поле обезглавленных голых покойников — эти полотна действовали, как

181. Э.Дега. Танцовщицы. 1883. Музей изобразительных искусств, Даллас

тяжелые кошмары горячки»[50]. Старшая дочь П.М.Третьякова, В.П.Зилоти, вспоминала: «На черном фоне, при электрическом освещении эти картины, живые как жизнь, поражали, трогали, ужасали, сражали; помню, как изуродованный часовой глядел на вас с немой мукой, а за картинами где-то неслись звуки фисгармонии, певучие, тихие, жалобные... я рыдала, спрятавшись в темном углу



комнаты»[51]. Более того, появление всех этих волнующих сюжетов — это и следствие «войны картин» на свободном рынке искусства, где притягательность «ужасного» — один из конкретных приемов рекламы. По этому поводу И.Е.Репин пояснял: «В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины, и я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой, сейчас же принялся за кровавую сцену “Иван Грозный с сыном”. И картина крови имела большой успех»[52].

Рассчитанные на эмоциональное потрясение зрителя, подобные полотна структурировали пространство массового возбуждения: вокруг них складывалась атмосфера общественного скандала, связанная как с официальными запретами, так и с девиантным поведением зрителей. Последнее могло выражаться даже в иконоборческом переходе за раму подобных картин, то есть нанесении им

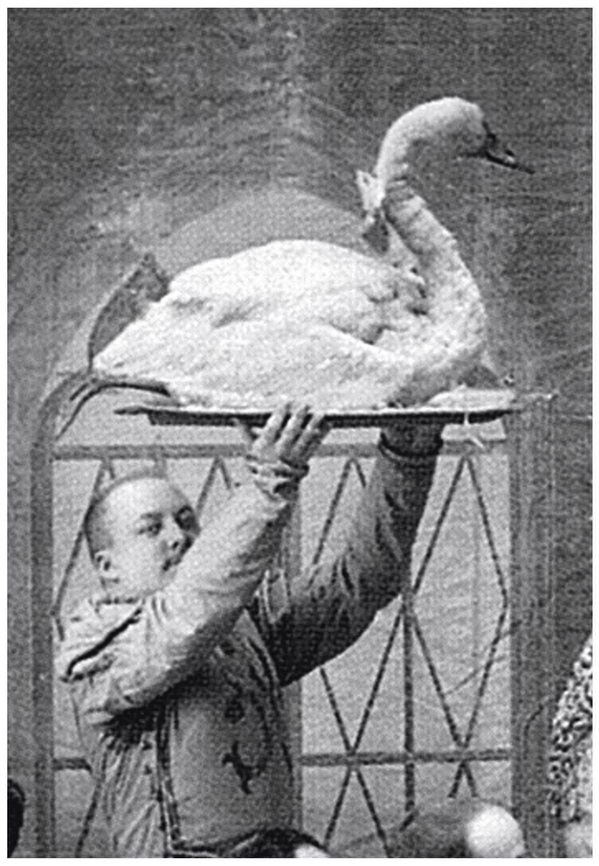
182. Вид дворцового зала с постановкой «живых картин». 1822

всяческих повреждений. Достаточно вспомнить, что картина И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ) сначала была запрещена для публичного показа, а после ее помещения в экспозицию Третьяковской галереи была изрезана бывшим иконописцем и душевнобольным Балашовым, что, в свою очередь, вызвало самоубийство хранителя галереи художника Хрусталева, испытавшего сильнейшее эмоциональное потрясение. По воспоминаниям одного из хранителей галереи, как до Октябрьской революции, так и в советское время больше всего зрителей толпилось именно перед этой картиной[53]. Аналогичный случай произошел на выставке Верещагина в Вене в 1886 году, когда один из посетителей облил картину «Святое семейство» кислотой и сломал несколько рам[54].

Между тем оригинальные рамы и экспозиции Верещагина — это не только влияние фотографии, фоторепортажа или приемов рекламы, но и привлечение эффектов вошедшей в моду *панорамы*, в которой зрелищность достигалась именно иллюзионистически сделанной рамой, очерчивающей саму границу между условным миром живописной картины и тем реальным миром, в котором находился зритель. Поэтому вещи, свет и музыка в экспозициях художника происходили не только от театра и фотоателье, но и от панорамы как визуального аттракциона. Судя по всему, панорама оказывала также влияние на колорит, композицию и формат его работ. Как известно, круговая панорама впервые попыталась преодолеть расчлененность мира, то есть картину-окно как некую «вырезку» из окружающей реальности, оптика которой диктовалась прямой перспективой и рамкой камеры-обскуры. Уже в первой круговой панораме, построенной в 1787 году в Эдинбурге, изображение строилось как бы окружающим зрителя, то есть подобно тому, как его окружал видимый мир. В XIX веке эффекты панорамы были усовершенствованы на основе достижений технической революции.

Так, совмещение в панораме реальных вещей с нарисованными на полотне объектами становится более иллюзионистичным за счет экспериментов со светом. В частности, этим занимался сам изобретатель фотографии Луи Дагерр. Устроенная в 1822 году в Париже *диорама* Дагерра и Бутона отличалась именно более сложной драматургией света — она строилась на игре зеркальных отражений. Павильон диорамы был сделан так, что зритель, переходя с места на место, не видел краев картины, поскольку ее раму составляли окружавшие его реальные объекты. Диорама имела прямую линию горизонта и представляла собой написанный жидкими красками пейзаж на обеих сторонах тонкого холста. Перемена освещения (от яркого дневного света до ночного мрака) происходила при помощи машинерии и расположенных на крыше зеркал и цветных стекол. Сама же картина освещалась насквозь с задней стороны. Это «дематериализовало» ее поверхность, позволяя вводить в нее разные тона и вызывать иллюзию смены дня и ночи в том пейзаже, который представал перед глазами зрителя как сама реальность.

Известно, что в России диорама появилась впервые в 1851 году и имела у публики ошеломляющий успех. То была «Панорама Палермо» К. Ф. Шинкеля (1781—1841), которую привез в Петербург из Берлина Г.Гропиус[55]. Она размещалась в круглом павильоне, посетители которого поднимались на второй этаж,



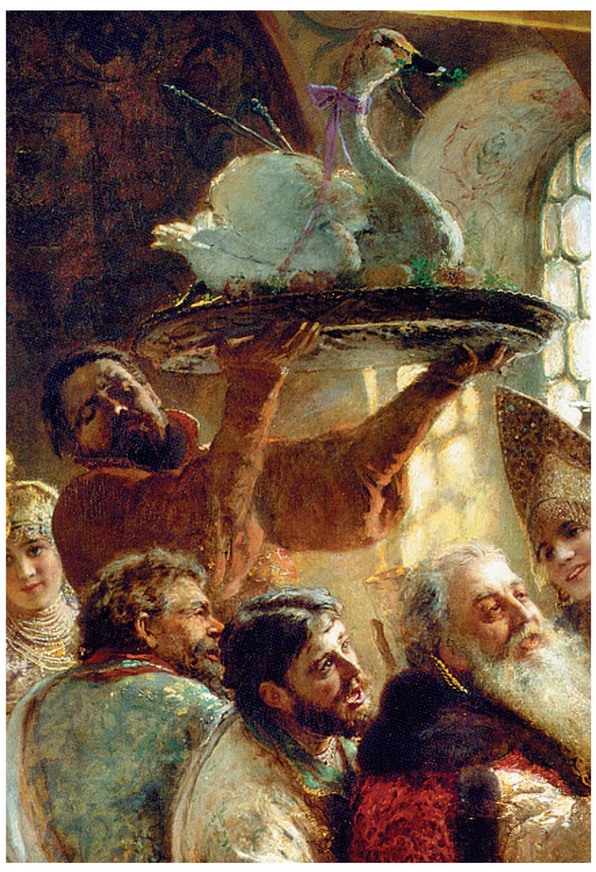
откуда обозревали «итальянский вид». Сам же павильон находился как бы внутри нарисованного монастырского здания. При изменении режима света «наступал» вечер и монастырский колокол «призывал» зрителей к вечерней молитве. Чуть позже в Европе входят в моду и батальные панорамы, в создании которых принимают участие такие известные в свое время художники-баталисты, как М.Демер, Л.Браун, Л.Марольд, В.Янса, В.Коссак и некоторые другие[56].

Экспозиции Верещагина можно рассматривать и как синтез достижений европейской визуальной культуры с тем визуальным аттракционом, который развивался в самой России, в частности,

183. М.М.Панов. Свадебный боярский пир («живая картина»). 1883—1884. Фотография. ГИМ

183.1. Фрагмент

известными постановками и фотографиями «живых картин». В них не только стремились перепутать театр и живопись, но и отводили картинной раме дополнительные функции. Так, в 1822 году «живые картины» устраивала в Белом зале Эрмитажа императрица Мария Федоровна в честь своей дочери герцогини Саксен-Веймарской. «Картины» представляли собой инсценировку известных

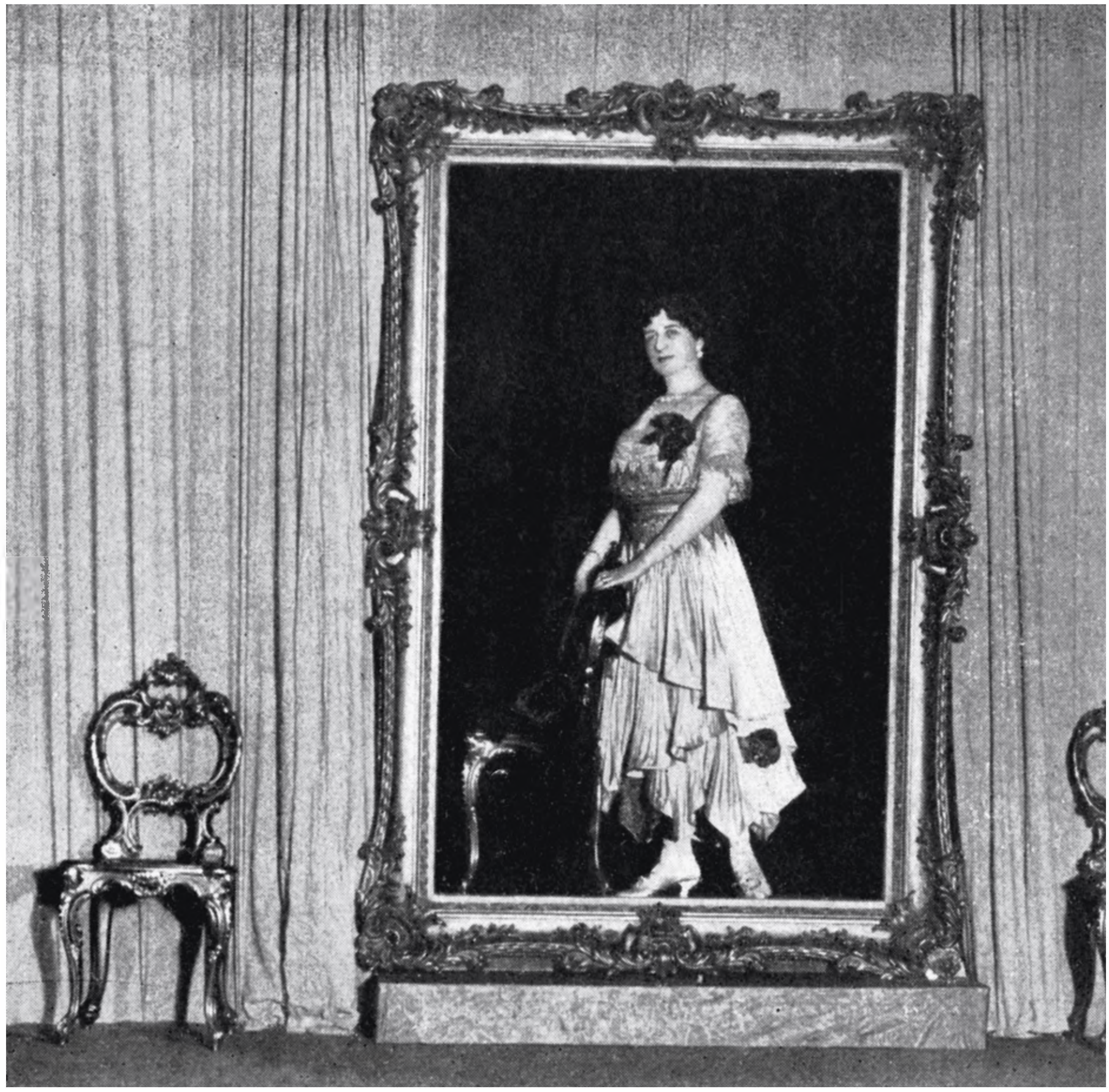


эрмитажных полотен и воспринимались «художественными забавами», о чем мы судим по рисункам французского художника Плюшара (1822). В стенах зала ил. 182
были прорублены окна, соединившие два пространства: одно — для актеров, другое — для зрителей. Со стороны зрителей «пустоты» обрамили картинными рамами, создававшими иллюзию живописного полотна, на котором нарисованные фигуры заменили живыми актерами. Эти же рамы позволяли отождествить позы неподвижных актеров именно с позами и формами нарисованных на картинах фигур, а не со скульптурными изображениями. К тому же блестящее золото рам отражало свет,

184. К.Е.Маковский. Свадебный боярский пир. 1883. Музей Хиллвуд, Вашингтон

184.1. Фрагмент

который падал на загримированные лица и складки одежд, усиливая иллюзию живописной поверхности. «Здесь любопытен сам замысел этого праздника, — писал по этому поводу журнал "Старые годы", — не раз применяемая в подобных зрелищах идея построить бутафорскую сцену музея и раскрывать ряд картин, будто бы висящих на стенах, а в сущности представляющих живые группы, видимые в отверстиях рам»[57]. «Живые картины» ставили в это время и на театральной сцене. Так, одноактная пьеса «Живые картины, или Наше дурно, чужое хорошо» была поставлена в Петербурге в декабре 1821 года, то есть незадолго до представ-



300

185. Видение прошлого («живая картина»). 1916. Фотография

ления в императорском Эрмитаже[58]. Говоря о «живых картинах», поставленных на сцене Малого театра в 1860-е годы («Мечты любви у Ниагарского водопада» и «Сон»), известный театральный критик А.Н.Баженов отмечал, что декорации в них были сделаны «в несколько планов», создающих иллюзию уходящего вдаль пространства. В них же живые фигуры сочетались с нарисованными персонажами и объектами; например, «картонный купидон» находился рядом с «живой нимфой», «живой» Макбет был посажен на нарисованную лошадь и т.д. По мнению критика, «живые картины» не могли удовлетворить «взыскательного

301

185.1. Выход за раму

зрителя»: «Причин тому много. Прежде всего эти картины не могут назваться живыми, а разве только полуживыми, потому что живое в них только фигуры; все же остальное более чем мертво. Эта мертвенность обстановки, резко дисгармонирующая с крайней живостью и рельефностью фигур, делает саму живость чем-то неестественным, ложно-эффектным и выводит ее за пределы изящного»[59].

Во второй половине XIX века «живые картины» ставили уже в городских домах и усадьбах и, в частности, на сцене любительского театра в Абрамцеве[60]. Но во дворцах и усадьбах их видело ограниченное число лиц. Доступными же массовой аудитории их сделала именно фотография, которая выполнялась под влиянием театрализованных сцен и воспринималась как более «приближенная» к реальности, чем то живописное полотно, которому она подражала. Типичный пример — фотография М.Панова «Свадебный боярский пир», повторявшая композицию одноименной картины К.Е.Маковского 1883 года. Методом постановочной фотографии Панов инсценировал картину Маковского, одев и расположив актеров так, как они были изображены художником. В результате на фотографии получилась искусно срежиссированная «живая картина», которую, надо отметить, впервые поставил сам Маковский. Постановка оказалась столь популярной, что ее решили показать императору Александру III в доме княгини А.Н.Нарышкиной[61].

ил. 183 – 183.1
ил. 184 – 184.1

Наконец, кинематограф и фотография привнесли в «живую картину» движение, сблизив ее с *кинокадром* и усложнив ее раму. Об этом говорят две фотографии, опубликованные в журнале «Столица и усадьба» в 1916 году, на которых представлен «оживающий» в картинной раме портрет под названием «Видение прошлого». «Живая картина» была поставлена на благотворительном вечере у некоей О.К.Карабчевской, сыгравшей роль оживающей модели вместе с известным солистом балета[62]. Смысл и особенность сцены заключались в том, что

ил. 185 – 185.1

186. М.А.Врубель. Демон поверженный. Раскрашенная фотография. 1901. ГТГ

модель выходила за пределы картинной рамы, подчеркивая идентичность условного и реального пространства. Рамка стремилась здесь и к присутствию, и к отсутствию одновременно, поскольку рама картины как бы накладывалась на раму кадра. Последняя останавливала мгновение, заставляла его «стоять» перед глазами, но динамическая поза выходящей за раму фигуры нарушала неподвижность кадра, смещала и сдвигала кадрирующую рамку. Получалось, что фигура не только «сошла» с картины, но и «вышла» за раму кадра, сблизив монтаж изображений с движущейся панорамой и кинематографом. Не случайно Л.В.Кулешов, которому принадлежали многие открытия в области монтажного кино, советовал тренировать глаз, глядя вокруг себя через вырезанное на бумаге окошко в пропорции кинокадра — оно замещало раму картины: «Представьте себе раму картины. Отношение в этой раме 3 : 4. Вынем картину из рамы и через раму посмотрим на окружающее. То, что мы увидим в рамке, — это и есть кадр»[63].

В *движущейся панораме*, появившейся в самом конце XIX века, иллюзия передачи реального мира, казалось, приблизилась к пределам. Перед зрителем

187. И.Н.Крамской. Портрет Ф.А.Васильева. Начало 1870-х годов. ГТГ

прокатывалось единое изображение со скрытой композиционной рамой. В серии картин Верещагина рама разделяла изображения; в серии фотографий то же. Но при движении именно эта рама и устремилась к невидимости, поскольку чередование отдельных картин стало восприниматься как единый видимый мир. Так, зрители движущейся панорамы «Транссибирский экспресс», которая была устроена в период проведения Всемирной выставки в Париже в 1900 году, располагались в трех вагонах, из окон которых они наблюдали движущийся пейзаж, создающий иллюзию движения поезда. На этой же выставке была представлена и движущаяся *мареорама*. Посередине зала грандиозного аттракциона помещалась платформа, которая имитировала палубу трансатлантического корабля и длина которой составляла около 70 метров. На ней размещались 700 зрителей, которые любовались прибрежными «пейзажами» — от Марселя до Иокохамы, включая Суэцкий канал, Шри-Ланку, Сингапур и Китай. Пейзажи были написаны на огромных холстах, которые наматывались на цилиндры, располагавшиеся по обеим сторонам платформы и приводившиеся в движение специальными механизмами. Каждый холст имел в длину 750 метров и в высоту 15 метров. Тем самым перед глазами зрителей прокатывалось около двадцати тысяч квадратных метров живописи, создающих иллюзию движения корабля и «протекания» прибрежных экзотических видов[64].

В этой связи не случайно на заре своего появления в 1894 году кинематограф определялся как «рассказ историй при помощи демонстрации движущихся картин»[65]. При движении кинопленки зритель не видел ее членение на кадры, и в этом заключалась суть той революции, которая была произведена кинематографом в области визуальных образов и которую в наше время стали теснить компьютерные технологии. Рама, разделяющая мир реальный и мир условный (мир изображения), исчезает в черных краях экрана. Зримый и подвижный мир кино получает как бы естественные границы, свойственные, к примеру, нашему взгляду через окно, в котором мы видим ту же неделимую и движущуюся реальность, ограниченную оконным проемом.

Известно, что практика работы художника с фотографией пришла в Россию из Европы (как и сама фотография). С фотографией активно работали Г.Курбе, Э.Делакруа, П.Боннар, Т.Икинс, А.Муха, Ф.Кнопф, Э.Мунк и Э.Дега[66]. Многие пейзажи Дега были основаны на сделанных им же фотоснимках[67]. Среди русских художников фотография широко использовалась не только В.В.Верещагиным, но и И.Н.Крамским, И.И.Левитаном, М.А.Врубелем, В.В.Кандинским и многими другими. Сохранились сведения о том, что особенности светотени на своей картине «Март» (1895, ГТГ) Левитан выполнил при помощи фотографии[68]. Раскрашивая слабый фотоотпечаток своей работы «Демон поверженный» (1901, ГТГ), Врубель искал новые колористические решения как картины, так и рамы. В результате в окончательном варианте изменилась композиция, а также соотношение цвета рамы и общего колорита картины. Более того, при помощи фотографии были написаны и горы на картине. Об этом вспоминал близко знавший художника В.В. фон Мекк: «“Помогите и поскорее достаньте

ил. 186

где-нибудь фотографии гор, лучше Кавказских. Я не засну, пока не получу их", — писал мне Врубель в присланной как-то вечером записочке. Уже почти ночью я достал у знакомого фотографии Эльбруса и Казбека и послал. В эту же ночь за фигурой Демона выросли жемчужные вершины, овеянные вечным холодом смерти»[69].

Картина-кадр могла проявлять себя в *портрете* и тонированном *фотоотпечатке*. С фотографий писали портреты Крамской, Репин, а также многие другие живописцы. Прямую зависимость от нее обнаруживают, например, монохромные портреты И.Н.Крамского начала 1870-х годов[70]. Причем некоторые из них спорят с фотографией не только благодаря особенностям цвета, но и светлым полям, напоминающим рамку фотографического отпечатка. Таков, к примеру, портрет Ф.А.Васильева из собрания Третьяковской галереи. Если белая нарисованная рама заставляет портрет стремиться к фотографии, то картинная рама, напротив, убеждает зрителя в том, что перед ним не фотография, а живописная картина. ил. 187

Наконец, в тонированном фотоотпечатке рамка кадра в очередной раз «ускользает» от зрителя: «складка реальности» меняет фотографию до неузнаваемости. Об этом говорят «фотокартины» альбома «Нижний Новгород» (преподнесенного императору Александру II), исполненные художником-фотографом А.О.Карелиным и тонированные И.И.Шишкиным. Известный пейзажист так раскрасил фотоотпечатки, что они стали напоминать оригинальные картины. По словам самого Карелина, один из приближенных императора «верить не хотел, что акварели сделаны по фотографии, т.е. слабого отпечатка на ватманской бумаге и следа не оставалось на всех рисунках»[71].

Тот же эффект мог получиться и в процессе репродуцирования живописных картин. Вот как делалась, например, репродукция с картины, которую зритель второй половины XIX века воспринимал как «точную копию» оригинала. Сначала художник давал разрешение на снятие черно-белой копии со своей картины. Когда копия была выполнена, он мог внести в нее исправления, но мог и не делать этого. И.Е.Репин вспоминал, как Н.Ге несколькими «ударами кисти» оживил «беспомощную» копию со своей картины «Тайная вечеря», сделанную для фототипического воспроизведения. Далее с этой копии делалась репродукция путем прямого контакта, которая затем ретушировалась. В результате всех этих изменений «реальности», картина могла оказаться неузнаваемой. Именно такую репродукционную гравюру со своей работы «Запорожцы» (1880—1891, ГРМ) И.Е.Репин увидел в мастерской заезжего украинского художника в Мюнхене[72]. Таким образом, использование при работе над картиной фотографии если и приближало художников к реальности, то совсем ненамного. Рамка картины-кадра на каждом этапе «снимала», по сути, «другую реальность», которая, однако, воспринималась как подлинная. Поэтому то, что мы видим сегодня на старых фотографиях и репродукциях картин, — это не реальность, а лишь особая система представлений об этой реальности. В этом смысле старые фотографии и репродукции представляют собой ценнейший источник для тех, кто исследует системы ценностей той или иной культуры.

3. Художник, рамщик и заказчик

В эпоху промышленной революции XIX века визуальный образ и рама претерпевают серьезные изменения: они испытывают влияние массового промышленного производства и потребления. В 1830—1840-е годы на смену роскошным картинным рамам прошлых столетий приходит штампованный багет разных типов и форм, от сложных и массивных для масляной живописи до упрощенных — в него вставляют дешевые литографии и фототипии «для народа». В условиях коммерциализации искусства и новых законов рынка рама становится знаком картины как товара. Правда, таковой она воспринималась и раньше: дорогая золотая рама — всегда предмет роскоши, признак благополучия и коллекционерства. Не случайно картины в золотых рамах упоминались в газетных объявлениях уже в XVIII веке. Например, «сохранная казна» (ломбард) при императорском Воспитательном доме в 1779 году торговала «разными живописными картинами в золоченых рамах искусных мастеров»[73]. Но все дело в том, что теперь произведения ремесла все более рассчитывались на массового потребителя. Поэтому в повести Н.В.Гоголя «Портрет» у петербургских антикваров средней руки всегда было множество дешевых картинок «в желтых мишурных рамах». «Вот “Зима”! Возьмите “Зиму”. Одна рамка чего стоит!» — уговаривал торговец героя повести художника Черткова, «проговариваясь» вполне в духе времени, когда позолоченная «мишурная» рамка все более превращалась в знак роскоши в глазах массового покупателя[74].

Иными словами, в условиях массового производства визуальных образов резко снижается потребность в дорогих резных рамах, а следовательно, и в профессии резчика по рамам. Специалисты подсчитали, что уже к 1813 году число резчиков сократилось в Европе на 9/10[75]. Соответственно поменялся и статус человека, который делал раму. История сохранила известных на всю Европу мастеров картинной рамы XVI — XVIII веков. Это голландцы Адам ван Вьянен (1569—1627) и Йоханнес Лютма Старший (1584—1669), французские мастера Жан-Баптист Пино (1652—1694), Э.Шолло, Жан Шерэн, Этьен Луи Инфруа[76]. Причем иностранные мастера XVIII века работали и в России, обучая декоративно-прикладному искусству студентов Академии художеств в Петербурге, — это Франсуа Жилле, Луи Роллан, Симон Серенсен, Бернгардт Фридрих Баковен и многие другие[77]. Например, Луи Роллан возглавлял класс орнаментальной скульптуры в Академии художеств в 1766—1769 годах и, являясь ведущим резчиком Канцелярии от строений, на протяжении 20 лет создавал под руководством В.В.Растрелли крупнейшие резные ансамбли внутреннего убранства Зимнего дворца. В противоположность этому XIX век превратил рамщика из специалиста по орнаментальной скульптуре в анонимного и непримечательного ремесленника, хотя обращавшийся к нему художник мог стать богатым и знаменитым. И все это потому, что картинная рама в эпоху промышленной революции вовлечена в особое историко-культурное пространство между индустрией и искусством, в котором мы находим проблему новых взаимоотношений художника, рамщика и заказчика. В этих взаимоотношениях картинная рама, с одной стороны, тесно связана

со свободным рынком искусства и выставочной деятельностью художников, с другой — активно вторгается в сферу их индивидуального творчества.

На картинах и фотографиях интерьеров мастерских второй половины XIX века мы видим множество пустых рамок: одни из них — лучше, другие — хуже, но все они нужны для того, чтобы показать и предложить картину покупателю. «Не будучи вполне уверен, — писал П.М. Третьякову 28 февраля 1886 года художник П.О.Ковалевский, — что Вы получили мое письмо, в котором я изъявил мое согласие отдать картину «Архиерей» для Вашей картинной галереи, — я решаюсь обратиться к Вам вторично. Я вполне согласен переменить раму, если Вы решили дать мне за эту вещь 2000 рублей»[78]. Иными словами, рама во взаимоотношениях художника и заказчика — важное средство репрезентации картины. То же самое можно сказать о многочисленных изображениях XIX века, на которых художник «пишет» картину в раме или просто позирует рядом с ней.

Такова, например, фотография В.В.Верещагина, который работает над картиной «Наполеон I на Бородинских высотах» (1897, ГИМ). Помимо прочего рама указывает здесь на ценность самого полотна, и эта традиция уходит, по крайней мере, в европейскую живопись XVII века. То есть в эпоху активного развития художественного рынка коммерческая функция рамы становится очевиднее, выдвигается порой на первый план. В этом нас убеждают и *фотографические рамы-портреты* И.К.Айвазовского, которые содержат маленькие сувенирные пейзажи художника. Они были популярны и притягательны, как и сами выставки известного живописца. ил. 188 ил. 189

На фотораме 1887 года изображен сидящий на стуле художник, который делает вид, что только что касался морского пейзажа, помещенного в массивную раму. Сам пейзаж написан на картоне масляными красками, в то время как рамка в форме постановочной фотографии выполняет функцию его *обрамления*, убеждая зрителя в том, что картина принадлежит кисти знаменитого живописца. Повернутая в три четверти к зрителям, фигура художника как бы предлагает нам оценить достоинства его живописи, которые, согласно риторике рамы, не отделены от его облика. То есть рама с портретом Айвазовского должна узнаваться нами так же легко, как и сама картина. Внешняя деревянная рамка, окаймляющая всю композицию, и дарственная подпись Айвазовского окончательно уверяют в том, что перед нами выдающийся художник, только что поставивший подпись на подлинное и значительное произведение искусства. Вполне возможно, было именно так. Однако документы и воспоминания современников сохранили свидетельства и о том, что подобные сувениры могли изготавливаться не только самим Айвазовским. В их производстве порой принимал участие К.В.Лемох, а также другие художники. «Рядом с мастерской Айвазовского, — вспоминал по этому поводу пейзажист и один из организаторов выставок передвижников Я.Д.Минчеков, — была комната, где Лемох с товарищами при помощи губки покрывал лист ватманской бумаги разведенной тушью или сепией. На бумаге образовывались пятна неопределенных очертаний. Тогда Айвазовский резал бумагу на небольшие кусочки, подрисовывал пятна, и получались морские пейзажи с тучами и волнами. Такие произведения,

188. В.В.Верещагин пишет картину «Наполеон I на Бородинских высотах» в мастерской за Серпуховской заставой в Москве. Около 1900

вставленные в *рамки*, он преподносил каждому важному лицу, посетившему мастерскую» (курсив мой. — *О.Т.*)[79]. Так, помимо своей обычной функции репрезентации картины рама может оказаться связанной с проблемой фикции и атрибуции.

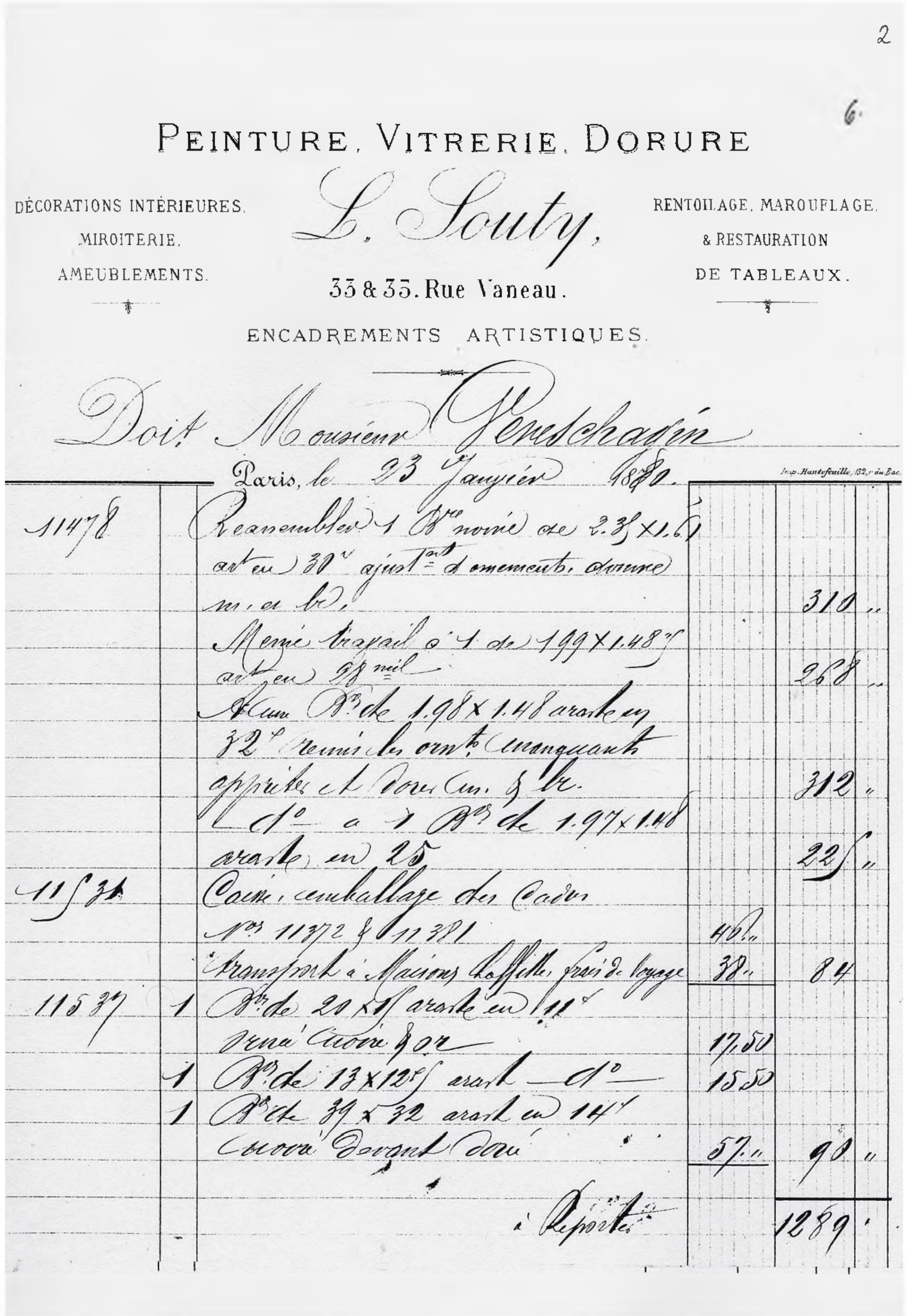
Павел Михайлович Третьяков, уделявший большое внимание рамам своего собрания, представлял собой типичную фигуру коллекционера во взаимоотношениях художника, рамщика и заказчика. По его желанию рама могла быть заменена художником или тонирована. По его просьбе, например, И.Е.Репин перекрасил в черный цвет раму к своему портрету Льва Толстого. Строгая рама, ил. 190

189. И.К.Айвазовский за работой в мастерской. Фоторама. 1880-е. ГТГ

190. И.Е.Репин. Портрет Л.Н.Толстого. 1887. ГТГ

содержавшая в своем декоре элементы ренессансного орнамента, явно сравнивала образ великого писателя с гениальной личностью эпохи Возрождения. Сохранились сведения и о том, что Репин мало заботился о рамах для своих картин. Тот же Я.Д.Минченков вспоминал: «Очень часто в противоречии с репинскими картинами были его рамы. Серьезная вещь, строгие формы — и легкомысленная

191. И.И.Шишкин. Экспозиция выставки картин в Академии художеств. Фрагмент. 1891. ГТГ


PEINTURE, VITRERIE, DORURE

DÉCORATIONS INTÉRIEURES. MIROITERIE. AMEUBLEMENTS.

L. Souty,

33 & 35. Rue Vaneau.

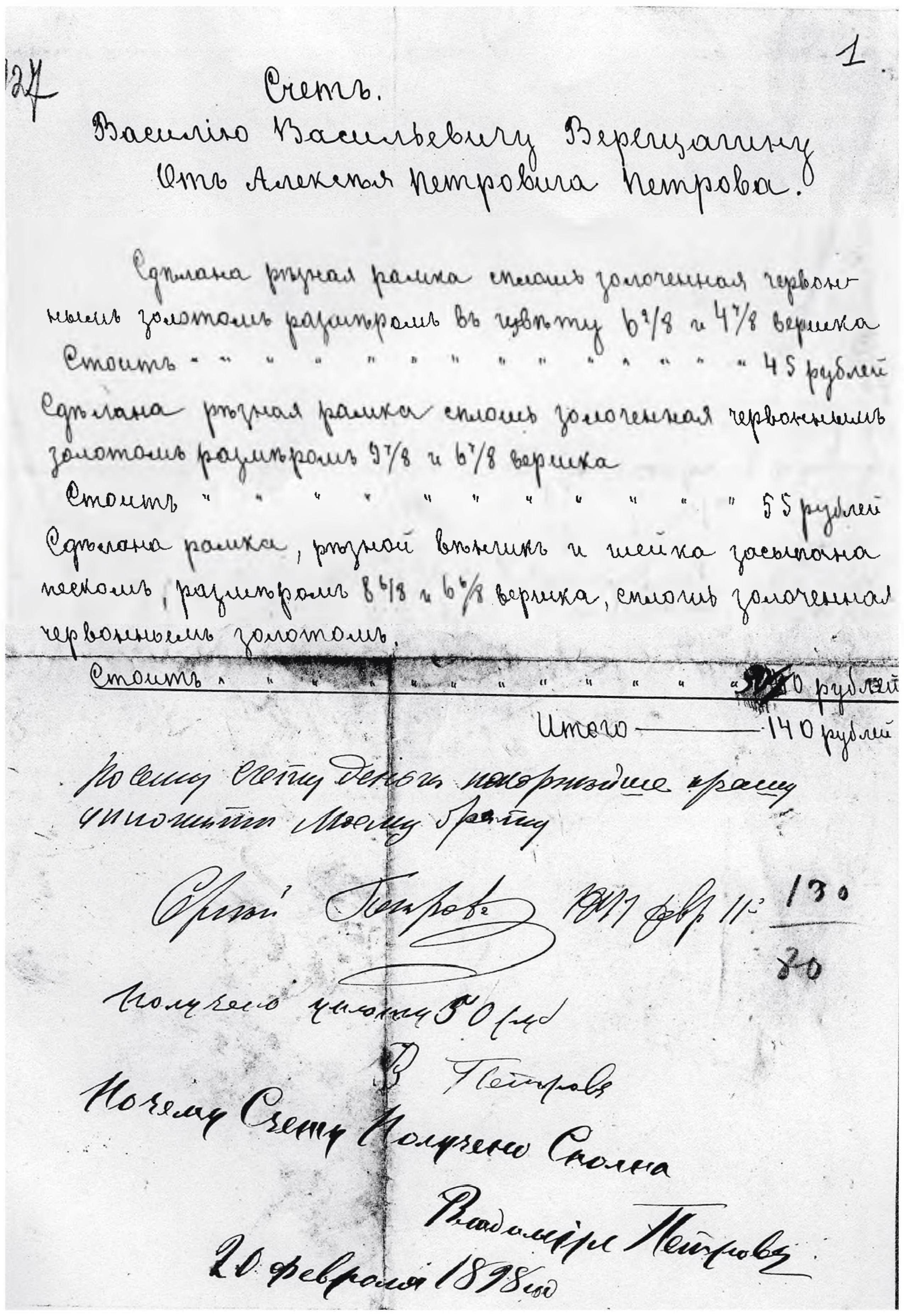
RENTOILAGE, MAROUFLAGE. & RESTAURATION DE TABLEAUX.

ENCADREMENTS ARTISTIQUES.

Doit Monsieur Vereschagin

Paris, le 23 Janvier 1880.

11478		Reassembler 1 Bre noire de 2.35 × 1.61 art en 30 ajust. d'ornements, dorure m. et bl.		310	..
		Même travail à 1 de 1.99 × 1.485 art en 98 mil		268	..
		Nouv. Bre de 1.98 × 1.48 arrêté en 32 remis les ornts manquants apprêts et dorure m. & br.		312	..
		do à 1 Bre de 1.97 × 1.48 arrêté en 25		225	..
11534		Caisse, emballage des Cadres Nos 11372 & 11381	46 ..		
		Transport à Maisons Laffitte, frais de voyage	38 ..	84	
11537	1	Bre de 20 × 15 arrêté en 11 …	17.50		
	1	Bre de 13 × 12 arrêt do	15.50		
	1	Bre de 39 × 32 arrêt en 14 …	57 ..	90	..
		à Reporter		1289	.


Счетъ.

Василію Васильевичу Верещагину

Отъ Алексѣя Петровича Петрова.

Сдѣлана рѣзная рамка сплошь золоченная червоннымъ золотомъ размѣромъ въ цвѣту 6 2/8 и 4 7/8 вершка

Стоитъ … 45 рублей

Сдѣлана рѣзная рамка сплошь золоченная червоннымъ золотомъ размѣромъ 9 7/8 и 6 7/8 вершка

Стоитъ … 55 рублей

Сдѣлана рамка, рѣзной валикъ и шейка засыпана пескомъ, размѣромъ 8 6/8 и 6 6/8 вершка, сплошь золоченная червоннымъ золотомъ.

Стоитъ … 40 рублей

Итого — 140 рублей

20 февраля 1898 года

рама, не соответствующая картине. На это указывали ему товарищи. “Скажите пожалуйста, – как будто соглашался Илья Ефимович. – Действительно, в рамах мне не везет”. Но рам не менял и в следующий раз присылал еще хуже». Минченков также сообщает, что И.Левитан предпочитал «тонкие рамы», которые отвечали «мелодии» и настроению его картин[80]. Наряду со всем этим, осмысляя восприятие картины, художник мог не только менять цвет рамы, но и вносить в картину изменения и даже перекрашивать стены выставочного зала. Так, например, было с показом картины В.И.Сурикова «Степан Разин» (1906, ГРМ). После помещения картины в один из залов Исторического музея в Москве Суриков не только несколько раз тонировал раму, но даже просил перекрасить стены; более того, он вносил исправления в картину, добиваясь согласованности живописи и окружающего пространства[81].

В отличие от Репина коллекционер П.М.Третьяков пользовался услугами опытных специалистов, о чем говорят тщательно и со знанием дела подобранные рамы к картинам его собрания. Во дворе дома в Лаврушинском переулке в Москве была даже выстроена багетная мастерская[82]. В переписке В.В.Верещагина

192. Счет В.В.Верещагину за изготовление рам от французской мастерской Л.Лути. 1870–1880-е. ОР ГТГ

193. Счет В.В.Верещагину за изготовление рам от мастерской А.П.Петрова. 1898. ОР ГТГ

с П.М.Третьяковым мы находим интересные документы с обсуждением рам при подготовке всевозможных выставок. Как известно, Третьяков был главным покупателем и собирателем верещагинских картин. Им была приобретена большая часть Туркестанской серии, а также отдельные работы Балканской серии. И уже в одном из первых писем Третьякову от 10 апреля 1875 года художник

просил приобретенные коллекционером картины *«без рам и в разрозненном виде не давать ни на какие выставки»* (курсив мой. — *О.Т.*)[83]. В том же году он обращался к нему с просьбой послать в Америку всю серию картин «непременно в рамах»[84]. В письме 1887 года Верещагин настаивал вновь: «Многоуважаемый Павел Михайлович, я просил Вас для Лондона “Перед атакою”, и Вы мне обещали... если же Вам все равно дать теперь же и вторую картину, т.е. “Плевну”, то будьте так добры прислать ее, если возможно, в раме, которая будет исправлена заново или совсем вновь сделана, если попортится»[85].

Судя по документам, П.М.Третьяков посылал картины Верещагина на зарубежные выставки как в рамах, так и без них. Однако, когда художник настаивал на посылке картины в «родной» раме, коллекционер соглашался, хотя стоимость пересылки намного возрастала. «Я послал “Плевну” с рамой, как Вы желали, но Вы увидите, какая разница, — писал Третьяков Верещагину 14 июля 1887 года, — большая картина весит 4 пуда 24 фунтов, а малая с рамой — 14 пудов 12 фунтов. Я послал “Перед атакой” без подрамника, чтобы как можно сократить ящик, так что Вам придется приказать сделать новый подрамник, а мне картину возвратить

194. Реклама рамочного заведения А.Жесель в Санкт-Петербурге. Начало XX в.

без него; я нашел, что это будет выгоднее, только прикажите натягивать поосторожнее, потому что холст уже несколько раз был перетянут. При натяжке нужно как можно меньше захватывать холста, потому что в раме, оставшейся у меня, картина вся как есть в свету, не прикрывается рамой ни на волосок. Еще раз покорнейше прошу не делать в картине никаких поправок»[86]. При транспортировке рамы нередко ломались. Поэтому при подготовке выставок холст часто сворачивали на вал, а для массивных рам заказывали специальные ящики. Так, например, транспортировалась картина «Шипка-Шейново»[87].

314

195. В.В.Верещагин. Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского. Конец 1880-х — 1890-е. ГРМ

Известно, что ящики для перевоза картин передвижников по городам России были придуманы самим И.И.Шишкиным. В разобранном виде они могли служить мольбертами для показа картин на передвижных выставках[88]. Шишкин мог набрасывать и общую схему экспозиции картин. О транспортировке картин и изготовлении специальных ящиков для рам любопытные сведения сообщал сын Верещагина: «Картины, число которых доходило до ста пятидесяти и даже ста восьмидесяти, бывали вставлены в массивные деревянные с гипсовой лепкой позолоченные рамы. При перевозках они тщательно упаковывались в солидные ящики, равно как и остальной инвентарь выставки. Для лучшего представления о количестве и тяжести всего этого груза достаточно указать, что при переезде выставки из Парижа в Петербург в январе 1880 года одни только ящики с картинами заняли полные четыре железнодорожные платформы»[89]. Эти сведения говорят нам о том, насколько серьезное значение придавал Верещагин устройству своих экспозиций, подготовка которых напоминала чуть ли не перемещение реквизита крупного театра.

ил. 191

При подготовке выставки во второй половине XIX века оживились связи художника не только с коллекционером-заказчиком, но и с рамщиком. Об этом также можно судить по деятельности В.В.Верещагина, который мог самостоятельно обдумывать форму и рисунок картинных рам, которые заказывались им отдельно для каждой серии и осмыслялись важнейшим элементом экспозиции. Большая часть рам, видимо, покупалась за границей — скорее всего в Мюнхене или Париже, где он жил и работал над Туркестанской, Индийской и Балканской сериями в 1870—1880-е годы, то есть до своего переезда в Россию. В 1880-е годы Верещагин, например, часто пользовался услугами парижского магазина Л.Лути, располагавшегося на улице Вано. Сохранившиеся счета говорят о том, что на рамы художник тратил огромные суммы. То же самое подтверждают письма: перед одной из выставок 1883 года им были заказаны рамы на сумму 2500 рублей золотом[90]. Документы также указывают, что в 1880-е годы художник пользовался услугами некоего мастера Сталя, которому в 1886 году была дана на исправление рама картины «На Шипке все спокойно»[91]. Представитель этой мастерской выезжал и во Франкфурт-на-Майне с целью починки рамы для картины «Шипка-Шейново»[92]. После же переезда в Россию в 1891 году Верещагин работал в московской мастерской над серией картин, посвященных Отечественной войне 1812 года, и скорее всего, пользовался услугами российских рамочных фирм. В последней четверти XIX — начале XX века их насчитывалось значительное количество. В Москве были известны, например, рамочные заведения В.Чекато, А.Беггрова,

ил. 192, 193

196. В.Г.Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868. ГТГ

ил. 194

А.Грабье, И.Дациаро, Б.Аванцо; в Петербурге — Н.Васильева, Э.Дезлера, А.Жесель, Н.Фрейдберга, К.Франковского, С.Абросимова и многие другие. Все это были довольно крупные предприятия, имевшие множество специалистов и делавшие всевозможные рамы как для живописных картин, так и для графических работ и фотографий. Они же занимались реставрацией и продажей старинных

рам, например «рамочное и иконостасное художественное заведение» Грабье[93]. Реклама Аванцо, в свою очередь, заявляла, что у него имеется «громадный выбор готовых кожаных, бронзовых и деревянных рам», а также заграничный и русский багет «всегда в большом выборе»[94]. У Грабье заказывал, к примеру, рамы для своих картин В.Д.Поленов, который в одном из писем просил «поторопить Грабье с окончанием рам» для картин «Зима» и «Рубка леса» и выслать их в Петербург на адрес Репина[95]. В 1902 году в магазине Грабье В.М.Васнецов заказал раму для своей картины «Витязь», причем по собственному эскизу. Рама была изготовлена специально для экспозиции Музея императора Александра III в Петербурге[96].

Многие русские художники второй половины XIX века заказывали также рамы у Беггрова и Фельтена, которые во множестве встречаются в собрании Третьяковской галереи. В одной из этих фирм, конечно, мог заказывать рамы и Верещагин. Между тем в архиве Третьяковской галереи сохранились документы, из которых мы узнаем о заказе Верещагиным резных рам и в Ростове Великом[97]. Рамы «русских кустарей» понадобились, видимо, художнику для окантовки его картин и этюдов, написанных во время поездки в Ярославль, Ростов Великий, Кострому и Макарьев в 1887—1888 годах. Их орнамент повторял резьбу

197. Ф.А.Васильев. Пейзаж со старой мельницей в Ялте. 1872. Рисунок. ГТГ

русских иконостасов и киотов, вызывая в зрителе особое чувство сопереживания с тем, что изображалось на картине. Характерный пример — рама работы «Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского» (1880—1890, ГРМ). Мы уже говорили о том, что именно этот иконостас XVII века вдохновлял В.Д.Поленова при создании интерьера Абрамцевской церкви. Теперь подчеркнем, что рама Верещагина свидетельствовала не только о популярности среди художников данного иконостаса, но и новом отношении художника к обрамлению своей картины, его стремлении связать картину и раму на уровне общего интереса к предмету изображения. Это подтверждает и множество рам в «русском стиле», в которых чаще всего хотели видеть картины на темы русской истории, портреты в национальных костюмах или сцены из народной

ил. 195

198. Ф.А.Васильев. Заброшенная мельница. ГТГ

жизни. Типична в этом плане картина В.Г. Шварца «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868, ГТГ), деревянная рама которой не только содержит характерный орнамент, но и обнаруживает более сложные соответствия системе изображения, отвечавшие архитектурным и историческим теориям своего времени. Согласно последним, ор- ил. 196
наменты архитектурных сооружений стремились увязать с их внутренним объемом. Отсюда декор картинных рам нередко задумывали как декор объектов изображения. Единый патриархальный уклад, своеобразие народной деревянной архитектуры и близость царского быта народной жизни, о которой писал в то время И.Е.Забелин, — все это должна была подчеркнуть деревянная и покрытая резным орнаментом рама. И если Л.В.Даль полагал, что «народность» можно было найти «лишь в быту и творчестве народа или в искусстве допетровской Руси», то В.В.Стасов в свою очередь подчеркивал, что «главная созидательная сила по части нашего искусства» находится в деревянном зодчестве и его орнаментике[98]. Поэтому огромное количество деревянных рам в «русском стиле» второй половины XIX — начала XX века неизменно подтверждали те славянофильские идеи русской самобытности, которые несли всевозможные изображения.

Русские художники-передвижники могли задумывать раму на подготовительной стадии работы над картиной, и здесь В.В.Верещагин был не одинок. В этом нас убеждает рисунок «Пейзаж со старой мельницей в Ялте» Ф.А.Васильева, на котором художник стремится представить будущую картину в раме вполне определенной формы. Эскиз мог носить и рекомендательный характер, что ил. 197
допускает вариант картины из собрания Третьяковской галереи. То же самое ил. 198
касается рисунков В.Г.Перова, а также многих других русских художников, которые обдумывали тот или иной тип рамы на стадии работы над портретом, пейзажем или жанровой сценой. Другой пример представляет собой рама к картине ил. 199
И.Н.Крамского «Христос в пустыне» (1872, ГТГ). Багет, из которого она сделана, ил. 200
скреплен по углам суровой веревкой, напоминающей реликвию — вервие Христа, то есть одно из орудий его мучений. Однако, выполняя функцию орнамента, ил. 200.1

199. В.Г. Перов. Современная идиллия. Рисунок картины и рамы. 1880. ГТГ

319

200. И.Н.Крамской. Христос в пустыне. 1872. ГТГ

200.1. Фрагмент рамы

320

201. В.В.Пукирев. Неравный брак. 1862. Рама мастерской Гребенского. Около 1862. ГТГ

именно этот элемент исключал мистическое прочтение картины. Он лишь вызывал *ощущение* достоверности изображенного на полотне путем «ассоциации» — одного из главных принципов натуралистической эстетики. «Ассоциация» понималась как соединение воедино нескольких психических элементов, образующих сложное душевное чувство[99]. Ее источником рассматривалась память, в то время как источником эстетического наслаждения являлся непосредственный опыт разглядывания картины. Отсюда орнамент в виде «вервия» Христа усиливал психологизм образа, вызывая, по сути, те же «сильные» впечатления, что

201.1. Фрагмент рамы

и вещи в экспозициях Верещагина. Орнамент оставлял сознание в пределах психологического мира, воплощая убедительность «исторического факта» из жизни Спасителя. Рама «обещала», что картина — подлинное воспроизведение событий.

Особую эмоциональную атмосферу создавала и рама картины В.В.Пукирева «Неравный брак» (1862, ГТГ). Причем перед нами довольно редкий случай во взаимоотношениях художника и рамщика — последний изображен на самой

ил. 201, 201.1

картине, точнее — на заднем плане сцены венчания молодой невесты со старым генералом. По воспоминаниям одного из первых хранителей Третьяковской галереи Н.А.Мудрогеля, тщательно передававшего всевозможные слухи, после того как Пукирев написал картину, рамщик Гребенский решил сделать для нее раму, «каких еще не было»[100]. В соответствии с эмоциональным напряжением сцены раму покрывают сухие стебли с редко расположенными листьями, цветами и плодами, что, видимо, подчеркивало трагизм положения невесты. Если верить тому же Мудрогелю (а также И.Е.Репину), картина в раме производила на зрителей столь сильное впечатление, что после ее показа в Москве появились случаи

отказа от «неравных» браков; в частности, это касалось известного историка Н.И.Костомарова[101]. Произвела впечатление рама и на П.М.Третьякова, который сделал мастеру-рамщику ряд заказов. Поэтому сегодня рамы Гребенского узнаются в собрании Третьяковской галереи. Видимо, одна из них украшает этюд А.А.Иванова «Подножие Виковары. Камни на берегу реки».

Рама на портрете великого князя Константина Константиновича Романова кисти И.Е.Репина может, пожалуй, не только развенчать приведенное выше мнение о неудачных рамах на картинах художника, но и навести на мысль о внутренней связи костюма и архитектуры, о чем сегодня появляется все больше размышлений. Являясь малой архитектурной формой, рама содержит в своем декоре те же элементы костюма, что и представленная модель, в частности стилизованные аксельбанты, поскольку великий князь являлся не только драматургом, переводчиком и поэтом, но и генерал-адъютантом, генералом от инфантерии и командиром лейб-гвардии Преображенского полка. Орнамент рамы придает изображению особую возвышенность и напряженность, служит как бы «одеждой» и украшением и картины, и модели. Картина и рама были выполнены по случаю определенного торжества, указанного мастеру заказчиком.

ил. 202

202. И.Е.Репин. Портрет великого князя Константина Константиновича Романова. 1891. ГТГ

4. Поиск примирения

В эпоху русского модерна пересматриваются академические нормы построения картины, что приводит к появлению новой, так называемой символистской рамы. Принципы передвижнической живописной системы требовали рамы, которая бы усиливала иллюзионизм пространства и натурализм объектов, поскольку сама картина понималась как правдоподобный и реалистический рассказ о человеке или событии. На рубеже XIX и XX веков художники-символисты «Мира искусства» и «Голубой розы» (А.Бенуа, К.Сомов, В.Борисов-Мусатов, М.Врубель, Н.Рерих, М.Нестеров, П.Кузнецов и другие) изменили смысл и назначение станковой картины, подчинив ее передаче сложной гаммы чувств и переживаний. Теперь картина стремится стать воплощением таких отвлеченных понятий, как страх, тоска, нежность, любовь и т.п. Она же представляет собой живописную интерпретацию поэтических образов и театральных сцен, населяется героями народных сказок, а также персонажами христианской и языческой мифологии.

Это подчинение картины воображению художника, передаче его чувств и настроений ведет к усилению ее декоративного начала. Художник стал добиваться того, чтобы картина оказалась особым, замкнутым в себе миром. Ее действие часто развертывается параллельно плоскости холста, колорит приобретает условность, а глубина изобразительного пространства значительно сокращается. Все это сближает картину с панно, гобеленом и декоративной росписью, что меняет и концепцию рамы. Декоративизм и замкнутость изобразительной системы заставляют картину как бы спорить с рамой, делать своей внешней границей не раму, а собственный контур. Рама же, со своей стороны, все чаще вынуждена искать «примирения» с изобразительной системой картины. Поскольку последняя теряет пространственную иллюзорность и приобретает большую изолированность от окружающего пространства, раме нет необходимости имитировать окно и устремлять взгляд в глубину картины — ей достаточно отделить ее от стены; более того — даже сблизить со стеной. Отсюда символистская рама приобретает вид то тонкой золотой рейки, то плоской, слегка декорированной «ленты», отделяющей картину от окружающего пространства. От такой рамы до «минималистской» экспозиции авангарда — всего шаг. И это отчетливо показывает фотография выставки картин художников «Голубой розы» 1907 года, узкие рамы которых лишь подчеркивали достоинства живописи и были призваны усилить эмоциональное звучание картин. ил. 203

Необходимо учитывать и то, что символистские рамы оттеняли и принципиальную недосказанность образов художников-символистов — тех зыбких образов подсознания и воображения, которые все время менялись и двоились в бесчисленных цветовых эффектах. И здесь символистские рамы предстают перед нами как некие поэтические туманности, обволакивающие картину и обнаруживающие особую чуткость к миру знаков. Выше замечено, что передвижники Ф.А.Васильев и В.Г.Перов выбирали тот тип рамы, который отвечал, по их мнению, сюжету картины. В отличие от них художники-символисты включили

орнамент и конструкцию рамы в художественный замысел самой картины, отвечая новым философско-эстетическим концепциям своего времени. И если рама барокко и классицизма подключала к восприятию фантазию и рассудок, то символистская рама (в русле романтической традиции) вела к активизации подсознания и настроения, которое любили называть экстазом. Иными словами,

203. Выставка «Голубая роза». Экспозиция 1907

символистская рама говорит нам о новой связи картины как с пространством культуры, так и с индивидуальностью художника.

«Ваша картина готова, хорошо вышло, приезжайте смотреть, назвал ее "Жемчужиной", сделал фигуры русалок. Они в раковину словно вплывают, *мучаюсь с рамой*, пока широкая, серая, но хочу всю расписать — посоветуемся» (курсив мой. — *О.Т.*)[102]. Это письмо Врубеля своему заказчику князю С.Щербатову убеждает нас в том, что подбор и роспись рамы становится для художника самостоятельной творческой проблемой. И в этом смысле символистская рама всегда

ил. 204

требовала от зрителя творческого восприятия картины, поскольку только в процессе творчества, как полагали символисты, познавалась глубинная суть явлений. Эта же рама соотносилась и с романтическим понятием красоты, которая была призвана, как мы помним, *преобразовать мир*. Отсюда у рамы появляется подчеркнутая изысканность, созвучие высокому духовному строю объекта

204. М.А.Врубель. Жемчужина. 1904. ГТГ

изображения. Известно, что Врубель вел в Строгановском училище курс рисования с живых растений и составления орнаментов, которые всегда являлись для него одним из способов ухода в мир мистически окрашенных фантазий. Глядя на языки пламени, он рисовал их по памяти в орнаментальной композиции; вглядываясь в живые цветы, он видел в них символические формы, уводящие в тайное пространство мифа и грез[103]. По его собственным словам, орнамент лежал в основе его творческого воображения и видения мира — в нем распознавалась структура явлений[104]. В этом Врубель был своего рода предтечей кубизма, поскольку сама

форма была для него структурна и орнаментальна: она дробилась на множество цветовых плоскостей, показывалась с разных сторон и светилась изнутри. Поэтому, как и картинам Сезанна, его работам порой «тесно» в рамах, которым приходится «приспосабливаться» к новой живописной системе. То, что это не так просто, говорит рама к упомянутой работе «Жемчужина» (1904, ГТГ), идея росписи которой не понравилась князю Щербатову, и художник оставил ее нерасписанной. В результате картина явно не стыкуется с рамой: ее декоративный и замкнутый мир властно требует от рамы подчинения и особой орнаментации. То есть, познавая и показывая орнаментальную структуру окружающей и мифопоэтической реальности, художник хотел подчинить этой задаче и раму, чего, к сожалению, не понял заказчик[105].

Между тем картины и рамы Врубеля часто говорят на одном и том же языке. *Символизм живописи подчеркнут символикой рамы.* Это позволяет допустить,

205. М.А.Врубель. Демон поверженный. 1902. ГТГ

205.1. Фрагмент рамы

что художник нередко принимал непосредственное участие в создании и выборе рам. Такова, например, рама картины «Демон поверженный» (1902, ГТГ), которую декорирует ткань и узкая полоска орнамента в виде перетянутых лентой серебряных лавровых ветвей, явно символизирующих трагедию и гибель, а потому несущих на себе как бы тень фунеральных мотивов. Рама усиливает трагическое звучание картины, окрашенной личной драмой художника. Написанная по мотивам поэмы «Демон» М.Ю.Лермонтова, она показывала зрителю грандиозный и фантастический образ падшего ангела — воплощение богоборчества и личной трагической судьбы самого художника, который вскоре после ее окончания впадает в безумие. Картине явно присущ и характерный для эпохи модерна внутренний надлом сознания, проявление подвижности и неустойчивости картины мира. Рама, со своей стороны, заставляла мерцать этот образ глубинными смыслами, поскольку то воспринималась как заключительный аккорд в развитии живописно-музыкальной темы борьбы и гибели романтического героя, то «успокаивала» ее внутренний драматизм и напряженность, подводила к финалу борьбу полубезумного гения (по Шопенгауэру) с самим собой. ил. 205, 205.1

Символистская рама открывала путь и для синтеза искусств. В 1890-х годах Врубель участвует в постановках Частной оперы С.И.Мамонтова и оформляет среди прочих оперу «Садко» Римского-Корсакова, выполнив эскизы декораций и костюмов. Картина «Прощание царя морского с царевной Волховой» (1898, ГТГ) написана художником по мотивам данной оперы и явно под влиянием театральных декораций. Ее рама усиливает ассоциативное и метафорическое восприятие изображения как отдельной сцены музыкального спектакля. Стилизованные кувшинки орнамента «проникают» на раму из системы изображения, ил. 206

206. М.А.Врубель. Прощание царя морского с царевной Волховой. 1898. ГТГ

207. Н.К.Рерих. Гонец. «Восста род на род». 1897. ГТГ

в результате чего граница между искусством и жизнью начинает мерцать и пульсировать, а мифопоэтический мир проявляет желание оказаться за чертой изображения — он устремляется в бесконечность окружающего пространства. Рама более не призывает картину быть зеркалом реальности; напротив, она становится как бы эхом и тенью картины, заигрывает с ней, устремляет ее в сферу колебаний и мистификации. То есть в ее пространстве творится что-то выходящее за пределы эстетики, соединяющее и сливающее разные виды искусств.

Это промежуточное положение рамы между эстетической сферой и реальностью заставляет здесь вспомнить Вл.Соловьева, а также Рихарда Вагнера и русских поэтов-символистов. Идея о том, что искусство должно иметь конечные цели за пределами эстетики, безусловно, шла от Вл.Соловьева, Вагнера и Ницше. На рубеже веков в концепции Вл.Соловьева о преобразующей роли красоты и соборности усматривали необходимый переход к новой роли художника и его картины в обществе. Эта роль понималась как некое религиозно-романтическое служение с целью социального обновления по законам красоты. Наряду с этим

207.1. Фрагмент рамы

вагнеровская концепция Gesamtkunstwerk («единение искусств») указывала путь к «искусству будущего», главной формой которого рассматривалась «музыкальная драма»[106]. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» размышлял, со своей стороны, о том, что искусство может стать обновлением трагического и выходом за пределы феноменального. Творческий акт являлся для Ницше одновременно визионерским и оргиастическим, а образ служил выходом к бесконечному в силу своей неоднородности. «Искусство не есть исключительно подражание природной действительности, — подчеркивал философ, — а как раз метафизическое дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для ее преодоления»[107]. На фоне этого понимания задач искусства не только Врубель, но и большинство художников символистского направления (и прежде всего «Мира искусства» и «Голубой розы») принимали самое деятельное участие в театральных постановках. «Музыкальная драма» открывала путь к «универсальной мистерии» и сближению различных (пространственных и временных) видов искусств. «Вот когда мне действительно

выпало счастье видеть подлинный Gesamtkunstwerk», — вспоминал А.Н.Бенуа в связи со «Спящей красавицей» Чайковского, поставленной в январе 1890 года балетмейстером Мариусом Петипа[108]. И как бы ни были далеки на первый взгляд все эти идеи и события от картинной рамы, они все же с ней связаны.

Поэтому, если в постановке «Садко» на сцене Частной оперы в Москве Врубель принимал участие в реализации новой концепции музыкального театра, то параллельно он же пересматривал каноны станковой картины и рамы, которые начинают стремиться к передаче свойственной театру сложной гаммы переживаний, особого ощущения игры и музыкальности. В конструкции «картина — рама» по-своему достигался идеал синтетического искусства, на который вагнеровские концепции оказывали если не прямое, то, во всяком случае, косвенное влияние. Отсюда не случайно, что символистская рама то ведет себя как «захватчик» чужой территории, перемещаясь в изобразительное пространство картины (например, в работе К.Сомова «Волшебство» — 1904, ГРМ), то принимает на себя ее черты, то вдруг минимализируется, становится едва заметной, позволяя картине казаться самодостаточной и способной сказать то, что она хочет сказать средствами живописи. Причем все это проявлялось не только в картинной раме, но и в промышленном и выставочном дизайне, театральных декорациях и книжной графике.

В интеллектуально-художественной среде тех лет контакты между живописью, поэзией и музыкой рассматривались как предмет теоретического осмысления, так и вопрос практического применения. Поэтому творчеству художников так часто посвящали свои произведения поэты, а сами художники-символисты принимали активное участие в иллюстрировании литературных произведений[109]. Обложки и фронтисписы символистских сборников стихов (будучи своего рода визуальной «рамой» текста) превращались порой (как и рама картины) в сложный комментарий содержания и подлинные произведения искусства. Таков, например, выполненный К.Сомовым фронтиспис книги стихов Вяч.Иванова «Cor Ardens» (1910), содержащий характерную для поэта мистическую цветочную символику и приоткрывающий иной план «тайного» бытия. В тексте книги все это раскрывалось в поэтических образах, среди которых стихам «Антология розы» отводилась особая роль[110].

Рама в «русском стиле» подчинялась общему интересу к миру фольклора, рама символистской картины на исторический сюжет — подлинному мифотворчеству в духе литературных опытов того же Вяч.Иванова или А.Белого. В этом нас убеждает рама картины Н.Рериха «Гонец» (1897, ГТГ), которая сделана из грубой тонированной рогожи, на которую нанесены знаки языческой мифоло-
ил. 207, 207.1 гии. Формулируя философские основы символизма, Вяч. Иванов рассматривал эстетику мифа в тесной связи с эстетикой символа и указал на мифопоэтическое как одну из фундаментальных задач современного искусства. При этом его мысль о создании некоего надиндивидуального сообщества приверженцев одних и тех же эстетико-религиозных идеалов явно могла иметь значение в символистской интерпретации рам, эстетика которых стала нести вполне отчетливые признаки

теургического искусства, призванного смешать духовную сферу с окружающей реальностью. «Речь идет... не о пророческом или ином значении отдельных созданий нового искусства и не об отдельных теоретических утверждениях новой мысли, — пояснял поэт, — но об общей ориентировке душевного пейзажа, о характеристике внутреннего и наполовину подсознательного тяготения творческих энергий»[111].

Отсюда рама картины Рериха так властно уводила взгляд зрителя в мифопоэтический мир древней истории, по-своему подчеркивая идею красоты и господства искусства над жизнью. В этом смысле она активно формировала художественный образ, поскольку не только стремилась истолковать картину как принадлежащую вполне определенной эпохе, но именно заставляла символ восприниматься действенной эстетической категорией. В основе сюжета картины лежало известное увлечение Рериха древней историей славян, а в основе орнамента рамы — его интерес к археологии Древней Руси. Поместив языческие изображения на раму картины, сделав (в духе символистов) их значения нечеткими и почти стертыми до неузнаваемости, художник явно хотел заставить зрителя ощутить сам «дух» древней истории, представить историческую сцену как нечто, незримо присутствующее в настоящем. Играя в призрачную красоту материальной поверхности (грубая рогожа, деревянные рейки, золото символов), рама оттеняла трудно передаваемый словами зыбкий мир ощущений той «примитивной» народной культуры, следы органического и коллективного духа которой были утрачены, но восполнимы. В этом, видимо, заключался ее главный смысл и значение для восприятия картины.

Зависимость от «мира идей» обнаруживают и символистские рамы картин М.В.Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890, ГТГ), «Юность преподобного Сергия Радонежского» (1892—1897, ГТГ), «Труды преподобного Сергия» (1896—1897, ГТГ), а также «Святая равноапостольная княгиня Ольга» (ГТГ). Рамы картин «Сергиевского цикла» были заказаны в фирме А.Грабье по согласованию с самим художником, который писал 27 июня 1900 года И.С.Остроухову из Парижа: «Кончаю письмо свое обращением к вам, распорядителям галереи: не найдете ли вы в интересах дела возможным переменить (конечно, за мой счет) рамы на картинах моих: “Сергий с медведем” и “Отрочество Сергия”. Это старое мое желание — я давно хотел сделать рамы на эти две картины “стильные” и говорил об этом с Грабье»[112]. ил. 208, 209

Рамы всех вышеперечисленных картин несли одни и те же черты: они сочетали формы обрамления западноевропейского алтаря и русского киота, что настраивало зрителя на их восприятие как религиозных образов. *В очередной и который раз романтическое искусство спорило с иконой и брало на себя религиозные функции.* При этом рамы не вели к эмоциональному возбуждению и не оттеняли впечатления от изображений. Их задача заключалась совсем в другом — они содержали требование рассматривать картину как некое эстетическое откровение, окрашенное религиозным чувством и мистикой. Они же властно указали на то, что такие картины «являлись» художнику-романтику подобно тому, как раньше

святым «являлись» иконы. «Художественное произведение, явившееся автору (что бывает нечасто), — писал об этом Нестеров, — неприкосновенно... всегда имеет глубокое жизненное преимущество над созданием надуманным... С картиной моей “Чудо” было то же — она явилась мне готовой, законченной, и мне оставалось только с осторожностью перенести ее на холст»[113]. Отсюда шло сближение художником понятий «икона» и «картина»: «Право, сам не знаю, что такое “образ” и что “картина”... Образа Владимирского собора в то же время и картины, и наоборот»[114]. В первой части нашей книги, на примере экспозиции А.В.Щусева «Новгородская иконная палата» мы постарались уяснить, что показ древних икон вдохновлялся теургической эстетикой, поскольку сама красота древней иконы была призвана обновить мир. То же самое можно сказать о нестеровских

208. М.В.Нестеров. Труды преподобного Сергия. Триптих. 1896—1897. Рама мастерской А.Грабье. ГТГ

209. М.В.Нестеров. Святая равноапостольная княгиня Ольга. ГТГ

картинах, мифопоэтическая образность и религиозно-дидактическая символика которых была навеяна иконой, русской религиозной философией и литературой о Святой Руси. Художник изображал *движение мира к преображению.* В его фигурах и пейзажах развивалась идея софийности русского православия — действие Софии Премудрости в природе и мире. Поэтому идеальный мир его картин подчеркивался соответствующей рамой, которая не только уподобляла картину иконе, но и воплощала убежденность в том, что живопись была способна привести жизнь к мистерии и идеалам соборности[115]. И в этом смысле нестеровские рамы вносили в философию картины элемент одухотворяющего синтеза и примирения с эстетико-религиозными идеалами эпохи. Они проявляли то «теургическое измерение», которое понималось как «соединение вершин символизма с мистикой»[116].

Между тем поиски русских художников-символистов неотделимы от европейского контекста — рам прерафаэлитов, развития идеи Gesamtkunstwerk, экспериментов импрессионистов и новых концепций выставок. Данте Габриэль Россетти, Джеймс Уистлер, Артур Гюйе, Альберт Моор, Шарль Коллинз, Вильям Хольман Хант и Берн-Джонс — все они смело используют стилизованные формы средневековых алтарных конструкций и ренессансных табернаклей, включают в пространство рамы всевозможные исторические и литературные тексты

210. А.Гюйе. The Eve of Saint Agnes. 1856. Галерея Тейт, Лондон

и изображения[117]. Характерный пример — так называемый «светский алтарь» английского художника Артура Гюйе, картина-триптих, рама которой повторяет форму церковного алтарного образа. Такие же по типу рамы встречаются на вдохновлявших Нестерова религиозно-романтических и проникнутых духом католицизма картинах Пюви де Шаванна и Бастьен-Лепажа. ил. 210

В 1880-е годы картинная рама приобретает особое значение в творчестве немецкого художника Франца фон Ленбаха, который собирал рамы эпохи итальянского Возрождения для своих работ, которые находились у него в окружении подлинников Рафаэля, Рубенса и Тициана[118]. В его концепции «Studio-Gesamtkunstwerk» (разработанной не без влияния австрийского живописца Ганса Макарта и явно в русле вагнеровской традиции «единения искусств»), картинная рама рассматривалась как неотъемлемая часть общего декоративно-художественного пространства его знаменитой мастерской в Мюнхене. Здесь она, с одной стороны, связывала картину с архитектурой и интерьером, с другой — привносила в картину ту «ауру всеобщей гармонии», которая включала ее в эстетическое устроение окружающей жизни. Мастерская осмыслялась как некий совокупный художественный объект, в котором стилизованная под старину рама мистифицировала зрителя, стремилась выдать себя и картину за подлинную реальность. И в этой игре не только путались копии и оригиналы, но даже мог иметь значение костюм художника, призванный отвечать эстетизации той среды, в которой создавалось самое «высокое искусство».

Вспоминая о художественной жизни Германии тех лет, И.Е.Репин замечал, что «художники первого ранга ведут себя здесь аристократически со всеми приемами утонченных церемоний. Даже в мастерских, которые у них изящно декорированы, они работают одетые по моде, как в гостиной...» Он же указывал, что копии Ленбаха с Тициана смотрелись «как оригиналы»[119]. При этом концепция синтеза искусств разрабатывалась и осуществлялась Ленбахом не только в мастерской, но и распространялась на *экспозицию выставки* — «Exhibition-Gesamtkunstwerk», что, видимо, оказало определенное влияние на экспозиции В.В.Верещагина. «Мы потеряем всю репутацию, если не сумеем привлечь внимание публики к оформлению стены» — так размышлял Ленбах при подготовке своей выставки в Вене в 1873 году[120], закладывая основы для будущих экспозиций югендстиля, в которых призванная сближать искусство и жизнь рама все еще создавала ту быстро исчезавшую «ауру» высокого искусства, о которой писал В.Беньямин.

211. К.Писсарро. Закат в Эрани. 1902. Музей Ашмолиан, Оксфорд

Особую заботу о картинной раме в 1870–1880 годы проявили французские импрессионисты, для которых символом модных течений в европейской живописи стала знаменитая *белая рама*. На картине «Модели» (1888) Жорж Сёра нарисовал одну из своих работ именно в белой раме, отведя ей особое место в общей композиции[121]. В дальнейшем именно Сёра будет намного

чаще, чем другие, экспериментировать с картинной рамой, стремясь по-новому поставить вопросы зрительного восприятия. Он красит рамы, пишет их прямо на холсте, уделяет особое внимание стыку картины и рамы, то есть переходу взгляда с рамы на холст и обратно[122]. Что же касается Писсарро, то он начинал эксперименты с рамой с того, что вставлял картины в конструкции с белыми кромками, напоминавшими, по отзывам недоброжелательных критиков, сломанные края картонных коробок. И все это потому, что, по мнению импрессионистов, белые рамы должны были подчеркивать достоинства живописи. В этом они, безусловно, следовали наблюдениям автора теории «разложения тонов» Е.Шеврейля, согласно которому белый цвет усиливал интенсивность других цветов спектра[123]. Отчасти эстетической теорией, отчасти коммерческими соображениями объясняется и раскраска импрессионистами старинных французских рам эпохи Людовика XIV, которые служили как бы мостом от художественных экспериментов ко вкусам буржуазной публики. В среде европейских и американских коллекционеров ил. 211

212. В.Э.Борисов-Мусатов.
Мотив без слов. 1900. ГТГ

эти рамы получили даже нарицательное наименование — «рама импрессиониста». Сегодня их можно увидеть почти в каждом крупном американском и европейском музее. Не исключено, что они же находились в собраниях русских коллекционеров С.И.Щукина и И.А.Морозова, которые покупали картины импрессионистов в Париже в 1890—1900 годы.

Западноевропейские эксперименты с картинной рамой, конечно же, были доступны русским художникам, многие из которых учились и работали в Париже, Риме, Лондоне, Мюнхене или Вене. Поэтому, рассматривая раму как часть творческого замысла, они (подобно Врубелю, Рериху или Нестерову) создавали оригинальные орнаменты и формы в соответствии с поставленными творческими задачами. Всевозможные рамки картин, икон, фотографий, причудливые архитектурные ниши, театральные занавесы и многое-многое другое до сих пор напоминают нам об этой удивительной по красоте, но все же увядающей и, по сути, последней эпохе расцвета самого искусства рамы, на смену которому приходит функционализм и минимализм авангарда[124].

Поскольку картина эпохи модерна всегда была сознательно поставленной проблемой воздействия на зрительное восприятие, ее рама была рассчитана не только на эстетическое восприятие визуального образа, но и на внутренний контакт картины со зрителем, как бы отвечая популярной в то время эстетике Анри Бергсона с ее опорой на бессознательные ощущения. В этом плане она становилась предметом особой заботы устроителей выставок и заказчиков интерьеров. Так, возможно, под влиянием новых теорий, а также белых рам французских
ил. 212 импрессионистов сделаны рамы к отдельным картинам В.Э.Борисова-Мусатова. Скорее всего, они были подобраны С.П.Дягилевым — устроителем его посмертной выставки в 1906 году, на которой работы художника показывались «в белых узких рамах на белом муслине», что вполне соответствовало той концепции выставок «Мира искусства», создателем которой являлся Дягилев, а прямым предшественником — В.В.Верещагин[125].

Известно, что в экспозиции картин эпохи модерна включали разноцветные ткани и мебель, цветы в вазах и музыку, создававшие ту особую эстетическую среду, которая служила фоном для чтения стихов и докладов, выступлений композиторов и солистов балета[126]. Подлинным произведением искусства явилась, например, выставка портрета в Таврическом дворце в 1905 году, главная роль в организации которой принадлежала Дягилеву, а также А.Н.Бенуа и Л.Баксту. В ее экспозиции не только была воплощена концепция развития портрета, разработанная А.Бенуа, но и создан единый архитектурно-пространственный ансамбль, в котором были найдены новые методы показа живописи[127]. Расположение картин подчинялось идее прославления царствующих особ. Портреты были представлены в отсеках разного цвета в зависимости от смены историко-культурных эпох. В центре каждого из них помещался парадный портрет императорской персоны в специальном обрамлении, имитировавшем тронное место и созданном по проекту известного архитектора (портрет Александра I кисти Т.Лоуренса находился, например, на «тронном месте», сделанном по рисункам

А.И.Таманяна и Л.Н.Бенуа). Особую роль в показе картин получил и мотив сада — многие портреты и скульптуры были обвиты декоративными растениями по эскизам Бакста.

Экспозиции эпохи модерна подчеркивали и взаимосвязь различных искусств. Выставка «Современное искусство», состоявшаяся в 1903 году в Петербурге, представила интерьеры жилых помещений, которые были созданы по эскизам известных художников: «столовая» А.Бенуа и Лансере, «будуар» Бакста, «чайная комната» К.Коровина и другие. Здесь же показывались предметы художественной промышленности и живописные работы, рамы которых подчинялись художественной атмосфере интерьера и «символической ауре» картин мирискусников. Вспоминая о выставке, князь С.Щербатов (один из ее организаторов) подчеркивал, что на ней прикладное искусство «должно было выявить собой некий цельный замысел ряда художников, постепенно привлекаемых для устройства интерьеров комнат, как некоего органического и гармонического целого, где, начиная с обработки стен, мебели, кончая всеми деталями, проведен был бы принцип единства, мной указанный как незыблемый закон»[128]. Иными словами, форму и декор картинной рамы мог обдумывать не только художник, но и заказчик интерьера, оформление которого в эпоху модерна — это создание особой эстетической среды, перенасыщенной всевозможными художественными средствами и орнаментами. Таковы на старых фотографиях интерьеры особняка Морозовых на Спиридоновке (1893, архитектор Ф.О.Шехтель) и особняка А.И.Коншиной на Пречистенке в Москве (1910, архитектор А.О.Гунст) или дома Г.Г.Елисеева в Петербурге (1892, архитектор В.Г.Барановский).

Между тем против показной роскоши орнаментального декора стиля модерн выступил, как известно, австрийский архитектор Адольф Лоос, который противопоставил культу оригинальности «вкус к простоте» и идею целесообразного. «Орнамент, утеряв всякую органическую связь с нашей культурой, перестал быть средством ее выражения, — писал он. — Орнамент, который создается в наши дни, не является больше произведением живого творчества определенного общества и определенных традиций; это растение без корней, неспособное расти и размножаться»[129]. По сути, о том же писал американский архитектор Л.Г.Салливен в статье «Орнамент в архитектуре», опубликованной в журнале «The Engineering Magazine» в 1892 году: «Я принимаю как само собою разумеющееся, что здание, абсолютно лишенное орнамента, может производить впечатление величественности и благородства благодаря своим массам и пропорциям. Я не уверен, что орнамент способен существенно повысить эти основные качества. Зачем тогда применять орнамент?»[130] В этом поиске чистоты рациональных форм теряла свой декор и картинная рама. Поскольку ей так и не удалось «примириться» с картиной, ее гладкие поверхности стали убеждать, что художественно-образные свойства картины могли раскрываться без помощи орнамента, его намеков и символов. В истории же европейской живописи это означало, что картина устремилась к самостоятельному представлению сущностей и реальностей. Происходит радикальный пересмотр философии рамы.

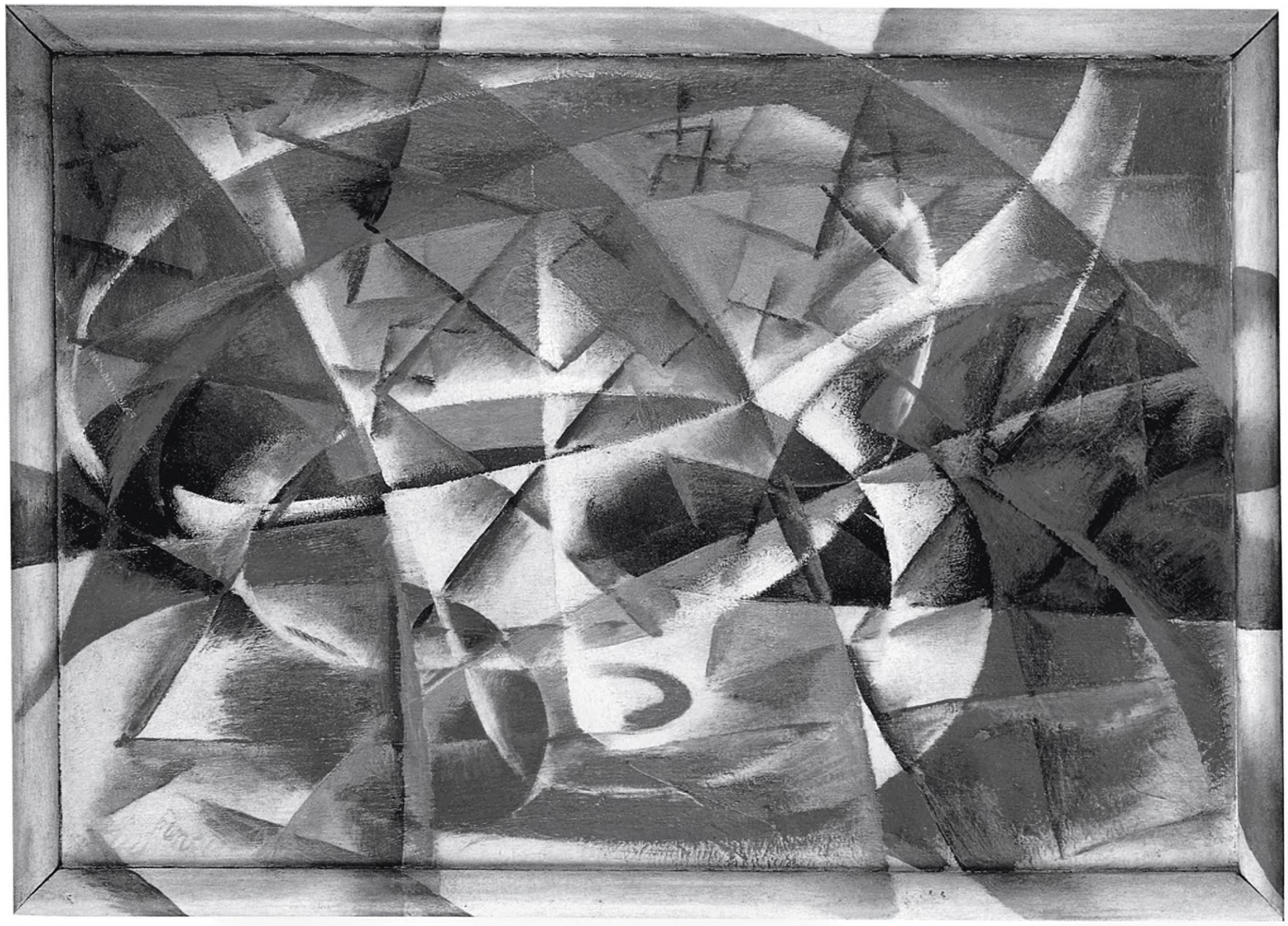
5. Авангард: преодоление рамы

Художественная культура модерна таила в себе ощущение близкой смерти того визуального образа, которому была необходима ренессансная рама-окно. Мы помним, что рама в понимании Канта указывала на то, что картина – это автономный и непроницаемый мир. Золотая рама подчеркивала условность

произведения искусства и очерчивала пространство картины как мир абсолютной гармонии. Но уже в романтизме картина стала претендовать на последнюю истину о мире, а отсюда – подчинять себе раму, сводить ее к тонкой рейке. Радикальный авангард 1910–1920 годов провозглашает уже *конец эпохи станковой картины.* «Современная картина, – отмечал Гадамер, – лишена не только целостности

213. Н.А.Удальцова. Гадалка.
1910-е. Частное собрание,
Москва

изображаемого предмета, так что все представления о единстве изображаемого мифа, излагаемого сюжета или узнаваемой предметности, которые в свое время составляли основу миметического изображения, исчезли. Утрачено и единство точки зрения в том смысле, как это было в эпоху линейной перспективы, когда картина являлась как бы окном в некое пространство... Современная картина



держится не рамой; напротив, там, где рама есть, картина сама держит ее изнутри... Творчество художника разрушило раму. Структура плоскости, составляющая картину, выходит за свои пределы, указывая на более широкие отношения»[131]. Иными словами, на место станковой миметической картины авангард предлагает принципиально иной визуальный образ, который приобретает способность выстраивать реальность согласно собственным, отличным от реального миропорядка законам. Новая картина (или артобъект) открыта трансцендентному и стремится максимально раскрыть глубинное значение вещей. Сумев освободиться от миметической иллюзии, живопись становится путем к *красоте внутренних структур*. Она редуцирует фигуративный характер видимых природных форм и обращается к их «невидимой», внутренней сущности. Поскольку же реальность формулируется с точки зрения смысла, новая картина приобретает динамику толчка к постоянной неудовлетворенности внешним порядком окружающего

214. Дж. Балла. Абстрактная скорость + шум. 1913. Собрание Пегги Гуггенхейм, Венеция

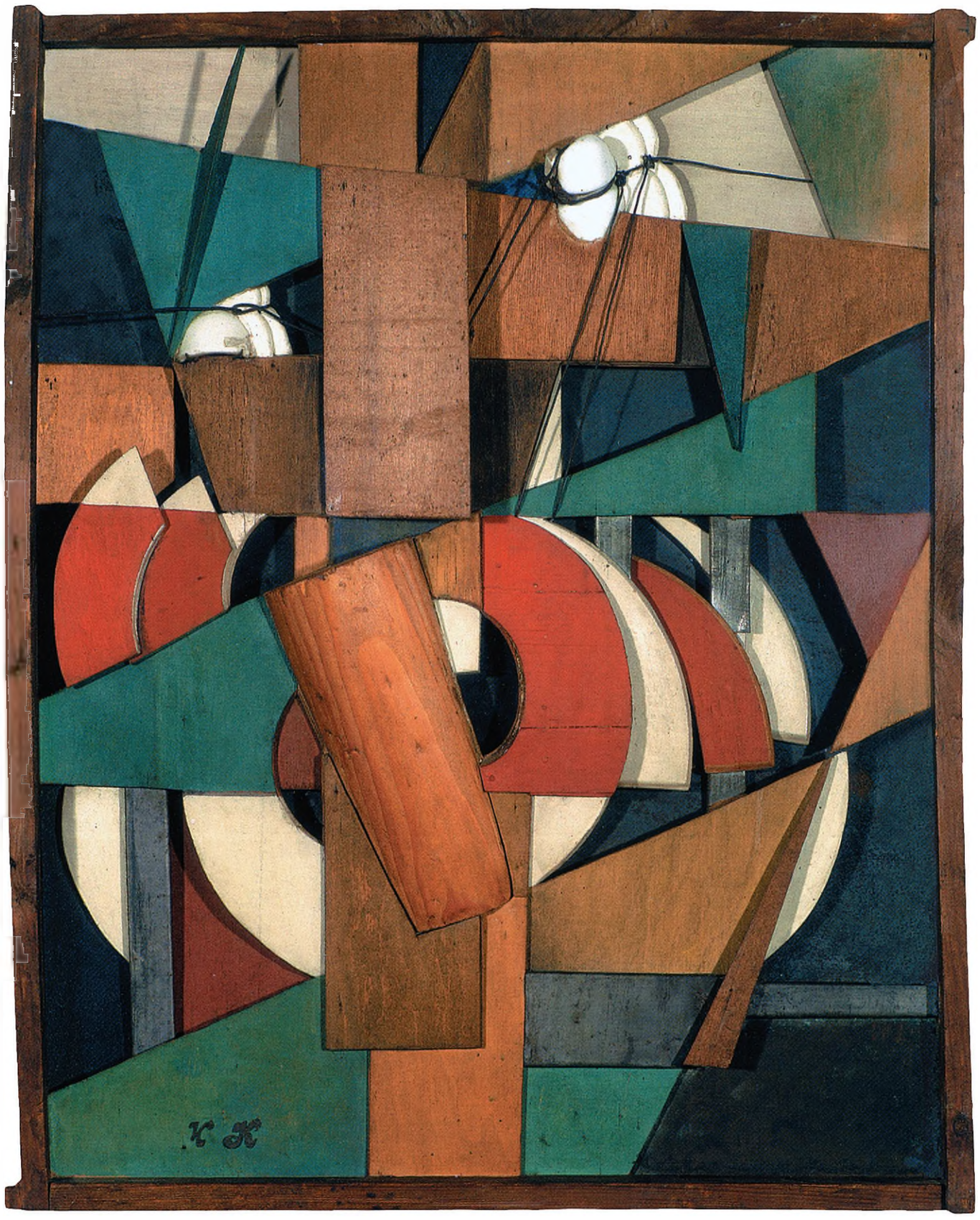
мира. Ренессансная рама-окно отвечала познаваемости мира в его единстве и многообразии. Разрушение этой рамы в авангарде стало отвечать уже проблеме условности человеческих знаний о мире, их временности и зыбкости. Истинным устремлением радикального авангарда становятся не формальные инновации (как в живописи символизма), а установление связи личности с трансцендентным и преобразование мира на основе открытых художнику «идей», своего рода «космических» законов развития бытия. Отсюда авангардное искусство становится проектным, а картина превращается в знак, обнажающий его содержание.

215. Н.С.Гончарова. Раскраска фотографии М.Ф.Ларионова. 1913

Эта сведенная до уровня знака картина — важнейший исторический опыт трансгрессии человеческих пределов. Именно трансгрессия как «жест, который обращен на предел» (М.Фуко), приводит к исчезновению в картине объекта и возникновению абстракции с ее отказом от созерцания исключительно внешней стороны окружающей реальности. Происходит прорыв за пределы возможностей человека. Появляется убежденность, что новый образ обязан улавливать (как икона) визуальную реальность ноумена. Поэтому картина требует уже не эстетического переживания, а понимания того, что она стремится проникнуть в саму суть бытия и видимой материальной субстанции. И поскольку она отвергает имитацию природы, которая всегда тяготела к миметическому подобию, ей не нужна и ренессансная рама-окно, которая указывала на условность произведения искусства. Новая картина приобретает некое собственное соответствие окружающей реальности, некое внутреннее значение. Она превращается в объект «подлинной реальности», самостоятельный «организм», заключающий в себе «raison d'être»: «Пусть картина не будет простым подражанием, — писали еще Глез и Метценже, — пусть она открыто заявит о своем существовании»[132].

Отсюда рама авангардной картины полностью подчиняется ее внутренней структуре. Отсутствие же какой бы то ни было рамы может обнажать смысл картины как самой «реальности» и «сущности». По этой причине беспредметная картина «уживается» на стене *рядом с древней иконой*: оба образа открыты трансцендентному и предполагают устремленность за пределы видимого мира. *Они не связаны с реальностью.* Авангардная картина может нести и тонкую, минималистскую рейку, которая продиктована пониманием этой картины как эстетического

объекта, который не только «говорит сам за себя», но и стремится придать новую форму окружающей реальности. На выставках художников-символистов «Голубой розы» тонкие рамы подчеркивали «музыкальность» картин. В авангарде минималистская рейка либо просто держит конструкцию, либо сама держится картиной, либо является ее частью, утверждая некое присутствие искусства



в жизни. Новая картина более не осмысляется отдельным миром условных форм, прячущимся за рамой. Преодолевая раму, она устремилась к самой реальности, превращаясь в присутствующую в жизни человека проблему. Наконец, авангардная картина может содержать и традиционную раму-окно. Но тогда образ приобретает дополнительные смыслы, связанные с новыми способами восприятия

216. И.В.Клюн. Пробегающий пейзаж. 1915. ГТГ

искусства. Стремясь их обосновать в теоретических манифестах, художники-авангардисты, с одной стороны, опирались на новейшие исследования в области науки и техники (теория относительности, разложение атома, открытия в области оптики, кинематограф и т.д.), с другой — на них оказывали влияние новые идеи в философии, психологии и теософии. В результате художественный замысел картины стал предполагать иной процесс восприятия, для которого ренессансная рама-окно могла служить символом иллюзии старого искусства, претендовавшего на познание мира и преодоленного на пути нового искусства, или рамой, потерявшей символику окна и подчинившейся исключительно выявлению нового «живописного смысла» картины. *Картину и раму связывают уже не законы оптики, а совместный поиск сущности вещей.*

Впервые все это наметилось в искусстве кубизма, который, по словам своего сторонника и теоретика А.Грищенко, поставил «проблему нового реального изображения предметов путем деконструкции...»[133]. Взгляд на предмет не с одной, а с нескольких точек зрения мог превратить золотую раму или в не столь обязательный элемент старой конструкции «картина — рама», или же просто в формальную обкладку кромок холста. Это хорошо видно на фотографии 1910-х годов с видом экспозиции картин П.Пикассо в собрании С.И.Щукина в Москве, а также на фотографии 1911 года самого П.Пикассо в его парижской мастерской, где одна из его кубистических работ заключена в золотую старинную раму[134]. По наблюдению специалистов, французские кубисты предпочитали испанские рамы XVI — XVII веков, поскольку их форма, как полагали, способствовала новым задачам восприятия картины[135]. Причем последняя выдерживала традиционную раму еще и потому, что в отличие от абстрактной работы она сохраняла изображение объекта, хотя и деформировала его. Старинная рама могла не только сопровождать картину, но являться объектом изображения[136].

ил. 213 Интересно старинная рама обыграна в одной из работ Н.Удальцовой. Здесь кубофутуристическая картина как бы выходит за свои пределы и продолжается на символистской раме, «преодолевая» ее «туманные» смыслы. Когда-то в раме находился символистский образ, теперь рама превратилась в не отделенный от картины структурный элемент, позволивший перечеркнуть те «буржуазные» идеалы, против которых выступал не только Адольф Лоос, но и итальянские футуристы, в частности Джакомо Балла, чьи абстрактные композиции «агрессивно» подавляли раму, превращали ее в объект «футуристического экс-

ил. 214 тремизма». Перед лицом ницшеанской переоценки всех ценностей футуристы выворачивали наизнанку «буржуазную» мораль и эстетику, противопоставляя им сближение искусства и жизни. Это сближение проявляется и на раскрашенной М.Ларионовым фотографии Н.Гончаровой, сделанной осенью 1913 года: орнамент рамки, связывающей изображение с окружающим пространством, превра-

ил. 215 щается в футуристический грим на лице представленной модели. «Пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения», — провозглашали И.Зданевич и М.Ларионов в манифесте «Почему мы ракрашиваемся» (1913). В нем же сообщалось, что Ларионов «раскрасил на фоне ковра натурщицу,

продлив на нее рисунок»[137]. Осмысляя грим и «выход» изображения на раму в контексте эпатажа, футуристы ставили целью спровоцировать соучастие зрителя. Рамка и раскраска лица Гончаровой на фотографии предлагали радикально новый опыт восприятия образа: они апеллировали к «чистому» и не отягощенному культурными нормами сознанию.

Иными словами, происходило разрушение миметического образа и ренессансного идеала картины. И рама Удальцовой, и рамка Ларионова показывали, что картина в раме изжила себя как культурный феномен. Она более не отвечала духу времени. На смену принципам фигуративности шла беспредметная живопись, отвергающая изображение мира видимостей и стремившаяся зафиксировать то, что художник видел «внутренним» зрением. Картина проходила через внутреннюю революцию освобождения от репрезентации и открывала зрителю смысл вещей (вещи-в-себе). Этот смысл преодолевал понятие гармонии как природной красоты и утверждал новый взгляд на окружающую реальность. Будучи реакцией на глобальные изменения в картине мира человека, вызванные научно-техническим прогрессом начала XX века, кубофутуристическая картина диагностировала разрушение тех ценностей, на которых держалось неизменно-статическое, иерархически упорядоченное и антропоцентрическое устройство мира. Традиционный облик бытия стал лишаться своих основных определений и черт. Он стал разрушаться и разлагаться: «Все аналитически разлагается и расчленяется, — писал о кубизме Н.Бердяев. — Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением»[138].

Говоря о раме Удальцовой, мы имеем дело и с авангардистской теорией «сдвига» форм, который выводил видимые объекты из обычных отношений и тем самым их «остранял». В этом смысле «сдвиг» рамы мог указывать на необходимость «остраненного» восприятия картины. Рама делала «видимыми» внутренние структуры предметов, «сдвигала» материальные покровы мира, обнажала подсознательные конструкции художественного мышления. Но эта же рама отсылала и к поискам *четвертого измерения*. В листовке «Союза молодежи» от 23 марта 1913 года кубофутуристы объявляли войну художникам «Мира искусства», смотрящим «на мир *через окно*» (курсив мой. — *О.Т.*). Этот мир кубисты «хотели видеть широко раскрытым». Их интересовало «расширение оценки прекрасного за пределы сознания»[139].

За этим отрицанием взгляда «через окно» и запросом «расширения сознания» скрывалась близость теории кубофутуризма философским и теософским размышлениям о четвертом измерении, к области которого относили тогда явления, необъяснимые с точки зрения известных физических законов. Критика неокантианством понятия трехмерного пространства как результата субъективной ограниченности человеческого восприятия была хорошо известна художникам авангарда. На место старых теорий неокантианская философия разрабатывала идею многомерности мира, в которой четвертым измерением рассматривалось

время. Особое внимание при этом уделялось мистике, теософии и оккультным доктринам, позволявшим, как полагали, найти новые пути к «расширению» человеческого сознания и помогавшим постичь недоступный обыденному сознанию «бесконечный» мир ноуменов и кантовских «вещей-в-себе». В этом плане в определенном взаимодействии с эстетическими концепциями радикального авангарда

1910-х годов оказывались теоретические исследования известного русского и английского философа П.Д.Успенского, много писавшего тогда на тему четвертого измерения и обсуждавшего необходимость постижения сущности вещей посредством психических трансформаций воспринимающего субъекта. «Мы должны найти четвертое измерение, если оно существует, — писал Успенский, — чисто опытным путем, найти его в себе — и найти способ его перспективного изображения в трехмерном пространстве. Только тогда мы будем в состоянии создать «геометрию четырех измерений». И далее: «Четвертое измерение существует,

217. В.В. Кандинский.
Все святые. I. 1911.
Государственная галерея
в Ленбахаусе, Мюнхен

но при обычных условиях непостижимо. Это значит, что в нашей психике, в нашем воспринимательном аппарате — чего-то не хватает; в наших органах чувств не отражаются явления, происходящие в области четвертого измерения. Мы должны разобраться, почему это может быть, от каких наших психофизических дефектов зависит наша невосприимчивость, и найти условия, при которых четвертое измерение может стать понятным и доступным нам[140]. Отсюда восприятие кубофутуристической картины предполагало обнаружение своего рода «четвертого пути» — настраивание собственной психики с целью достижения в процессе разглядывания сверхобычного, так называемого объективного сознания. То есть художнику-авангардисту важно было изменить как собственное, так и зрительное сознание. Поэтому

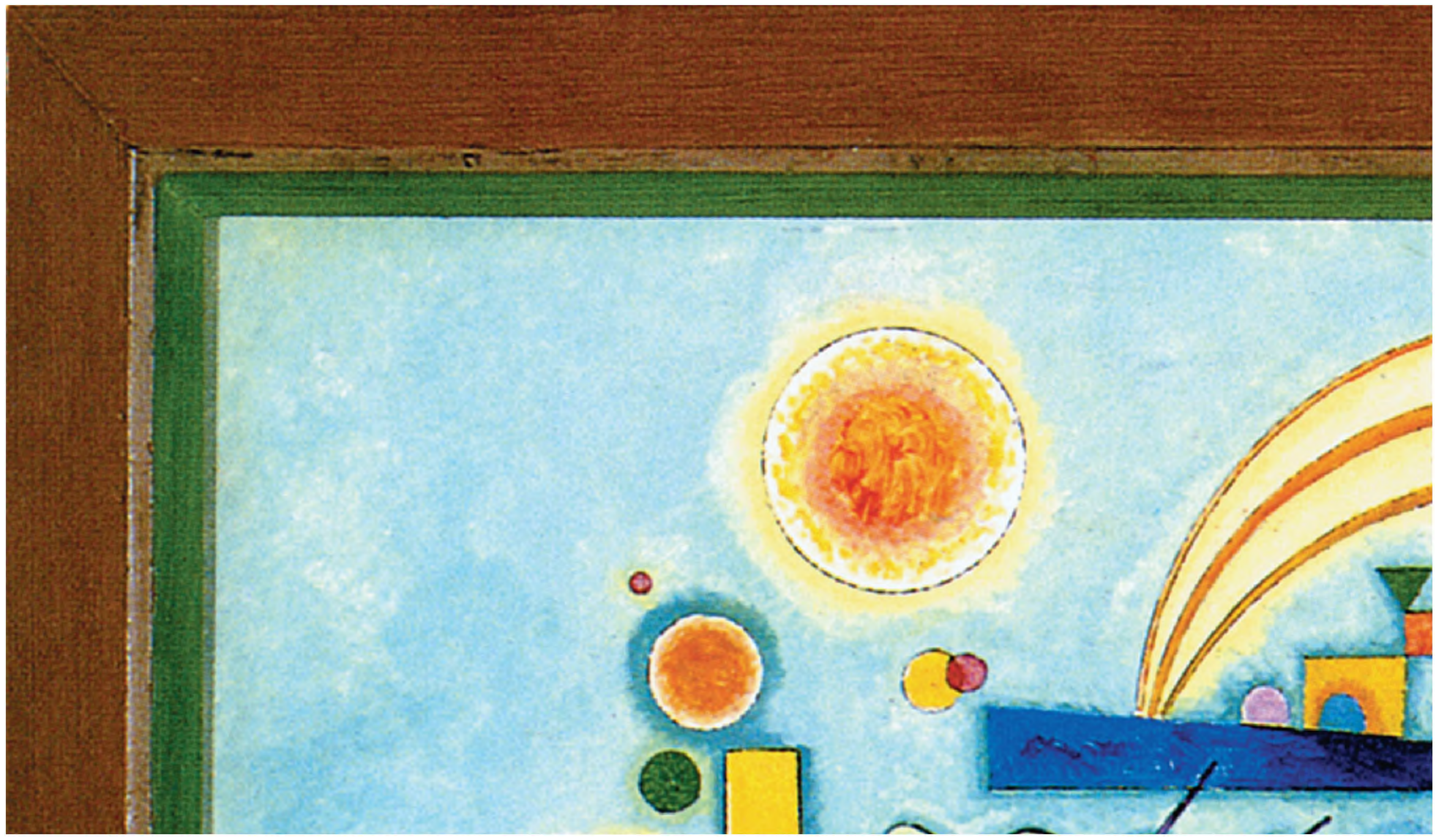
218. В.В.Кандинский. Страшный суд. 1912. Национальный музей современного искусства, Париж

219. Икона «Покров». XVIII в. Частное собрание, Москва

Н.Удальцова перечеркивает раму, предполагавшую «скучную» иллюзию трехмерности, и показывает воспринимающему сознанию возможность изменения. Помещая же в пространство картины слово «гадалка», фрагменты игральных карт и число 30, художница стремилась вскрыть смысл карточной игры как явления, обладавшего четвертым измерением — временем. «По основной идее задачи футуризма, — отмечал П.Д.Успенский, — очень близки к задачам всех стремившихся проникнуть в мир четырех измерений. Футуристы хотят изображать вещи не в разрезе одного момента и не с одной стороны, а в текучести времени и со всех сторон “кубично”»[141]. Таким образом, если линейная перспектива всеми силами стремилась воссоздать внешнюю видимость предмета, то новая (кубофутуристическая) перспектива предполагала показ предмета с целью обращения к его внутренней сущности. При этом особое значение приобретала не только деформация видимых природных форм, но и сама фактура живописной поверхности холста. Как показывают специальные исследования, фактура определяла «осязательный» компонент восприятия картины, являлась важным условием преодоления законов естественного зрения и активизации зрения «внутреннего»[142].

Еще более отчетливо этот способ «расширения» сознания, обращение авангарда к его глубинным дорефлективным пластам предстает в живописных рельефах. «Если старое зрительное искусство, — отмечал Н.Тарабукин, — резко разграничивало три типических формы: живопись, скульптуру и архитектуру, то... в контррельефе, объемных конструкциях и “пространственной живописи” мы

220. В.В.Кандинский.
Événment doux. 1928.
Национальный музей современного искусства, Париж



220.1. Фрагмент рамы

имеем попытку как бы синтеза этих форм. В них мастер объединяет архитектонику построения масс материала (архитектура) с объемной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись)»[143]. Именно этот синтез, определяющий особую фактуру поверхности картины, и являлся своего рода условием ее «выхода» в окружающее пространство. Рельеф преодолевал картинную раму, отвергал ее главную функцию — фокусировать взгляд на том, что внутри рамы, поскольку предполагал «выход» картины за пределы плоскости.

Таковы контррельефы В.Татлина, основа которых часто напоминает оборот иконной доски, а металлические фрагменты — части русских иконных окладов. Отношение личности к абсолюту выстраивается здесь путем создания принципиально нового метафизического объекта, материал которого предполагал устремленность за пределы видимого мира. В живописном рельефе И.Клюна «Пробегающий пейзаж» (1915, ГТГ) рама задумана уже как неотъемлемая часть композиции. Более того, она напоминает самые древние и архаичные конструкции рам, «освобождая» сознание от привычных стереотипов восприятия и погружая его за грань материального плана бытия. Рельеф «вскрывает» видимую материальную поверхность предмета и уводит сознание в область особой духовной практики, схожей с погружениями мистиков и оккультистов внутрь собственного «я». Поэтому рама здесь не усиливает философский эффект картины и не ведет речь об авангардной радикальности. Скорее, она посвящает

ил. 216

в таинство сделанности формы, столь характерной для эстетики кубофутуризма тех лет. Речь шла о внутренней реальности самих средств искусства. Поэтому в соответствии с исходной формалистической эстетикой рельеф должен был открыть новый образ — внутреннюю и обнаженную структуру материала. Художнику необходимо было вскрыть его потайную душу, чтобы найти путь к душе вдумчивого зрителя.

Не менее интересные смыслы несут рамы В. Кандинского, которые сопровождают его работы как 1910-х, так и 1920—1930-х годов. В них даже улавливается переход художника к абстракции. В частности, это относится к его работам, выполненным в технике баварских икон на стекле (Hinterglassmalerei). Картины «Все святые. I» (1911) и «Страшный суд» (1912) заключены в однотипные рамки. Они покрыты пятнами, нечеткими геометрическими фигурами и линиями, которые образуют своего рода «абстрактный» орнамент. И если на первой работе рама задает особый тон восприятия невесомости святых и устремляет их к абстрактным формам, то на второй картине фигуративные изображения исчезают, превращаясь в беспредметную живопись. То есть орнамент на раме не столько направлял взгляд внутрь картины, сколько предоставлял ему некое успокаивающее удобство — он устанавливал общую «музыкальность» картины и рамы. Рама определяла здесь особое прочтение поверхности холста: она как бы развертывала картину перед зрительным взором и структурировала ее пространство особым звучанием абстрактных фигур. Это означало, что пространство картины более не определялось взглядом из одной точки — рама требовала «духовного», разнонаправленного взгляда. И эта трансформация влекла за собой самые серьезные последствия: настраивая восприятие на подобный лад, рама убеждала в дематериализации живописи, постепенном уничтожении в ней фигуративного начала.

ил. 217, 218

Эта связь рамы с новым прочтением картины вытекала, в частности, из опыта встречи Кандинского с миром *русской народной орнаментики*. В автобиографической книге «Ступени» Кандинский рассказывает историю о своем посещении крестьянской избы в Вологодской губернии, которая произвела на него «магическое» действие своими орнаментами. Обстановку избы составляли предметы повседневного обихода: «красный угол» с иконами и лампадой, печь, стол, поставцы, сундуки и т.д. Но все они, покрытые ярким и пестрым орнаментом, как бы теряли свой вещный характер. Этот орнамент заставил художника «физически» проникнуть в живопись, непосредственно ощутить огромные внутренние способности самого живописного языка. В орнаменте он увидел «сдвиг», происходящий в момент восприятия, — он обеспечивал взгляду доступ к беспредметному и трансцендентному космосу. Переживание мира русской избы и орнамента церквей и икон описывается Кандинским как одна из основных «ступеней» на пути к абстрактной живописи: «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы —

все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-теплящаяся лампадка... Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл. Разумеется, внутренне эти переживания окрашивались совершенно друг от друга различно, так как и вызывающие их источники так различно друг от друга окрашены. Церковь! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла! Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся*. Так же как и некоторые другие, и это впечатление дошло до моего сознания гораздо позже. Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в *картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся. Иногда мне это удавалось: я видел это по лицу некоторых зрителей. Из бессознательно-нарочитого воздействия живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к саморастворению, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замечать предмета в картине, его, так сказать, прозевать» (курсив автора. — *О. Т.*)[144]. Иными словами, орнамент рамы иконы или лубочной картинки для Кандинского не просто служил риторическим украшением или выделением изображения в окружающем пространстве, но задавал его взгляду такую траекторию, по которой двигалась к сознанию красота самой живописи. ил. 219

Поэтому, покрывая «абстрактными» цветными фигурами раму, Кандинский заставлял зрителя войти в картину и мистически осознать «сверхъестественную» силу ее красок и форм. Реальность живописи картины «Все святые. I» как бы сдвигается под воздействием рамы: фигуры и пейзаж получают «текучие», почти аморфные формы, а отсюда — динамику движения и толчок к беспредметной композиции. Похожий орнамент рамы на картине «Страшный суд» приглашал глаз к погружению в пространство, в котором он уже не находил объектов окружающего мира. Тем самым образ немедленно ставил вопрос об открытости трансцендентному. «Красный угол» крестьянской избы, иконы и орнаменты указывали художнику на метафизическое измерение искусства, возможность отражения в картине истинного мира.

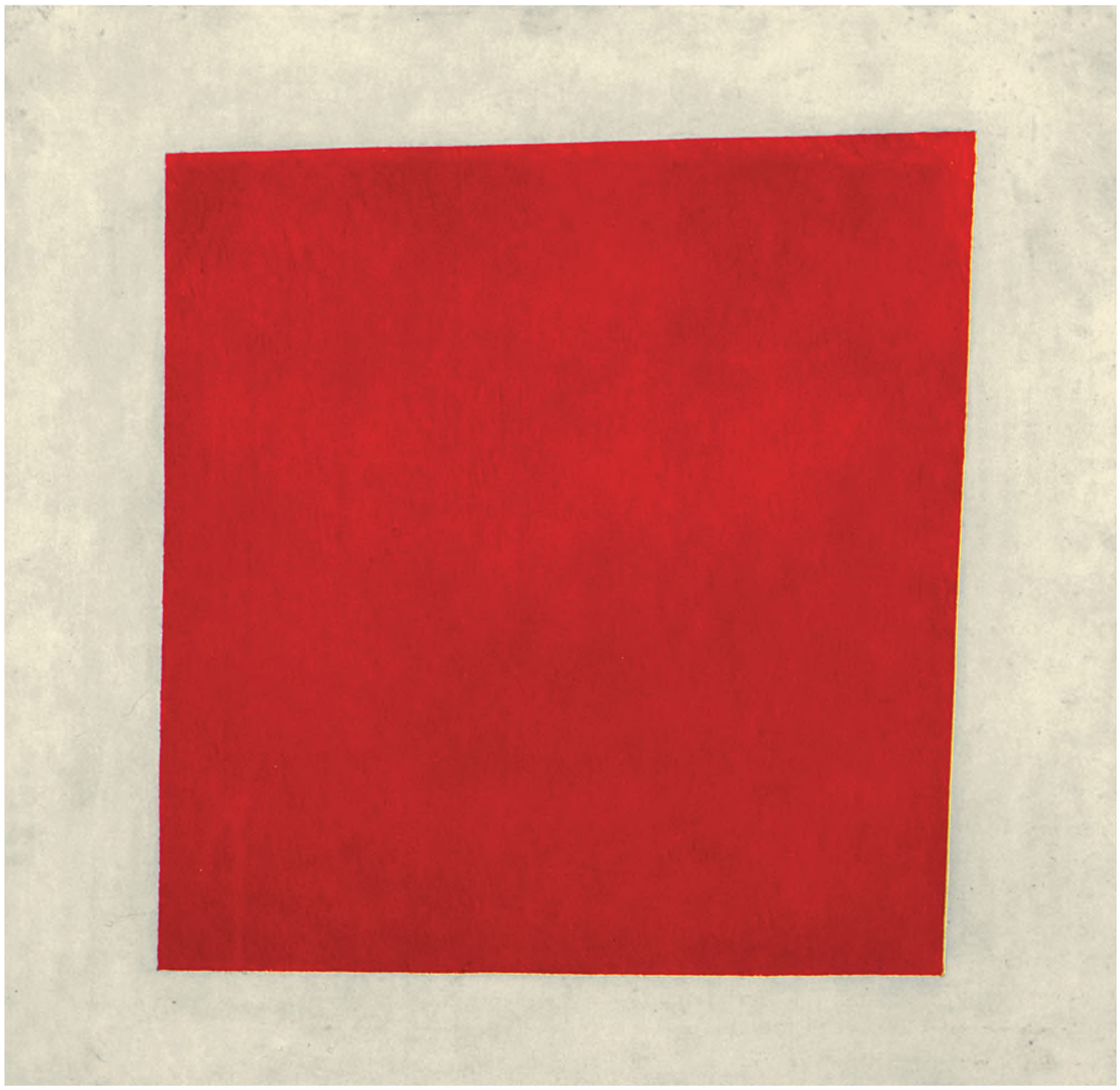
В иконе орнаментальная рама сливалась с образом и в то же время защищала его как некую тайну, в которой присутствует высший уровень бытия, скрывается трансцендентное начало, перед которым иконописец всего лишь исполнитель божественной воли. В абстрактной картине рама также сливается с образом, но высший план бытия обнажается самим художником, «снимающим» покровы реальности. Этот метафизический запрос и выступает определяющим условием

трансгрессии, фиксирующей феномен перехода непроходимой границы — границы между видимым и невидимым, возможным и невозможным. Отсюда обеспечивалась открытость ноумена для метафизики образа[145]. Поэтому рама могла рассматриваться «ступенью» (порогом) в познании истинного мира, а сама картина строиться по принципу преображения. Если картина Кандинского «Все святые. I» несла на себе отпечаток сакральной композиции, то ее рама направляла взгляд дальше — к опыту созерцания «беспредметных» и «идейных» сущностей. Она же призывала к новому осмыслению традиции иконы.

350

221. Илья пророк. XV в.
Новгород. Собрание
И.С.Остроухова. ГТГ

Известно, что Кандинского всегда интересовал синтез искусств и взаимодействие между музыкой, с одной стороны, и красками и формами — с другой. Поэтому рамы на его картинах вполне могут рассматриваться в аспекте сближения живописи с искусством звука. Осознание Кандинским тесной связи живописи и музыки происходило под влиянием вагнеровской концепции Gesamtkunstwerk и параллельно с формированием его теории беспредметного искусства. В работе «О духовном в искусстве» художник пересматривает основные элементы картины и часто обращается к музыкальным примерам для обоснования новой теории



цвета и формы в процессе восприятия. Он пишет о «музыкальном изображении» и сравнивает «звучание» разных красок со звучанием различных музыкальных инструментов: «светло-синее подобно звуку флейты, темно-синее — виолончели», «звук синего равен звуку глубокого органа» и т.д.[146] Исходя из этой теории, рамы художника отвечали своеобразному музыкально-живописному звучанию картин, задавали им определенный тон и структурировали пространство холста особым «звучанием» цвета. Они же настраивали восприятие картины на особый

222. К.С. Малевич. Красный квадрат. 1915. ГРМ

музыкальный лад. В определенном смысле рамы усиливали ощущение самого ритма картины, заставляя вспомнить понятие активной паузы, характерное для «Учения о гармонии» А.Шёнберга[147]. И если в картинах Кандинского взгляд приходил к созерцанию через константу ритма, то у Шёнберга прослушивание охватывало пространство путем организации серии звуков.

ил. 220, 220.1

Так, рама картины Кандинского «Evénment doux» («Приятное событие») (1928) явно задерживает взгляд и настраивает на спокойный лад, выступая важным подходом к смыслу образа. Зеленый цвет внутреннего обрамления как бы останавливает глаз, поскольку, согласно теории Кандинского, «абсолютно-зеленое есть самая покойная краска среди всех других: никуда она не движется и не имеет призвука ни радости, ни печали, ни страсти»[148]. И лишь после этой паузы взгляд допущен к постепенному постижению смысла картины, которая специально задумана как «сложная» и «герметичная». Отсюда рама важна для картины и как элемент, связанный со временем, о котором писал и сам художник[149]. Поиски четвертого измерения и творческая атмосфера тех лет подталкивали Кандинского к новому осмыслению роли времени в процессе восприятия. Это время проникновения в картину и постижения ее глубинных смыслов. Поэтому структурирование абстрактной картины временем постоянно меняло функцию рамы. Рама могла помогать охватывать картину одним взглядом, могла заставлять взгляд лишь постепенно и сосредоточенно прочитывать отдельные детали холста или же вызывала дополнительные ассоциации и размышления по поводу того, что и как изображено на картине. Наконец, отсутствие рамы могло осмысляться и как сознательный жест художника: границы зрительного поля определяли края картины как «подлинной реальности».

ил. 225

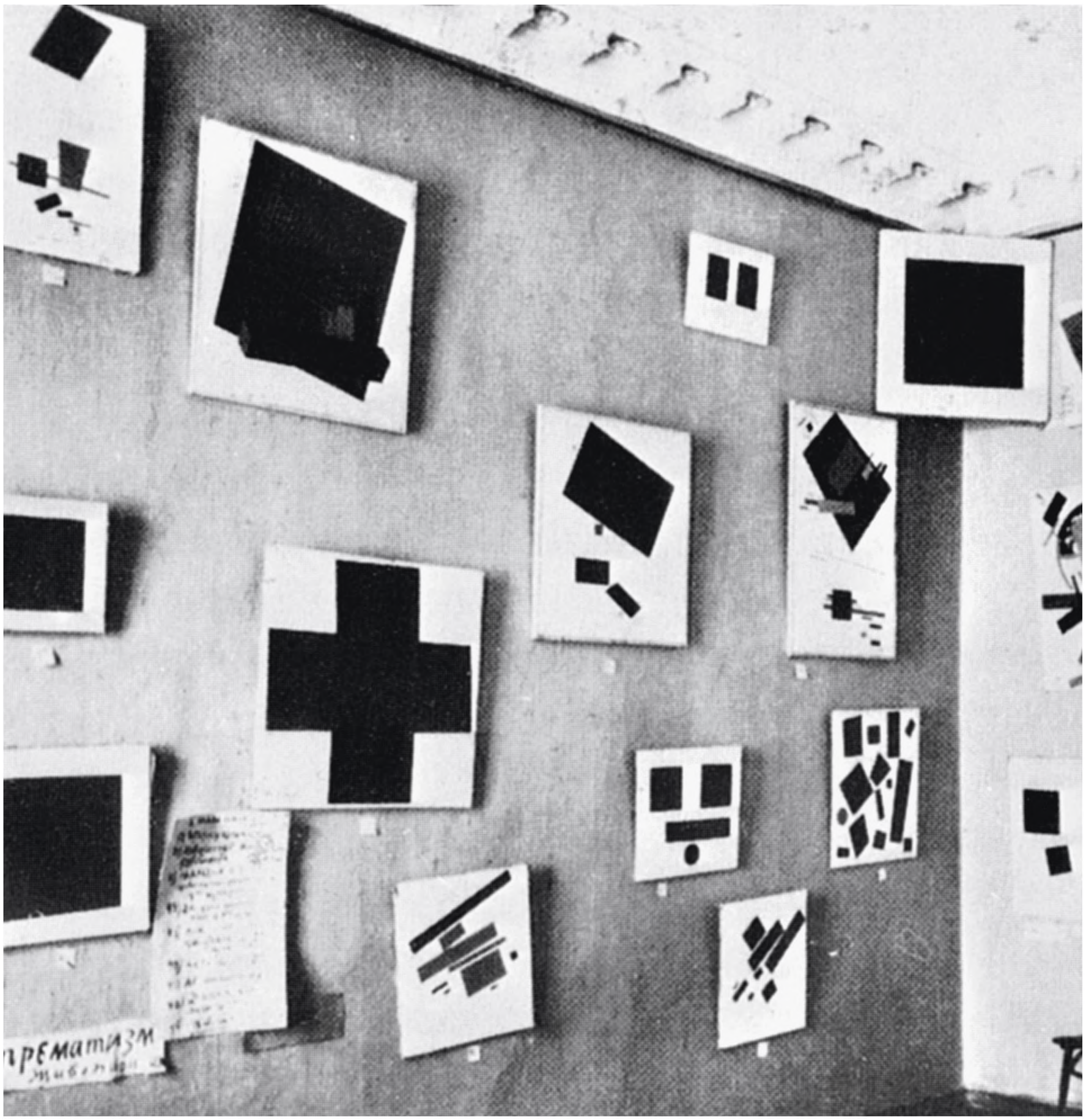
Некоторые из этих положений характерны для супрематических работ К.Малевича. «У меня одна голая, *без рамы*... (как карман) *икона* моего времени» — так писал Малевич в ответе А.Бенуа в мае 1916 года о своем знаменитом «Черном квадрате» (курсив мой. — *О.Т.*)[150]. Этот отказ от какой бы то ни было рамы и утверждение новой трансцендентальной иконы как построения человеческого ума означали радикальный разрыв со всей предшествующей культурной традицией и представление принципиально нового видения мира. Отталкиваясь от иконы, Малевич придал ей современное оформление. Как мы помним, красота древнерусских икон была способна, по мнению А.В.Щусева, А.Н.Бенуа или Е.Н.Трубецкого, привести человечество к мистерии и идеалам соборности. Малевич также шел к преображению, но пытался достичь его при нулевом участии форм видимой реальности. В основе его стратегии лежала апофатическая редукция, которая сводила как средневековую икону, так и ренессансный образ к системе аксиом, связанных друг с другом возможностью творческого эксперимента. Поэтому выстраиваемые в цепочку прогрессии супрематические формы обнаруживают фиксированность и самодостаточность и не нуждаются в комментарии рамой — они «чистые формы», аксиомы, играющие роль творческого принципа. Но при этом необходимо учесть, что интерес Малевича к иконе проявился на волне открытия ее художественной формы и «романтической красоты», которая

осмыслялась в условиях русской теургической эстетики. Поэтому на «примитивистском» этапе своего творчества он проходит через общее увлечение русского авангарда иконой как «живописным примитивом» — оригинальной художественной системой. Особенности этого увлечения обстоятельно изложены художником А.Грищенко в его книге «Русская икона как искусство живописи».

В сознании русских «неопримитивистов» (в том числе и Малевича) древнерусская икона представлялась «искусством высшего порядка»[151]. Наряду с другими образцами «примитивного» искусства она давала возможность уйти от академического подражательного образа в область «чистой живописи». Не случайно посетивший в 1911 году дом-музей И.С.Остроухова в Москве Анри Матисс был восхищен красотой древнерусской иконы как «подлинно примитивного» народного искусства, которое показалось ему бесценным источником для новых живописных систем[152]. По мнению Грищенко, достижения французских художников помогли русским «неопримитивистам» приобрести «новую систему понятий» как в области искусства вообще, так и в области древнерусской иконописи в частности. Грищенко полагал, что величие Андрея Рублева и Симона Ушакова заключалось исключительно в живописных приемах — композиции, силе цвета, динамике формы и т.п. «Их величие, — подчеркивал художник, — именно в живописи, от которой пришел в восторг Матисс... открывший в русских иконах много нового и неожиданного для себя. Это он признал, что наша иконопись не уступает искусству Джотто и более ранних примитивистов — Дуччо и Чимабуэ. Какое доказательство того, что наши мастера держались чистой живописи. Париж XX века странным образом перекликается с варварской Московией»[153].

Поэтому на стадии увлечения примитивизмом Малевич интересовался в основном формальной структурой иконы[154]. Но уже в этих увлечениях просвечивало стремление к выходу за пределы рецептивной эстетики и возможность ухода в область метафизических сущностей и реальностей. Впоследствии Малевич писал: «Знакомство с иконописным искусством убедило меня в том, что дело не в изучении анатомии и перспективы, что дело не в том, чтобы была передана натура в своей правде, но дело в чувствовании искусства и художественного реализма. Другими словами сказать, я видел, что действительность или тема есть то, что нужно перевоплотить в идеальную форму выходящей из глубин эстетики»[155]. В результате красота древнерусской иконы преодолевается трансгрессией художника для того, чтобы выйти в иное измерение реальности. Он открывает ил. 221, 222 трансцендентный предмет созерцания — это абсолютное Ничто, некую потенциальную возможность существования каких-либо форм, универсальный знак чистой формы. Своего Бога он видит «в абсолюте, конечном пределе, как беспредметное. Достижение конечного — достижение беспредметного»[156].

Поэтому композиция супрематической картины есть взгляд на смысл вещей, который достигается преобразованием «чистых форм» как первоэлементов искусства. Направленный на такую картину зрительный взор попадает в сети метафизического опыта художника, его видения за-предельного и бесконечного пространства. За видимыми и случайными явлениями окружающего мира нет



ни законов гармонии (как в классицизме), нет их случайных столкновений (как в романтизме). За ними открывается лишь бесконечная пустота, Ничто. Отсюда происходит революционное преобразование той эстетики, в центре которой находилось восприятие произведения искусства зрителем. Теперь на первый план выступает личность самого художника.

Древнерусская икона представляла собой канонический образ, то есть откровение, которое иконописец мог лишь отобразить, но не интерпретировать. Ренессансная миметическая картина основывалась уже на интерпретации идеи

223. Последняя футуристическая выставка «0. 10». Экспозиция картин К.Малевича. 1915. Петроград

божественной красоты и осмыслялась в зависимости от зрительного восприятия. Но супрематический образ вновь представляется порогом, за которым открывается иная реальность. Он освобождает живопись от фигуративного императива, но в отличие от средневековой иконы представляет собой средоточие суждения личности. Супрематическая картина утверждает, что индивид в конечном счете поддерживает уникальную и глубоко личную связь с абсолютом. «Черный квадрат»

как новая икона «без рамы» удостоверяет отсюда наличие прямой связи с трансцендентным — связи, которую пережил сам художник. Традиционно исследуемый мистическим богословием феномен *откровения* как перехода в принципе непроходимой границы между земным и небесным выступает здесь очевидным примером трансгрессии, которую художник берет из культурной традиции. То же самое можно было бы сказать о теософии, открывавшей Малевичу чувствование иных планов бытия. Не случайно художник замечал, что его время «является эпохой анализа, результатом всех систем, которые когда-либо были установлены»[157].

224. Экспозиция картин К.Малевича, В.Кандинского, В.Бурлюка и других в Третьяковской галерее. 1933

То есть новый опыт видения трансцендентного предполагал усвоение самых разных художественных и медитативных практик. При этом сама трансгрессия не только обеспечивала открытость ноумена для метафизики образа, но редуцировала раму как означаемую границу предшествующих культур. Сущностным моментом трансгрессивного акта выступало именно то, что он нарушал линейность культурного процесса, открывая возможность так называемого «непозитивного утверждения». Появившийся благодаря этому прорыву новый горизонт был подлинно новым в том смысле, что обладал по отношению ко всей предшествующей культуре статусом и энергией отрицания. Именно в этом заключался смысл известной кубофутуристической оперы «Победа над солнцем» А.Крученых, М.Матюшина и К.Малевича (1913), в которой впервые появился знак «черного квадрата». «Вся “Победа над солнцем” есть победа над старым романтизмом, над привычным понятием о солнце как “красоте”, — пояснял Матюшин. — Солнце старой эстетики было побеждено»[158]. Тем самым вся предшествующая культура была увидена в эсхатологической перспективе: с «убийством Солнца» она погружалась в хаос с тем, чтобы мистически возродиться для нового мира[159].

Супрематизм создавался и мыслился как система с универсальным космическим измерением, которая наделялась способностью преображения мира по законам «чистых форм» и открывала возможность нового переустройства бытия. Но такой поиск приводит художника к пророческому запросу. Он начинает чувствовать себя облеченным ролью мессии, поскольку его творческий акт проникнут неудовлетворенностью, отсылающей к новой организации мира. «Черный квадрат» аккумулировал энергию творца и открывал новый мир. Именно поэтому «Черный квадрат» был задуман как «новая икона» и «объект», воздействующий на социальную реальность.

На последней футуристической выставке «0.10» 1915 года Малевич впервые показал супрематические работы и поместил «Черный квадрат» в углу выставочного зала, где, как мы помним, традиционно находился «красный угол» с иконами. Само место расположения «квадрата» и отсутствие на нем рамы (впрочем, как и на других работах) имело концептуальное значение. По словам самого художника, «Черный квадрат» — это «нуль форм», «лицо нового искусства», «живой, царственный младенец»[160]. И, будучи самодостаточной формой, он, конечно же, не нуждался в раме, издавна служившей символической границей между картиной и окружающим пространством. Он сама «реальность», космическая пустота «без рамы» и как таковой был призван «плыть» в бесконечном космосе, придавая новую форму реальному миру. Он даже не нуждался в тонкой обкладке холста, которая подчеркивала уникальность и самодостаточность абстрактной картины как эстетического объекта, поскольку его композиция являла собой замкнутую систему. Белая рама формировала черный квадрат, но и квадрат формировал раму, что превращало всю конструкцию в «точку» и «начало начал», в котором усматривался «первый шаг чистого творчества в искусстве»[161]. В этом плане супрематический проект осмыслялся некоей формой новой религии, а супрематическая картина наделялась функцией новой иконы.

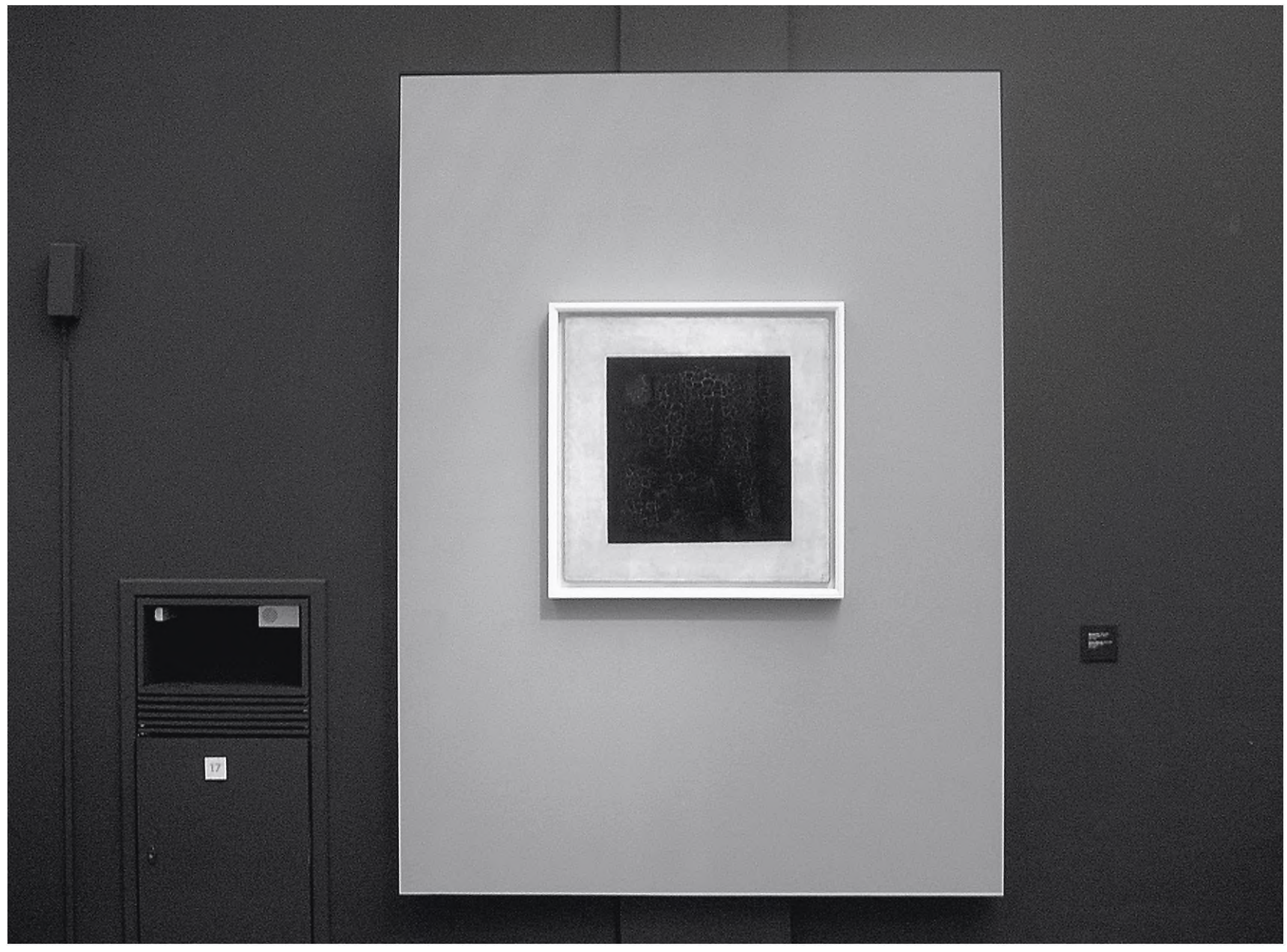
ил. 223

Похоронив картинную раму-окно, супрематизм выдвинул на первый план раму смысловую и умозрительную в форме концептуального манифеста, в котором автор объяснял смысл живописной работы. Как мы помним, каталоги на выставках В.В.Верещагина служили ближним контекстом представленных работ. Но на выставках авангарда «слово автора» стало занимать равноправное с картиной значение, поскольку без него процесс восприятия картин лишался основополагающих смыслов. Поэтому у Малевича особое значение имела теория супрематизма. Начиная с первой выставки супрематических картин и вплоть до своей смерти художник разрабатывал и пояснял теоретическую основу некогда открытой им живописной системы. Уже после революции 1917 года он разделил супрематизм на три стадии по числу квадратов — черного, красного и белого, которые становятся основополагающими принципами «определенных мировоззрений и миростроений». В рамках мистического опыта они были призваны придать миру идеальные формы, получив конкретные значения: «черный квадрат как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие»[162]. *Так со скромного уровня гипотезы художественная идея должна была уйти на уровень общественного бытия.*

Между тем еще при жизни Малевича эта «идея» получает отчетливую «музеефикацию». Об этом говорит фотография экспозиции его работ в Третьяковской галерее в феврале — мае 1933 года. Три работы Малевича (включая «Черный квадрат») вставлены в золотые рамы, в то время как работы В.Кандинского и В.Бурлюка имеют тонкие обкладки, характерные для данного типа картин. ил. 224
Золотые рамы как бы защищают работы Малевича от окружающих произведений искусства и подчеркивают их «музейное» значение. Причем старинные рамы видны и на фотографиях экспозиции картин Малевича на выставке «Художники РСФСР за 15 лет», проходившей в Ленинграде в 1932—1933 годах. В эти годы Малевич руководил экспериментальной лабораторией в Государственном Русском музее в Ленинграде, поэтому принимал непосредственное участие в создании экспозиции, а следовательно — в выборе рам для своих картин. То же самое можно допустить относительно экспозиции в Третьяковской галерее.

Иными словами, перед нами интересный пример, когда *старинная рама* сообщает авангардной картине мерцание смыслов. С одной стороны, в контексте теории супрематизма Малевича, призывавшего к «очищению себя от накопления форм, принадлежащих прошлым векам»[163], а также его критики музея как институции, «Черный квадрат» в золотой раме обнаруживал явную парадоксальность. Отрицая музей и раму миметической картины, Малевич выдвинул требование сближения искусства и жизни и тем самым продолжил линию таких известных критиков музея, как Гегель и Ницше (развитую в дальнейшем Хайдеггером и Мерло-Понти), которые указывали на то, что музей эстетизировал восприятие памятника культуры, навязал пассивное к нему отношение. С другой стороны, в контексте истории искусства Малевича (то есть его теории «прибавочного элемента») «Черный квадрат» в золотой раме мог восприниматься вполне закономерным явлением. Отрицая старый музей, Малевич так писал о новом музее:

«Устройство Современного Музея есть собрание проектов современности, и только те проекты, которые смогут быть применены к остову жизни или в которых возникнет остов новых форм ее, — могут быть хранимы для времени»[164]. Поскольку же супрематизм рассматривался Малевичем именно таким «проектом», ему отводилась почетная «музейная» роль во всемирной истории искусства. Отсюда картины его автора и устремились в «музейные» рамы. Более того, нарисовав модернистский проект музея современного искусства, который рассматривался как институт догматического разделения на искусство и не-искусство,

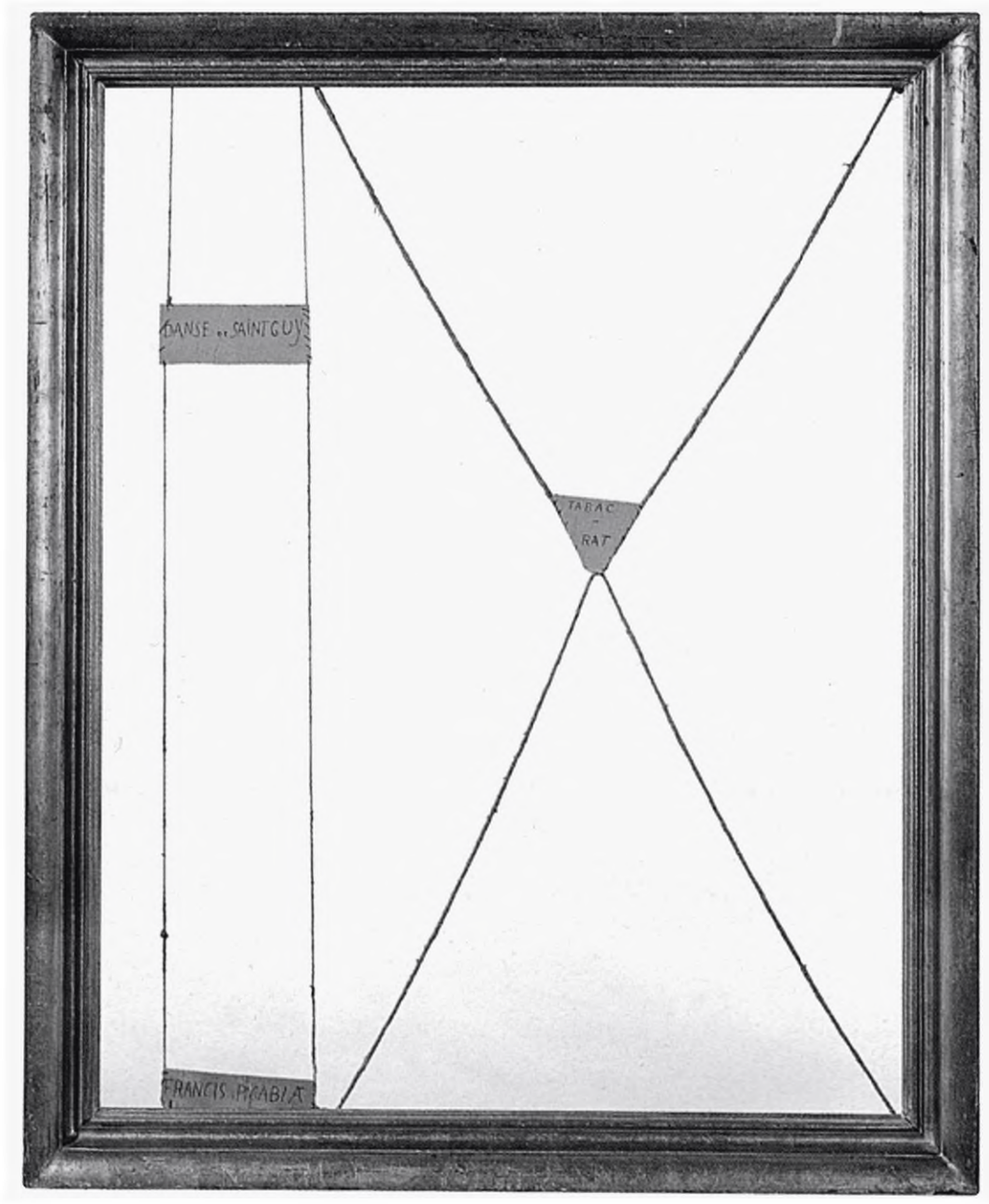


225. К.С. Малевич. Черный квадрат. 1915. Экспозиция в Государственной Третьяковской галерее. 2006. Фото автора

Малевич, по сути, наделил музей и функцией нового храма с его апостольской преемственностью, идущей от основоположника нового «учения», то есть от него самого. В музее в очередной раз предпринимались усилия по пересмотру истории. Не случайно, белые стены галереи или музея современного искусства до сих пор подчеркивают непосредственность личного контакта зрителя с артобъектом как своего рода «иконой», являющей миру некую «идею», они же создают определенную сакральную атмосферу или ауру аскетизма в том общественном служении, которое берет на себя искусство.

Получив золотую раму в экспозиции 1933 года, «Черный квадрат», конечно, переставал восприниматься «новым реальным телом, которое воздействует

на нас непосредственно»[165]. Зато таковым он воспринимается в Третьяковской галерее сегодня. В современной экспозиции картина Малевича заключена в белый ящик со стеклом (напоминающий киот для иконы) и помещена на щит серого цвета, укрепленный на черной стене. Таким образом, зритель призван ощутить само воздействие «Черного квадрата» (как новой иконы XX века) на окружающую реальность. Преодолевая белую раму и серый фон экспозиционного экрана, «черный квадрат» распространяет свой цвет и энергию на реальное пространство стены, на которой видны лишь безликие утилитарные номера и музейные бирки. ил. 225



Причем в современных музеях такого рода экспозиции вполне могут уживаться с новыми стратегиями современного искусства, которое сосредотачивается на отношении к буржуазному обществу и для которого музейное пространство — удобное поле для развенчания унылых стереотипов сознания. Уже пустая рама дадаиста Ф.Пикабия («Пляска святого Витта», 1920) констатировала «болезнь» ренессансного миметического образа, а также то, что искусство открыто любой инновации. Художник отказывался от идеологии и утверждал возможность введения в саму ткань искусства беспорядка и провокации. Произошел характерный для Дада отказ от самих рамок, определяющих понятие «произведение искусства». Поскольку коллективная оценка понималась следствием социальных ил. 226

226. Ф. Пикабия. Пляска святого Витта. 1920. Национальный музей современного искусства, Париж

конвенций, замыкание «произведения искусства» в музей объявлялось абсурдным и обусловленным преходящими стандартами. Еще Ле Корбюзье отмечал, что музей обладает «сакральной сущностью, не допускающей каких-либо рассуждений», а Ж.Батай назвал музей «грандиозным спектаклем для человечества»[166].

Поэтому, устраивая в музейных залах инсталляции и перформансы, современные художники (часто развивающие идеи Дада) погружают зрителя в культурный «метатекст», который заставляет осмыслить условность и риторическую основу традиционной культуры. Современные артефакты («идеальные объекты») выстраиваются по принципу абсурда и воплощают бесконечное путешествие к смыслу. Они демонстрируют бессодержательность суждения о произведении искусства и обнаруживают запрос того, что таится за видимостью феноменов. Благодаря взаимодействию пространственного музейного обрамления и поставангардного «текста» происходит демифологизация и отрицание предшествующего культурного опыта. В таких практиках могут использоваться старинные рамы, музейные витрины и бирки, пародируются принципы составления музейных архивов и фондов[167].

Иными словами, в современном искусстве наблюдается инверсия смыслов традиционных рамочных конструкций и особая подвижность рамок восприятия, связанная с постмодернистской иронией и пародированием самого языка культуры. В этом концептуальном поле игра с чужим текстом («цитатой») предполагает неизбежную перестановку рамок. «Цитата» часто заключается в ментальное и пространственно-временное обрамление, которое задает ориентир восприятия. Им может выступать и традиционная рама-окно, и рамка фотокадра, и умозрительная рамка печатного текста, и рамочное сечение интернетовской страницы и т.д. И все эти рамки стремятся разрушить привычные пути коммуникации, перенаправить процесс восприятия в зону особых медитативных практик, целью которых является десакрализация идеологических клише и мифологем массовой культуры. Именно отсюда в истории искусства второй половины XX века перформансы и инсталляции так часто указывают на те реальные жизненные условия, в которых они бытуют и частью которых являются. «Расширяя» рамки восприятия, современное искусство предстает перед нами как неустанное развенчание схем и стереотипов. Оно же демонстрирует эфемерность культурных построений — многие театрализованные жесты и инсталляции рассчитаны на недолговечность и остаются лишь в общественном сознании. Погружая это сознание в призрачную среду, они перемещают в него и ту «раму», которая должна отграничить сферу искусства от пространства реального мира[168]. Появление же художественных проектов в Интернете и на страницах газет, по сути, устремляется к преодолению искусства как такового, то есть к преодолению любой рамы, очерчивающей его традиционное понимание и восприятие. Границы произведения искусства оказываются стерты. На смену традиционному искусству идет принципиально иная культура визуальных образов.

6. Антиквар и демонтаж

При жизни В.В.Верещагина его выставки заканчивались аукционом. Аукционом закончилась и посмертная выставка художника, которая проходила в октябре 1904 года и экспозиция которой была построена в зависимости от интерьера его мастерской. Об этом говорят обрамления картин и оформление стены, на которой поздние работы художника показывались в золотых рамах на фоне бархатного занавеса. Целью вдовы Верещагина была продажа всей выставки Русскому музею императора Александра III и создание в нем мемориальной экспозиции, которая бы включила не только картины, но и личные вещи художника. То есть музейная экспозиция картин Верещагина задумывалась как экспозиция его знаменитых прижизненных выставок. ил. 163

Однако аукцион — это всегда *зона риска* и моментальных решений. Поэтому на аукционе 1904 года вся коллекция была куплена по частям, а в Русский музей попало лишь незначительное количество произведений. Перемещение картин, антикварных вещей, предметов этнографических коллекций, мебели и инструментов ремесла художника из пространства мастерской в пространство государственного музея или частной коллекции и означает, на наш взгляд, демонтаж картины и рамы как целого, то есть новую жизнь образов в новом обрамлении. Серии картин обрываются, меняются произвольно рамы, предметы обихода получают новый статус, превращаясь в знаки самих себя, а антикварные вещи в очередной раз меняют свои функции. Раньше, уходя из мастерской художника в выставочный зал, вещи «участвовали» в едином пространстве экспозиции, они представляли собой контекст-обрамление того, что было изображено на полотне. Теперь они существуют в ином смысловом обрамлении, точнее — в контексте субъективных пристрастий коллекционера.

Поэтому рамы из фондов Третьяковской галереи принадлежали некогда работам многих художников, но каким именно — этого зачастую не знает никто. Теперь они всего лишь мертвые единицы хранения, «рамы-вещи» из сотен других безымянных экземпляров, повествующих о постоянно ускользающей реальности, об обрывах, столкновениях и взаимодействиях в истории культуры. То же самое относится к другим музейным хранилищам. Иконные и картинные фонды — это памятники, лишенные своего культурного контекста и проделавшие сквозь века необыкновенно сложный путь. Здесь они предстают в глубоком молчании. Они скрыты от глаз обычного зрителя и несут на себе даже некую «тайну», находясь в «святая святых» музейного здания, доступ куда затруднен. Этой фрагментарностью связей они способны оказать сильное эмоциональное воздействие на любителя искусства, поскольку его восприятие не направляется «рамой» экспозиции, а ставится перед фактом раздробленности и спонтанной комбинации. Красота экспозиции перестает быть формой. Прекрасное становится бесформенным и хаотическим. Историческая упорядоченность уступает место случайности, уводящей сознание от рационального объяснения в зону чувственного возбуждения. Музейный фонд может восприниматься и отражением неустанного поиска устойчивых значений. ил. 227 ил. 228

Описанный выше эпизод с переменой рам на картинах «Сергиевского цикла» (1892–1899) М.В.Нестеровым, представляет собой довольно редкий случай в истории совместного существования картины и рамы. Намного чаще в демонтаж картины и рамы вмешивалась история вкусов и моды, особенности формирования частных и музейных коллекций, а также политические потрясения и революции, которые влекли за собой соображения идеологической, экономической и социальной конъюнктуры. Отсюда в довольно сложном пространстве конвенциональных связей рамы и образа, их обрывов и становлений особую роль посредника мы бы отвели фигуре *антиквара*. Антиквар – это не только юркая личность, беспринципный делец, готовый дешево взять – дорого продать. Антиквар – это и поклонник красивых вещей, страстный любитель себя ими окружать в своей лавочке или магазине; он же страстный любитель «пропагандировать» искусство и потому представляет собой фигуру риторическую в прямом и переносном смысле этого слова; он тот, кто постоянно должен убеждать в «пользе прекрасного» и тот, кто являет собой инвариант «ученого» и «коллекционера» в одном лице; он «психолог», специалист по поведению, способный подобрать «раму» к чему угодно; он же постоянно меняет и корректирует свои системы оценок. Их изменчивость, противоречивость и ускользаемость – результат легкой смены моделей его поведения. Антиквар – это и медиум в пространстве

362

227. Государственная Третьяковская галерея. Фонд рам. 2007

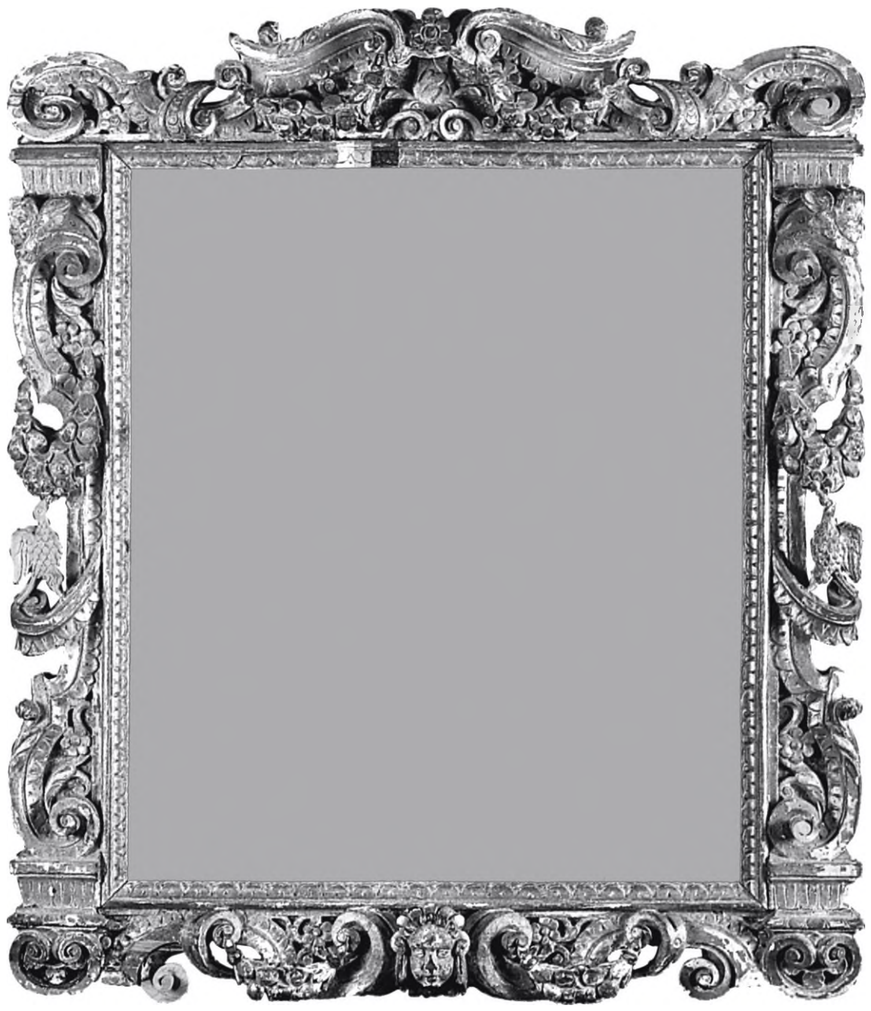
потоков, в поле постоянного движения: откуда-то возникающих и куда-то исчезающих образов; но он же — медиум в области пространственного колебания границы подлинного и фальшивого, иллюзии и реальности; причем свою функцию он осуществляет как сознательно, так и бессознательно. Поэтому антиквар — столь привлекательная личность для постмодернистских исследований и современной культурологии. С ним связаны такие фигуры анализа, как фикция и атрибуция, аукцион и контрабанда, наконец, повышенный интерес к риторике рамы, переведенный зачастую из области науки в зону темных дел и уголовно наказуемых решений. И в этой зоне мы встречаем не только старую, «подлинную» раму на поддельной картине, но и фальшивую подпись, «легенду» о происхождении картины (на самом деле неизвестно откуда взятой), поддельные музейные документы. Здесь и ошибки легкомысленных экспертов, стремящихся утвердиться в социальном плане, а также «промахи» серьезных ученых и многое-многое другое. И все это «рама» антикварной картины! Известная убедительность и сила ее риторики для тех, кто стремится чем-либо обладать, лишь подтверждает плодотворность научных поисков в сфере антикварного мира.

О значении фигуры антиквара для исследования взаимоотношений картины и рамы может говорить даже тот факт, что первый серьезный интерес к истории картинной рамы был проявлен именно со стороны антиквара. Им был

363

228. Государственная Третьяковская галерея. Фонд древнерусской живописи. 2007

упоминавшийся во введении венецианский торговец древностями и деловой человек М.Гуггенхейм, который коллекционировал рамы эпохи итальянского Возрождения и одновременно занимался торговлей древностями и производством стилизованной под старину мебели. Одиннадцать из опубликованных им рам находились в его личном собрании, другие были взяты у антикваров, а также в Берлинском музее и Музее Виктории и Альберта в Лондоне[169]. Есть все основания полагать, что именно коммерческие интересы Гуггенхейма определяли его интерес к старинным тканям и рамам, коллекцию которых он подарил своей родной Венеции. Не случайно и то, что коллекционирование старинных рам совпало в Италии второй половины XIX века с распространением исторических стилей в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Поэтому книга Гуггенхейма, как правило, сопоставляется с публикациями по декоративно-прикладному искусству того времени.



229. Рама «сансовино». Около 1590. Национальная галерея, Лондон

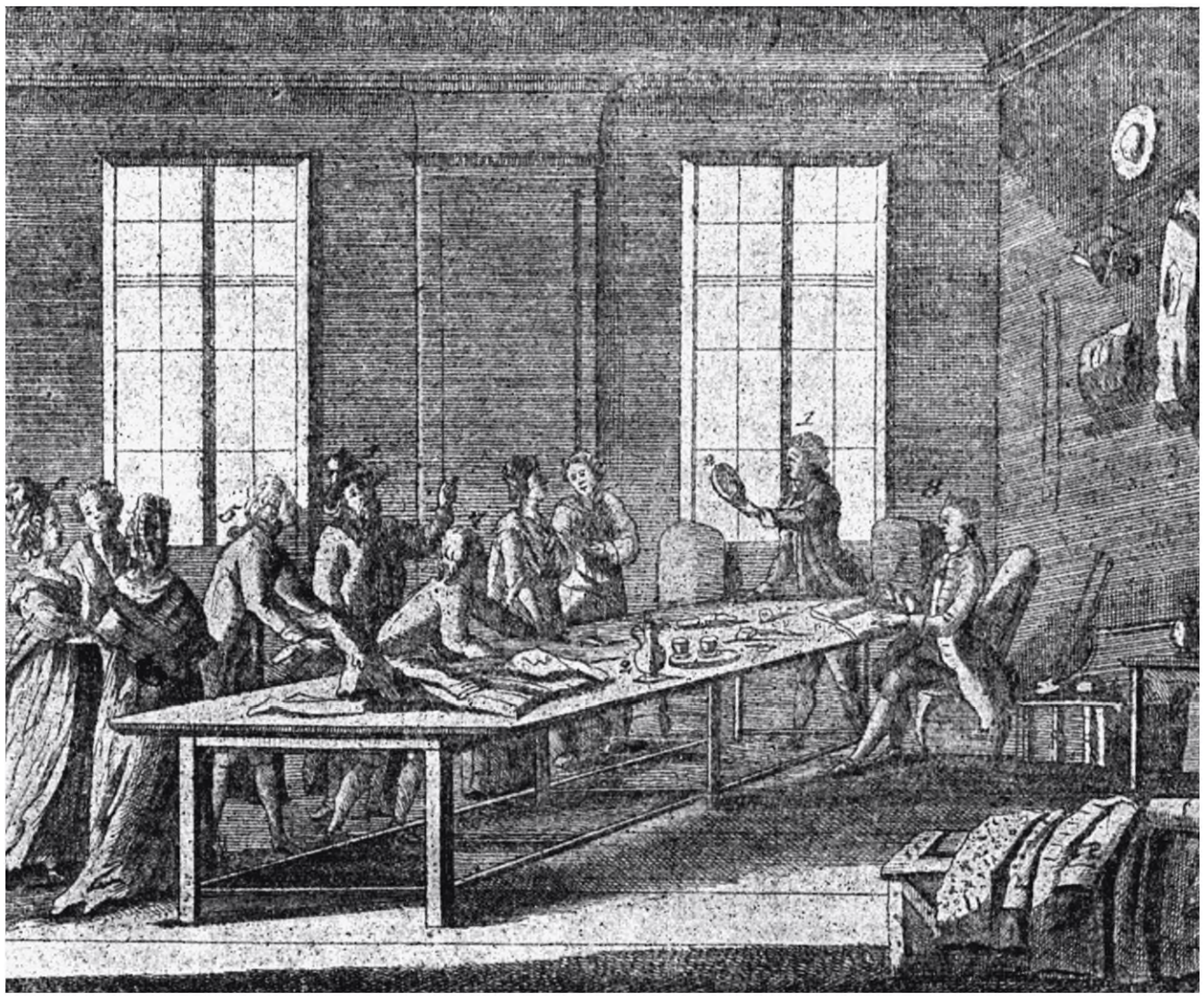
Появление на европейской арене профессиональных антикваров было равнозначно новому пониманию истории, поскольку те или иные формы антикварной торговли всегда занимали важное место в истории знания. Например, в эпоху Возрождения или классицизма именно антиквар являлся посредником в увлечениях античным искусством. Раскопки Геркуланума (1738) и Помпей (1748) оживили антикварную торговлю и дали толчок моды на античное искусство, послужившее источником вдохновения для художников, скульпторов и архитекторов. Антиквар поддерживал и страсть романтиков к Востоку в первой половине XIX века, когда сотни и тысячи произведений искусства доставлялись в Европу из далеких стран, оседая в частных и государственных собраниях; включая, кстати, и мастерские знаменитых и не очень знаменитых художников, где они служили не только «музейными экспонатами», но и образцами, превращаясь в условные знаки на их полотнах. Мастерские Франца фон Ленбаха в Мюнхене, Ганса Макарта в Вене и Василия Васильевича Верещагина под Парижем и в Москве могут служить лишь наиболее яркими примерами, поскольку истории искусства известны имена множества русских и западноевропейских художников, которые являлись одновременно и любителями-коллекционерами. Не случайно и то, что в России антикварная торговля активно развивается в XVIII веке в связи с развитием светской культуры, а также культурных контактов с Западом. Видимо, именно с этого рубежа русский антикварный рынок не только активно перенимает западные формы торговли «стариной», но и приобретает собственные черты.

230. К.А.Коровин. Париж. Бульвар капуцинок. 1911. ГТГ

Известно, что антикварная торговля всегда вырабатывала систему понятий, которая могла все редуцировать до простейших схем — имена художников, названия икон и картин, историко-культурные эпохи и т.п. Эти схемы находятся как бы в самом низу невидимого, ментального обрамления произведения искусства. В области восприятия с ним согласуются казенные реестры и описи, а также «книга отзывов» о выставке (хотя в несколько ином аспекте). Другими словами, на этом этаже происходит формирование собственной системы *наивных стереотипов* и ценностей. Поэтому, если в Голландии «золотого» XVII века на антикварном рынке картина Я.Вермера могла именоваться как «сюжет с одной или двумя фигурами»[170], то на русском антикварном рынке начала XXI века икона «Три святителя» часто продолжает называться «три столба». Такую же *девальвацию* смысла и ценности образа мы находим в реестрах и описях. В «Реестре портретам из числа секвестированного

230.1. Фрагмент рамы

имения князя Э.Сапеги без назначения в кладовую Эрмитажа» (XIX в.) можно было найти «76 портретов знаменитых мужей в рамах черного дерева», а в «Списке картинам», которые Николай I в 1853 году «назначил в разные места и разным лицам» — «три силуэта под стеклами, в рамах»[171]. Особый интерес представляют собой и нарицательные названия картинных рам. Рамы «сансовино», «каналетто»,



«сальватор роза», «маратта», «лютма» или в России «коровинская рама» — все это установившаяся система определенных понятий на свободном рынке искусства, частично вошедшая даже в научный оборот. Например, рамы в стиле «сансовино» получили нарицательное наименование благодаря итальянскому скульптору Якопо Сансовино (1486—1570), для творчества которого были характерны определенные декоративные мотивы, перешедшие на картинные рамы во второй по-
ил. 229 ловине XVI века. В реальности, у этих мотивов было множество источников, включая архитектурные декорации Микеланджело и Джулио Романо[172]. Причем в одних исследованиях по истории картинных рам эти понятия принимаются без критического осмысления, в других — оговариваются: специалисты отмечают полное отсутствие документов, которые бы подтверждали участие художников в создании тех рам, в которые «одевают» их картины антиквары и коллекционеры[173].

Отчасти это относится и к антикварному рынку русского искусства. Так, довольно прочно установившееся понятие «коровинская рама» никак не под-

231. Аукцион. Гравюра из книги «Зрелище природы и художеств» (СПб., 1788)

утверждается документальными материалами и основывается на устном предании о том, что данная форма рамы либо предпочиталась самим художником, либо даже была им придумана. Во всяком случае, рама одной и той же формы встречается на картинах художника намного чаще, чем другие. И механизм формирования данного понятия довольно запутан, поскольку, с одной стороны, мы должны учитывать участие художника в создании определенного типа рамы (например, его эскиз, совет или предпочтение использовать в ее декоре определенные мотивы), но с другой стороны — учитывать и особенности формирования стереотипов в сфере антикварной торговли. Так как картина в «родной» раме увеличивается в стоимости, *наименование рамы* является важной составляющей риторики антиквара в его взаимоотношениях с коллекционером, то есть системы убеждения в уникальности предлагаемого «шедевра». ил. 230, 230.1

Более того, нарицательное наименование рамы предполагает акцент на ней как «пороге» восприятия самой картины. Ведь рама с именем художника всегда выстраивает более сложные уровни восприятия: картина и рама соединяются в сознании более плотно, поскольку каждая из частей конструкции убеждает в подлинности, одно оказывается не отделенным от другого. В результате действия этой системы оригинальная рама может сниматься с картины и заменяться новой рамой согласно сложившейся системе стереотипов. Здесь субъективная воля антиквара встречается с субъективной волей коллекционера, а шире — с историей моды и вкуса, которая всегда пронизывала коллекции картин, начиная от коллекций государей до собраний скромных энтузиастов.

По мере того как в богатых домах с XVI по XVIII век создавались картинные галереи, владельцы живописных сокровищ на рамы явно не скупились. Жемчужинам коллекции всегда стремились придать обрамления, достойные их художественной значимости и материальной ценности. Поэтому когда голландский собиратель конца XVII или начала XVIII века хотел подобрать рамы к своим шедеврам, он невольно обращал свой взор в сторону роскошной Франции, отказываясь от «скромных» рам голландских ремесленников. В результате картины Рембрандта до настоящего времени экспонируются в барочных золотых рамах, которые зачастую не отвечают особенностям живописи великого мастера. И русские императоры, меценаты и коллекционеры делали то же самое, меняя рамы при украшении галерей и дворцов. Так, по воле императора Николая I картины не только вставлялись в новые рамы, но даже могли исправляться[174]. Закупая картины в Западной Европе, Юсуповы и Шереметевы могли свободно менять рамы, когда помещали картины в свои галереи. Причем для отдельных картин перестраивали даже внутренние помещения. Угловые залы Юбера Робера в Архангельском свидетельствуют о том особом внимании, которое уделялось живописи модных художников. «Залы Робера» — это своеобразная архитектурно-пластическая «рама» особо чтимых князем Н.Б.Юсуповым картин, для которых прямоугольные комнаты были переделаны в восьмиугольные, а их стены получили соответствующее архитектурное и колористическое оформление. В зависимости от картин был задуман даже пейзаж: глядя через окно, зритель видел пейзаж,

напоминающий отчасти тот, который присутствовал на холсте знаменитого художника. Отсюда архитектурно-пластическое обрамление картин воплощало различные смысловые оттенки.

Во всех процессах складывания новых отношений картины и рамы антикварный аукцион всегда занимал особое место. Он та зона «смысловых туманностей», в которой перемена материальной и умозрительной рамы часто ведет к перестановкам значений. В Петербурге XVIII века аукцион — уже обычное явление, наиболее распространенная форма продажи художественных произведений. В 1737 году «Санкт-Петербургские ведомости» почти целый год вели ил. 231 «роспись вещам князя Кантемира, назначенным в аукционный торг». Среди них встречаются «святые иконы в окладах серебряных, вызолоченных, картины печатные по бумаге и живописные в рамах»[175].

В подобных объявлениях привлекает прежде всего то, что переход картин из одних рук в другие ведет к перемене рам. В этом же нас убеждает и яркое описание атмосферы аукциона в повести Н.В.Гоголя «Портрет»: «Множество карет, дрожек и колясок стояло перед подъездом дома, в котором производилась аукционная продажа вещей одного из тех богатых любителей искусств, которые сладко продремали всю жизнь свою, погруженные в зефиры и амуры, которые невинно прослыли меценатами и простодушно издержали для этого миллионы, накопленные их основательными отцами, а часто даже собственными прежними трудами. Таких меценатов, как известно, теперь уже нет, и наш XIX век давно уже приобрел скучную физиономию банкира, наслаждающегося своими миллионами только в виде цифр, выставляемых на бумаге. Длинная зала была наполнена самою пестрою толпою посетителей, налетевших как хищные птицы на неприбранное тело. Тут была целая флотилия русских купцов из Гостиного двора и даже толкучего рынка в синих немецких сюртуках. Вид их и выраженье лиц были здесь как-то тверже, вольнее и не означались той приторной услужливостью, которая так видна в русском купце, когда он у себя в лавке перед покупщиком. Тут они вовсе не чинились, несмотря на то, что в той же зале находилось множество тех аристократов, перед которыми они в другом месте готовы были своими поклонами смести пыль, нанесенную своими же сапогами. Здесь они были совершенно развязны, щупали без церемонии книги и картины, желая узнать доброту товара и смело перебивали цену, набавляемую графами-знатоками. Здесь были многие необходимые посетители аукционов, постановившие каждый день бывать в нем вместо завтрака; аристократы-знатоки, почитавшие обязанностью не упустить случая умножить свою коллекцию и не находившие другого занятия от 12 до 1 часа; наконец, те благородные господа, которых платья и карманы очень худы, которые являются ежедневно без всякой корыстолюбивой цели, но единственно чтобы посмотреть, чем что кончится, кто будет давать больше, кто меньше, кто кого перебьет и за кем что останется. Множество картин было разбросано совершенно без всякого толку; с ними были перемешаны и мебели и книги с вензелями прежнего владетеля, может быть, не имевшего вовсе похвального любопытства в них заглядывать. Китайские вазы, мраморные доски

для столов, новые и старые мебели с выгнутыми линиями, с грифами, сфинксами и львиными лапами, вызолоченные и без позолоты, люстры, кенкеты, все было навалено и вовсе не в таком порядке, как в магазинах. Все представляло какой-то хаос искусств. Вообще ощущаемое нами чувство при виде аукциона страшно: в нем все сказывается чем-то похожим на погребальную процессию. Зал, в котором он производится, всегда как-то мрачен; окна, загроможденные мебелями и картинами, скупо изливают свет, безмолвие на лицах, и погребальный голос аукциониста, постукивающего молотком и отпевающего панихиду бедным, так странно встретившимся здесь искусствам»[176].

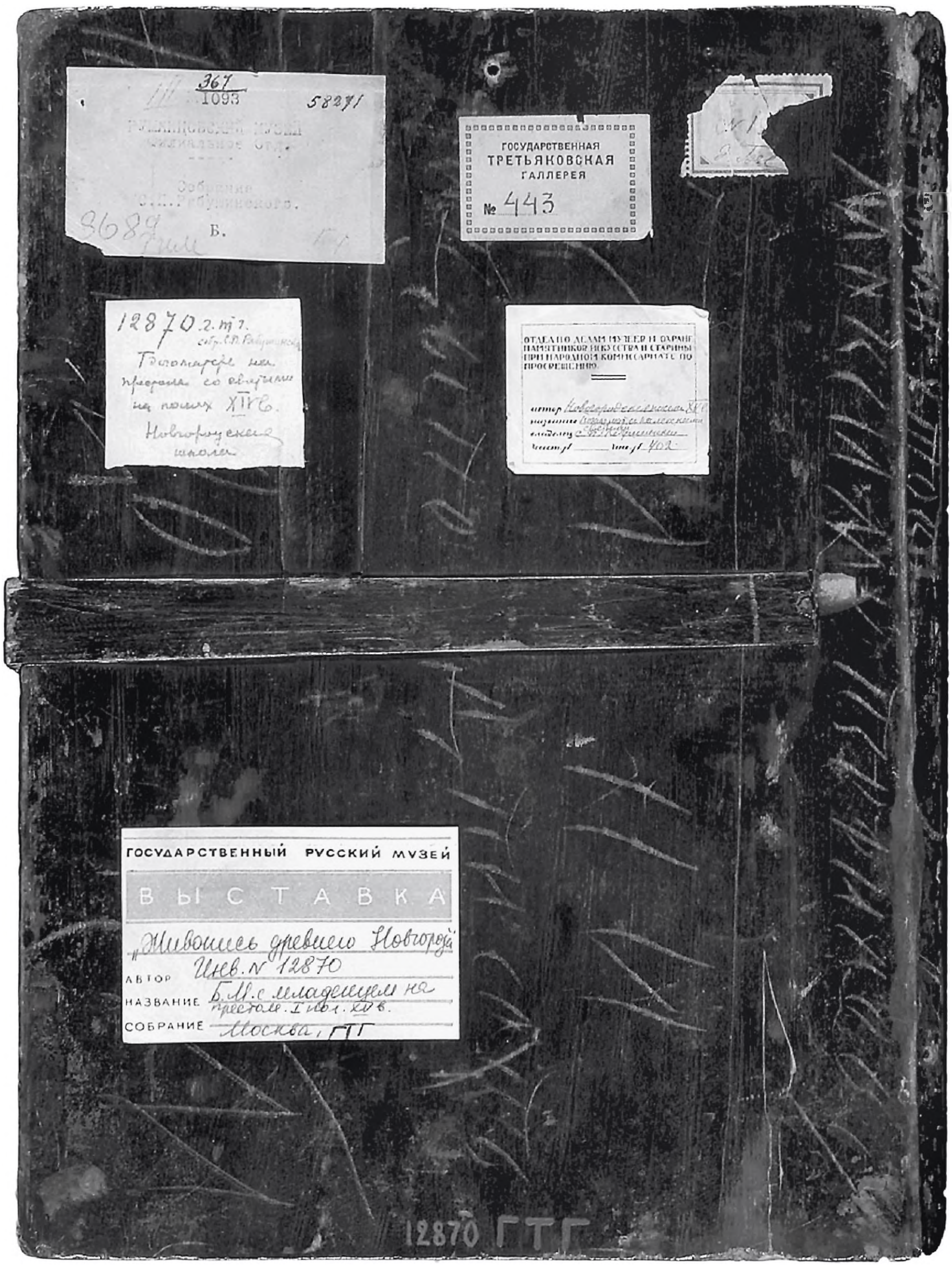
Этот литературный (но не столь далекий от реальности) текст дает в руки любопытные фигуры анализа. В чем же привлекательность аукциона в контексте рамы произведения искусства? Во-первых, аукцион явно представляет собой «пограничное» историко-культурное пространство — тот гоголевский «хаос искусств», где идея красоты оказывается в резком и подвижном восприятии. Так, поставленная на аукцион вещь должна понравиться новому владельцу. Следовательно, уже на этой стадии перехода картины из одних рук в другие появляется серьезная причина поменять «плохую» раму на «хорошую». При этом антикварная вещь может снабжаться не только новой материальной, но и новой смысловой рамой: к картине прилагается «легенда» о ее происхождении и подлинности в виде документа или устного рассказа. Это может относиться и к заключению известного или менее известного эксперта, мнение которого пользуется авторитетом в одних кругах, но подвергается сомнению в других в зависимости от той или иной системы конвенций. То есть все постоянно ускользает от того взгляда, который стремится быть объективным.

Во-вторых, особый объект анализа могут представлять собой люди, участвующие в аукционе, и прежде всего фигура аукциониста, которого не забыл упомянуть Гоголь. Его статус, казалось бы, должен быть ниже, чем статус антиквара в историко-культурной сфере торговли стариной. Однако в деконструкции системы «картина — рама» он все же играет определенную роль. Его голос, жест, интонация речи и даже внешний вид имеют порой большое значение в успехе или провале аукциона. Он выступает подобно «дирижеру», который берет на себя функцию «сопереживания» картины вместе со зрителем в тот краткий миг, когда она молниеносно перемещается из одного пространства в другое. Но он же «холоден», «объективен» и «нейтрален». Он — «человек-маска», актер на сцене иллюзии и реальности антикварного мира и «человек-невидимка» в мире искусства, поскольку его задача заключается лишь в маркировке факта исчезновения картины в том или ином направлении. На аукционе зрители и покупатели также ведут себя по-другому, чем на выставке, в музее или театре. И здесь наблюдения Гоголя помогут в дальнейшем развить любопытные сюжеты из области социальной психологии и теории восприятия.

Наряду с аукционом важную область современных исследований «пограничных» культурных явлений, подмены и перестановок всяческих «рамок» может представлять собой контрабанда — незаконный вывоз произведений

370

232. Богоматерь на престоле,
со святыми на полях.
XV в. Начало XX в. ГТГ



371

232.1. Оборот иконы

искусства за границу. Как понятие контрабанда появляется, видимо, тогда, когда появляется первый закон о правонарушениях, связанный с правилами антикварной торговли и вывозом национальных ценностей за границу. В Советской России, например, такой закон издается в 1918 году.

Но когда есть закон, непременно найдутся пути, по которым его обойдут. Так было и с контрабандой, которая всегда и везде могла заставить изменить внешний облик антикварной вещи, и прежде всего снять старую раму с ценной картины. Картина могла при этом потерять подрамник, могла быть свернута или даже разрезана. То же самое касается икон. Известная икона «Никола Можайский со сценами жития» (1560-е годы, Новгород) из собрания Национального музея в Стокгольме при вывозе за границу была распилена на множество частей, что существенно меняет ее восприятие. И таких примеров великое множество. Другими словами, тема аукциона и антикварного рынка ставит целый ряд новых проблем, связанных с рамой восприятия визуальных образов. И столь важная сегодня тема атрибуции — одна из них, поскольку атрибуция — это та же *смысловая* и *умозрительная* рама произведения искусства, но только обладающая дополнительными значениями социального, политического и экономического характера.

Любовь к старому, антикварному, истории может обернуться страстью к симуляции и фальсификации, которые ставят перед исследователем проблему *атрибутирования* и *гиперреалистической репродукции*. Нашу культуру до сих пор цементирует система знания-власти, состоящая из многовековых практик идентификации и контроля, которые государство применяло в отношении граждан. Это касается персональной росписи, имени, документов с особыми отметками и печатями, удостоверяющими личность, фотографий, то есть всего того, что не подлежит фальсификации. Та же система знания-власти (но в упрощенном виде) охватывает и сферу музейного дела и коллекционирования предметов искусства, поскольку подделка конкретного произведения, в случае признания ее легитимности, эстетического совершенства или включения в экспозицию государственного музея, несет серьезную угрозу институту собственности и механизмам власти.

Нам уже приходилось затрагивать вопрос об имитациях древнерусских икон в контексте старообрядческой культуры[177]. Теперь обратим внимание на проблему их восприятия. При этом интересны не частные вопросы атрибутирования — в этой области существуют определенные методы работы, призванные отличать подделки от оригинала. Проблема заключается в теоретической неясности самого феномена атрибуции, в невозможности ее рассматривать в отрыве от современной ей культуры и исторических процессов рассеивания смыслов и культурных значений тех или иных произведений искусства. И если это учитывать, атрибуция явно может пониматься не только как «объективный взгляд специалиста», но и как *культурный феномен*, который множеством невидимых нитей связан с определенной системой научных знаний, конкретными формами социальной психологии, политическими и экономическими интересами и даже идеологическими доктринами и концепциями.

Нельсон Гудмен в своей работе «Языки искусства» справедливо заметил, что «подделки произведений искусства представляют собой неприятную проблему и для коллекционера, и для куратора, и для историка искусства», поскольку до сих пор сам вопрос аутентичности «языка» произведения искусства остается непроясненным в теоретическом плане. Поэтому «философ, застигнутый врасплох вопросом об эстетическом различии между подделкой и оригиналом, оказывается в таком же нелепом положении, как и искусствовед, принявший Ван Меегрена за Вермера»[178]. Все это говорит о том, что при современном уровне развития технологий старые эстетические критерии определения подлинности произведения искусства оказываются порой недействительными. В процессе атрибуции все чаще заявляет о себе история происхождения вещи и степень ее достоверности.

Теоретическую сложность эстетических критериев установления аутентичности наглядно, к примеру, показывают этикетки на оборотах музейных икон, которые могут рассматриваться как «ближний контекст» произведения искусства, поскольку служат его своеобразным «документальным» обрамлением. Так, в XIX веке сделанные владельцами этикетки на старинных иконах вполне могли служить главным критерием установления их подлинности. Известно, что при создании каталога знаменитой коллекции синайских икон Порфирия Успенского при Киевской духовной академии основатель и хранитель музея Н.И.Петров опирался именно на те сведения, которые ему предоставляли этикетки на оборотах икон[179].

Ситуация отчасти меняется в начале XX века, когда были открыты методы реставрации древних икон, связанные с деятельностью коллекционеров нового поколения — И.С.Остроухова, С.П.Рябушинского, А.В.Морозова и других. Новые технологии расчистки древних памятников, по сути, впервые поставили проблему достоверности формы и выдвинули на первый план эстетический критерий при определении ее исторического происхождения. Отныне при взгляде на древнюю икону ученые и коллекционеры стали руководствоваться особенностями стиля, а также критерием «подлинности» формы, даже если цвет и композиция были изменены согласно вкусам «антикварной реставрации». Известно, что специалист по «антикварной реставрации» (даже если не стремился к сознательному подлогу) мог смывать до левкаса поля и фон древней иконы, делал новые надписи, дописывал утраченные части изображения. Он же мог прописать и икону целиком, приведя ее в соответствие со вкусами заказчика или представлением о ее «подлинной» художественной форме. Иными словами, иконописцы-реставраторы, работавшие на И.С.Остроухова и С.П.Рябушинского, по сути, хотели устранить всякую соотнесенность между «подделкой» и подлинной древней иконой: абсолютная нереальность подавалась им как реальное присутствие, заставлявшее совпасть реальное с моделью симуляции. Причем в глазах зрителя начала XX века исчезало самое существенное для зрителя сегодняшнего, а именно различие между симуляцией и реальным.

В 1910-е годы эта ситуация еще более усложняется, поскольку, видимо, впервые в истории русской антикварной торговли иконами появляется *проблема*

374

233. Чудо Георгия о змие.
Середина XIV в.
Начало XX в. ГТГ

сознательной фальсификации, которая оказалась тесно связана с открытием новых технологий, поворотом в истории науки от иконографических к формальным методам анализа произведений искусства, а также расширением рынка и спроса на древние иконы, особенно «новгородских писем». Новая технология автора подделки делала реальность «лучше», чем постаралась история, причем, в соответствии с теми эстетическими критериями аутентичности, которые выдвинула русская наука начала XX века. И то, что атрибуция подобных памятников часто проводилась на основе анализа не столько реальной, сколько имитированной формы, вновь говорят этикетки на оборотах икон.

Икона «Богоматерь на престоле, со святыми на полях» из собрания Третьяковской галереи — характерный пример. Судя по этикеткам, икона сначала принадлежала С.П.Рябушинскому, затем вошла в состав Румянцевского музея. После Октябрьской революции она попадает в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению и, наконец, в Третьяковскую галерею. В зависимости от этого передвижения этикетки содержат разную датировку памятника: XIV век, первая половина XV века, просто XV век. ил. 232, 232.1

Об уровне искажения «оригинала» в результате «антикварной реставрации» можно судить и по иконе «Чудо Георгия о змие» из собрания А.В.Морозова (середина XIV в., начало XX в. ГТГ). Сегодня икона находится в экспозиции Третьяковской галереи, а ее сохранность так описывается в музейном каталоге: «Утраты авторской живописи; значительные реставрационные прописи по всей поверхности. Плотной черной краской обведены очертания коня, пещеры, прописаны крылья и голова дракона. Утрачена пробелка на одеждах. Очертания горок искажены, справа видны следы небольших уступов. Надписи, киноварная лузга и опушь новые. Первоначальный цвет фона и полей, видимо, был светло-желтый. Нимб тонирован. Изображение Голгофы с надписью на верхнем поле более позднее»[180]. Следовательно, мы вновь и вновь имеем случай, когда имитация не просто репродуцирует реальность, но пытается ее улучшить, а исторический «оригинал» ловко ускользает от специалиста. И ускользает он не только потому, что его «никто не видел», но и потому, что сам он являет собой не что иное, как *исторически обусловленную систему конвенции* между реставратором, исследователем и коллекционером. Отсюда речь, скорее, может идти не о воспроизведении в «древней» иконе «подлинных» свойств оригинала, а о ее мысленной репрезентации, позволяющей лишь приблизиться к оригиналу. ил. 233

Именно поэтому, на наш взгляд, проблема подделки все более беспокоит искусствоведов. Установление автора, места и времени создания памятника превращается зачастую в острую научную дискуссию. Но все же поразительно здесь то, что, несмотря на постоянное усовершенствование методов атрибуции (привлечение результатов физических и химических анализов, использование техники, исследование стиля и иконографии), число решений, основанных на спорных интерпретациях (а не на «позитивистских» фактах), поражает самих специалистов. Во множестве случаев вывод не окончателен, поскольку всегда зависит от

самой модели интерпретации, являющейся одновременно и процессом, и результатом. Наличие же здесь философской проблемы зачастую неочевидно. Стремление обозначить различие между оригиналом и подделкой (копией) в сугубо эстетическом плане явно противоречит практике и современным теориям идентичности. Эстетические чувства часто оказываются ни при чем по сравнению с той системой мыслительных установок и социальных конвенций, которая служит эксперту в качестве сетки ценностных ориентиров, которая им набрасывается на объект научного анализа. И из нее не так легко выбраться, поскольку именно она оказывается для человека той умозрительной и смысловой «рамой», которая направляет процесс его восприятия и понимания реальности. Эксперту удается увидеть за технической процедурой некий оригинал только потому, что он заранее вооружен определенным набором ожиданий, который и открывает ему доступ в знакомый ему мир той или иной эпохи истории искусства. Наше прочтение «криптограмм искусства», замечает Э.Гомбрих, всегда обусловлено нашими ожиданиями. Мы подступаем к «прочтению» картины, будучи уже в одном ладу с художником, наши воспринимающие устройства синхронизированы. Мы как бы настроены на определенное видение образа[181]. Поэтому во многих случаях эксперт видит вещи сквозь сетку их общих смыслов и технических свойств. Благодаря же определенной системе конвенций вещи с некоторых пор замещаются в его сознании их стереотипизированными изображениями, не позволяющими во многих случаях их атрибутировать со стопроцентной долей уверенности. Отсюда мы вновь и вновь оказываемся перед проблемой условности нашего видения, в котором рама восприятия во всех ее исторических формах и модификациях является поистине онтологическим основанием нашего определения достоверности. Рама все время напоминает человеку о его жизни в удивительно сложно постигаемом и вероятностном мире. В этом, видимо, ее нескончаемая историческая роль и смысл.

Заключение

Пристальный взгляд на раму в контексте русского искусства наводит нас на вывод об огромной роли рамы в устройстве нашего диалога с миром. Рама — это не только один из стереотипов нашего сознания и восприятия, но и многогранный и интересный феномен культуры, обладающий множеством меняющихся функций. Поэтому на всем протяжении этой книги мы не раз возвращались к вопросу об изменении формы рамы в зависимости от изменений в духовной жизни общества. Особое значение имел анализ рамы как историко-культурной границы. Действительно, по мере того как мы продвигались в глубь веков, рамы приобретали скромный вид, связанный с церковной символикой. Средневековая икона не предполагала перехода из мира этого в мир тот. Поэтому ее рама — это почти непроницаемая граница между священным и мирским. Очерчивая идеальное пространство, она допускала такой взгляд на отношения человека с Богом, в котором на первый план выступала идея защиты и сокрытия сакрального образа. Именно данный смысл несла рама-ковчег древней иконы, конструкция которой распространяется преимущественно в послеиконоборческую эпоху, когда появляется потребность окончательного преодоления в христианском образе иллюзионизма позднеантичного искусства. Неприступность и неотмирность иконы подчеркивалась рамой как непроницаемой границей между миром небесных форм и тем пространством, в котором пребывал человек. Об этой же непроницаемости говорили и страницы средневековых рукописей, которые не только на Западе, но и на Руси содержали на полях (то есть на «раме» священного текста) всевозможные бытовые рисунки, пометы и записи — в сознании переписчика они не соотносились с текстом святого Евангелия. О том же говорили и суровые с внешней стороны, но поразительные по красоте изнутри стены византийского и древнерусского храма, скрывавшие от мира священное пространство.

Несколько упрощая и схематизируя огромный материал, нам важно было показать, что с наступлением Нового времени, появлением на Московской Руси западно-латинской риторики и эстетики ренессансного типа, эта некогда суровая и непроницаемая граница вдруг приобрела зыбкость и колебание, что влекло за собой множество историко-культурных смыслов. Главное направление поиска заключалось в том, чтобы увидеть, как рама древнерусской иконы XII или XV веков постепенно превращалась из способа хранения божественного лика в инструмент его познания. И когда просматриваешь иконы, книги, сборники гравюр или попадаешь в русскую церковь XVII — XVIII веков, невероятное разнообразие обрамляющих конструкций не только поражает воображение, но и заставляет заострить проблему самих особенностей приобретения русской иконой форм западноевропейской картинной рамы. А это оказывается не только возможным, но еще и крайне интересным лишь при условии, если расширяется горизонт исторического объяснения. Отсюда была предпринята попытка увидеть раму

религиозного образа как особую культурную зону, в пространстве которой постоянно происходил своеобразный диалог человека с Богом. В этом убеждали уже ранние византийские иконы VI — VII веков, на обрамлениях которых находились вкладные записи, имена заказчиков и молитвы. Наряду с этим на них же помещали изображения святых покровителей заказчика иконы. Рама воспринималась своеобразным «конвертом» человеческого послания Богу. Ведь на ней находилось его имя — тень сакрального имени его святого, живущего на небесах. Поэтому, поставив свое имя на иконе, человек делал себя объектом божественного наблюдения, а поместив на раму изображение своего святого, он превращал ее в особое контактное пространство, в котором происходила визуальная ангельская беседа с Богом. Его взгляд постоянно переходил со священного лика в средник на раму и обратно, вовлекаясь в тот особый диалог с образом, который и диктовался самой конструкцией иконной доски.

Эти и подобные им очевидности позволили сделать заключение, что обрамление иконы может нести особые историко-культурные смыслы и отражать самые разные изменения в духовной жизни человека. Поэтому постепенное исчезновение средневекового ковчега и замена его картинной рамкой не могли не означать серьезных перемен в системе ценностных ориентаций. Эти явления совпадают с изменением устройства русского иконостаса и появившейся открытостью алтарного пространства благодаря новым формам царских врат. Они совпадают и с «колебанием» стены барочного храма в результате расширения оконных проемов, а также с покрытием полей страниц барочных книг уже не бытовыми пометами, а ссылками и научными комментариями священного текста. Все эти рамы эпохи барокко стремились подчеркнуть не что иное, как единство в Боге всего сущего, а их «проницаемость» стала отвечать идее проницаемости мира божественной благодатью. Не случайно, что именно в иконах конца XVII — первой половины XVIII века мы так часто наблюдаем «выход» святых за раму изображения. Причем это движение святых к миру подтверждалось увеличением клейм на рамах житийных икон, а также распространением отдельных живописных рам для древних и особо чтимых чудотворных образов, которые теперь не столько скрывали святыню от глаз непосвященных, сколько стремились рассказать о ней людям, приблизить ее к миру и человеку. Таких икон и рам встречалось необыкновенное множество, и не имело смысла перечислять их все. Важно было лишь убедиться в их повторяемости, выбрав для анализа наиболее характерные примеры.

В эпоху Возрождения и барокко некогда единая, монолитная и неподвижная конструкция мироздания получает импульс движения: рама обособляется от образа, поскольку сам мир получает обособленность на пути самопознания. Поэтому именно в XVII веке тема рамы на Московской Руси открывает нам удивительную панораму воображаемого, где мы находим тесное сопряжение религиозного опыта и научного знания. В этом мы окончательно убедились, рассмотрев, пожалуй, одну из самых удивительных иконных рам в истории русского искусства — иконостас московского купца Григория Шумаева. Символико-аллегорический анализ показал, что его формальный строй и трактовка его художественного

пространства вытекают из особенностей культуры барокко, они неразрывно связаны с ее главными символами и формулами. Поэтому всевозможные фигуры этой рамы, будучи ее «орнаментом», являлись зримым выражением тех определенных значений, которые бытовали в художественной, богословской и даже фольклорной и политической традиции. В контексте слитности этих традиций рама наглядно диктовала многоступенчатость понимания образа как автономного миметического искусства. Ведь задача рамы визуального образа эпохи барокко, будь то конклюзия, живописная картина или икона, — расширить его смысловое пространство. Поэтому она нагружалась дополнительными символами, понять которые человек мог лишь в том случае, если знал книги символов, эмблем и аллегорий. В отличие от сурового Средневековья рама усложняла уровни восприятия, заставляла образ мерцать разными смыслами. Поскольку барочная метафора снимала изоляцию изображения, образ получал тесные связи с окружающей реальностью.

Между тем необходимо было отметить, что в эпоху барокко рамки русских икон все чаще стремились казаться не только богословским, но и эстетическим комментарием. Это происходило в силу того, что с обособлением материальной рамы от образа на Московской Руси появляется и своя «прикладная эстетика» ренессансного типа, воплотившаяся, в частности, в эстетических трактатах Симона Ушакова, Иосифа Владимирова и других авторов. Эта новая эстетическая теория приходит к нам с западно-латинской риторикой, диктующей новые правила построения и восприятия художественного текста. Западное влияние на русскую культуру наблюдалось давно. Так, построенная в XV веке итальянскими зодчими стена вокруг Московского Кремля — пожалуй, самая величественная западная «рама» сакрального ядра русской средневековой культуры. Но все дело в том, что только с появлением западно-латинской риторики можно серьезно говорить о развитии у нас принципиально другой культуры визуальных образов, а следовательно, и о картинной раме, явившейся знаком нового, светского изобразительного искусства. Поэтому барочная эстетическая теория, по сути, впервые поставила перед русским иконописцем проблему зрительного восприятия. И для того, чтобы это показать, необходимо было затронуть идею художественного замысла в контексте основных положений риторического учения. Только очертив разницу между средневековым копированием образцов и новоевропейским способом создания картины, было возможно прояснить все те новые композиционные и стилистические формы, которые буквально хлынули в русскую иконопись второй половины XVII — первой половины XVIII века. С этого момента русское религиозное и светское искусство становятся сообщающимися сосудами, между которыми идет обмен методами и открытиями. Своей наивысшей точки этот процесс достиг, пожалуй, в религиозном творчестве художников эпохи модерна, когда в концепции новой русской иконы В.М.Васнецова и М.В.Нестерова понятие «прекрасного» получило моральное свойство, исходящее от русской теургической эстетики. Эта же эстетика, замешанная на идеях Шеллинга и Вл.Соловьева, сблизила в конце XIX — начале XX века русскую церковь и музей.

Заключение

Музей как храм — рабочая метафора с определенными недостатками, но все же позволяющая выявить важные изменения в духовной жизни общества. Поэтому, говоря об изменениях в музейных экспозициях икон, необходимо было учитывать их зависимость от философии, политики, идеологии, религиозного опыта и, конечно, от той системы научных знаний, которая господствовала в ту или иную эпоху. Безусловно, был взят всего лишь один из аспектов экспозиции как пространственной рамы, направляющей процесс восприятия. Но все же очень важный аспект, поскольку он позволил отчетливо увидеть скрытую сакральность музейного зала, в котором человек не только чувствовал себя приближенным к «высокому» искусству, но и включался в сам процесс «делания» истории. Он же становился невольным созерцателем памятников искусства как объектов современной ему научно-исторической экспертизы.

Но как реализовался риторический принцип не только в иконе, но и в императорском портрете или светской картине? Ведь во всех этих случаях мы имели, по сути, одинаковое движение к наглядности и убедительности, движение ко все более и более активному воздействию визуальных образов на воспринимающее сознание. На примере рамы картины И.Е.Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» мы имели возможность наблюдать неразрывную связь дворцовой рамы не только с самим изображением, но и архитектурным убранством дворца, а также системой дворцового ритуала. Поэтому мы не случайно задержались на ее восприятии — она позволила объяснить целый комплекс вопросов, связанных с очень важной зависимостью дворцовой рамы от развития государственной мифологии. Именно отсюда и появилось сравнение картины Репина с картиной мастерской Б.В.Иогансона «Выступление В.И.Ленина на III съезде комсомола», которое наглядно показало, что изменения в государственной идеологии влекли за собой изменения в риторике картин и рам (включая то художественное пространство, в котором они помещались). Конечно, можно было бы давать больше примеров и аргументации. Однако, чтобы лучше распознать отдельные проблемы, приходилось постоянно ссылаться на общий контекст и если не до конца все объяснять, то по крайней мере выявлять историко-культурные значения обрамления человека власти в самом широком смысле слова. Поэтому важно было упростить столь огромный и разрозненный материал, свести его к основным чертам, сделав возможным его историческое наблюдение.

Много написано о том, что появление портрета отразило развитие индивидуализма. Но не менее интересно это развитие отразили и портретные рамы. Так, иконные рамы XVII века лишь сакрализовали представленную модель на надгробных портретах из Архангельского собора Московского Кремля, поскольку служили сигналом ее восприятия как иконописного изображения. Постепенно же рамы русских парадных портретов приобрели функции репрезентации и торжественного прославления заключенных в них лиц. Риторика их орнамента оказалась связанной с национальными особенностями государственной мифологии. Русские дворцовые рамы XVIII — XIX веков приобрели под влиянием западно-

европейского искусства гербы, регалии, вензеля, арматуру, всевозможные аллегорические изображения небесных сил и многое-многое другое. Но не следует из этого заключать, что такие рамы обязательно могли привлекать к себе внимание при разглядывании парадных портретов — скорее они предлагали себя скрытно, тщательно маскируясь в окружающем дворцовом пространстве. И чтобы это подчеркнуть, надо было поставить проблему титула и ритуала.

Со времен Петра I и вплоть до 1917 года визуальные титулы императора и дворянства предстают перед читателем в необыкновенном разнообразии декоративных трактовок, которые развиваются в русле панегирической традиции. Отсюда символический орнамент картины И.Е.Репина «Прием волостных старшин императором Александром III» раскрывается не только идеями и образами Москвы — Третьего Рима. Орнамент представляет собой и визуальный эквивалент развернутого титула русского императора. Причем в обрамлении регалий и трофеев титул оказывался связанным не только с идеей триумфа, но и с концепцией преемственности власти. Но для чего нужно было выявлять эту связь? Дело в том, что именно подобные очевидности и диктовали игру в расширении исследовательского поля рамы, то есть обнаружения на нем множества важнейших проблем визуального восприятия. Так, на примере «трофейных» рам удалось показать взаимодействие орнамента с центральным изображением картины и гравюры. Здесь же был поставлен вопрос об особой связи рамки тиражированного визуального образа (в частности, гравюры) с идеологией массовой пропаганды, которая всегда была призвана активно внедрять стереотипизированный образ человека власти в массовое сознание. Ведь рамка таких во многом далеких от реальности изображений — это всегда четкий ориентир восприятия. Особое значение имело и рассмотрение рамы картины Репина в контексте ритуала коронации императорской персоны. Взаимодействие картинной рамы и ритуала дало возможность показать предельную соотнесенность между собой самых различных форм обрамления человека власти — пластических, литературных, сценических, религиозных, поскольку обряд коронации связывал храм и дворец прочной символической нитью, и в этом смысле он являлся важнейшим историко-культурным контекстом всевозможных дворцовых обрамлений.

При всем том мы часто имели случай, когда не только функция образа определяла раму, но и функция рамы усложняла и обогащала картину целым потоком дополнительных смыслов, связанных с государственной символикой, ритуалом, архитектурным и декоративным убранством дворцовых залов. Это касалось и самой конструкции рамы, и помещением на ней определенных символов и фигур, которые способствовали сакрализации императорской персоны и которые изначально проявились уже в ритуале коронации царя или императора. На этом фоне важно было подчеркнуть, что в советскую эпоху появляется уже латентная сакральность, скрытая связь обрамления человека власти с религиозной мифологией. И здесь наши рамы, будь то рамы картин, гравюр, миниатюр, фотографий, архитектурные ниши или постаменты статуй, постоянно помогали войти в зачарованный мир иллюзий, поскольку именно они служили ему надеж-

ной опорой. В этом не было ничего нелогичного, поскольку во дворце, как и в храме, мы неизменно сталкивались со сложной символической системой, которая пронизывала его художественное пространство.

На протяжении всей книги утверждалось, что рама – инструмент риторики и концентрированная красота. Именно по этой причине экспозиция не только икон, но и светских картин предстала перед читателем как сложная риторическая и эстетическая система. Наиболее интересным примером представлялись знаменитые выставки В.В.Верещагина, выделявшиеся своей идеологической заостренностью не только в русском, но даже в общеевропейском контексте. Как и в предыдущих случаях, их художественное пространство не было отделено от духовной жизни общества, и в этом важно было убедиться путем все тех же сравнений и типологических обобщений. Они позволили сделать один важный вывод о том, что постепенное разрушение ренессансной рамы-окна двигалось параллельно с усилением активности визуальных образов в подмене реальности.

Абстрактная картина утончает раму, низводит ее к тонкой рейке, поскольку стремится преодолеть границу между искусством и жизнью, стремится воздействовать на мир, придать ему новую форму. Трудно не согласиться с Гадамером, полагавшим, что уже в начале XX века рама станковой картины стала преодолеваться творчеством современного художника, или с Хайдеггером, считавшим, что искусство, идущее от эпохи Возрождения и имевшее в своей основе чувственное переживание, постепенно умирает. И хотя, по его словам, эта «смерть искусства» протекает очень медленно, она все же упорно ведет к переходу от переживания к «здесьбытию», к появлению «совершенно иной стихии, в которой “становилось” бы искусство»[1]. Иными словами, разрушение в XX веке концепции рамы-окна движимо стремлением поставить на место картины проблему человеческого бытия, в результате чего современное актуальное искусство скорее «торпедирует» жизнь, нежели подражает ей или украшает ее. Поэтому оно не нуждается и в традиционной раме, поскольку основывается на зыбкой пространственной границе между миром условных форм и миром реальных отношений. Уже в начале работы было отмечено, что ренессансная рама-окно обнаруживала символическое единство с иллюзионистическим образом, построенным в системе прямой перспективы. Она отвечала пониманию мира как целостности, осмыслению его единства и ценности. То была *рама картины мира* человека с определенной точкой зрения, приобретенными раз и навсегда ценностями и идеалами. Разрушение же этой рамы (как и самого образа) в искусстве XX века ставило под вопрос целое и служило намеком на проблематичность окружающего мира. Последний все чаще понимался бессмысленным и зыбким. Поэтому минималистская рейка на абстрактной картине порой отражает переменчивость картины мира человека как «идеологического скитальца», иллюзорность тех или иных систем ценностей, что и выдвигает проблему рамы на первый план в современной философии культуры.

Между этими крайними полюсами наблюдались исторические изменения в понимании роли картинной рамы в создании иллюзии образа. Они происходили в тесной зависимости от риторического учения, развития эстетической теории,

а также изменений в системе конвенций. Так, в русском искусстве XVIII века картинная рама подчинялась воле архитектора и служила согласованию картины со стеной. Но с наступлением эпохи романтизма эта рама все больше и больше начинает подчиняться воле художника, который ставит перед собой задачу отразить в картине опыт личных переживаний. Поэтому на примере экспозиций В.В.Верещагина важно было уяснить не только тесную связь приемов показа картин с эпохой романтизма (а также идеями позитивизма), но и включенность выставок художника в общеевропейский контекст развития визуальной культуры второй половины XIX века. Отсюда игра Верещагина с показом своих картин оказывалась неотделенной от появления панорамы и фотографии, идей Gesamtkunstwerk, новых техник воздействия на зрительное восприятие. И все это мощное движение вело к постепенному преодолению картинной рамы, активности визуального образа в достижении иллюзии реальности, что в конечном итоге привело к замене станковой картины и ее рамы самой концепцией творчества художника, выдвижением на первый план рамы умозрительной и смысловой. Поэтому если на выставках Верещагина каталоги с описаниями и историческими пояснениями его картин играли важную, но все же подчиненную роль, то на выставках русского авангарда XX века каталоги и манифесты оказываются порой важнее, чем сами артефакты. В них заключался тот смысл, который определял процесс восприятия. Отсюда возникает необыкновенно интересное и сложное движение картинной рамы в истории русского искусства. В одних случаях она стремится к невидимости, в других — к проявлению своей значимости, в третьих — к постоянным заменам и дополнениям. И все эти движения происходят в многослойной культуре, где они находят возможность сосуществовать вместе, взаимно пересекаясь и обогащаясь.

В конце книги, чтобы подчеркнуть сложность этих процессов, намечены контуры проблем, связанных с атрибуцией, аукционом, антикварным магазином, а также контрабандой произведениями искусства, которые испокон веков представляли собой зоны смысловых «туманностей», где происходило и до сих пор происходит постоянное рассеивание значений, подмены и перестановки смысловых рамок. Чтобы как-то выбраться из множества споров на эту тему, необходимо было представить теоретические границы этих столь важных для современной истории искусства вопросов. И дело здесь вовсе не в манипуляциях с истиной и реальностью исторических фактов, а, скорее, в постоянной уязвимости этих фактов со стороны исторических процессов рассеивания. Похоже, в этих зонах мы имеем нескончаемую игру. Не секрет, что человеческий глаз слишком любит обманываться, принимая истинное за ложное, и наоборот. Поэтому стоит читателю подумать об окружающих его в данный момент рамах, и эта книга раскроется вновь: она сразу дополнится новыми наблюдениями и выводами, поскольку бесчисленные окружающие нас рамы диктуют нам все новые и новые аспекты и очевидности. В этом смысле рама вряд ли когда-либо потеряет свое особое культурное значение.

Приложение

Принятые сокращения

Примечания

Библиография

Список иллюстраций

Именной указатель

Предметный
и понятийный
указатель

Summary

Принятые сокращения

Архангельский музей изобразительных искусств – Архангельский областной музей изобразительных искусств

Архив Академии наук — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской Академии наук

БАН — Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург

БМСТ — Библиотека Московской синодальной типографии

Великоустюжский художественный музей — Великоустюжский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИРИ — История русского искусства, под ред. И.Э.Грабаря

Музей «Абрамцево», МА — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево», Московская обл.

Музей архитектуры, ГНИМА — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В.Щусева, Москва

Музей «Архангельское» — Музей-усадьба «Архангельское», Московская обл.

Музей «Коломенское» — Государственный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское», Москва

Музей «Кусково» — Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», Москва

Музей «Останкино» — Московский музей-усадьба «Останкино»

Музеи Московского Кремля — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

Музей «Царское Село» — Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»

ОАРХ — Ежегодник Общества архитекторов-художников

Переславль-Залесский художественный музей — Переславль-Залесский историко-художественный музей-заповедник

ПЛДР — Памятники литературы Древней Руси

РГАДА — Российский государственный архив древних актов, Москва

ЦМиАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А.Рублева, Москва

Ярославский музей-заповедник, ЯМЗ — Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник

Примечания

Введение

1. Условность передачи сходства особенно удачно описана Эрнстом Гомбрихом в его книге «Искусство и иллюзия» (*Gombrich E.H.* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, 1989). В книге «Чувство порядка», посвященной декоративному искусству, Гомбрих затрагивает проблему взаимосвязи изображения и декора, имеющую прямое отношение к осмыслению символической роли орнамента в процессе восприятия произведения искусства (см.: *Gombrich E.H.* The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. London, 1994). В сжатой и лаконичной форме научные взгляды Гомбриха изложены в его беседе с Д.Эрибоном (Looking for Answers. *E. Gombrich – D. Eribon.* Conversations on Art and Science. New York, 1993).

2. Общий обзор этого направления см.: *Minor V.H.* Art History's History. New Jersey, 1994, pp. 171—182.

3. *Shapiro M.* Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Languages. New York, 1996, p. 11. «Культура выстроена из знаков, и деятельность человека в культуре — придание им значимости» (*Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание. — Вопросы искусствознания, IX (2/96). М., 1996, с. 521).

4. *Guggenheim M.* Le cornici italiane meta del secolo XV allo scorcio del XVI . Milano, 1897.

5. *Falke J.* Rahmen, Stuttgart, 1892; *Bode W.* Bilderrahmen in alter und neuer Zeit. — Pan, IV (1898—1899); *Bode W.* Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance. — Kunst und Kunstler, 3, 1919; *Bock E.* Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance. München, 1902; *Roche S.* Cadres francais et etrangers du XVe siècle au XVIII siècle. Paris, 1931; *Ayshire W.* The Philosophy of the Picture Frame. — International Studio, 1926, June; *Morazzoni G.* Le cornici veneziane. Milan, 1940; *Heydenryk H.* The Art and History of Frames. An Inquiry into Enhancement of Paintings. London, 1964.

6. *Bock E.* Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance. München, 1902, S. 23; *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 27.

7. *Heydenryk H.* The Art and History of Frames. An Inquiry into Enhancement of Paintings. London, 1964; *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981; *Mitchell P.* Italian Picture Frames 1500—1825. A Brief Survey. — The Journal of the Furniture History Society, 20, 1984; *Mitchell P., Roberts L.* A History of European Picture Frames. London, 1996. Это одно из наиболее полных исследований картинных рам с точки зрения развития художественных стилей, в котором собраны материалы из ведущих музеев мира. Вслед за Хейденриком и Гриммом авторы первостепенное внимание уделяют форме и конструкции картинных рам из Италии, Франции, Германии, Испании и США.

8. *Fuchs S.E.* Der Bilderrahmen, Recklinghausen, 1985; *Baldi R., Gualberto Lisini G., Martelli C.* and *Martelli S.* La cornice fiorentina e senese: storia e tecniche di restauro, Florence (Alinea), 1992; The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain. (Exhib. cat. by J.Simon). London. National Portrait Gallery. 1996; The Gilded Edge. The Art of the Frame. Ed. by E. Wilner. San Francisco, 2000; *Bailey W.H.* Defining Edges. A New Look at Picture Frames. New York, 2002.

9. *Mosco M.* Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento: dieci esemplari di artigianato d'arte veneziano, fiorentino, emiliano dall' Eredita Bardini. (Exhib. cat. M.Mosco). Firenze, 1991; The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Potraits in Britain. (Exhib. cat. by J. Simon). London, 1996; Cadre des peintre, (Exhib. cat. I. Cahn). Paris, 1989; Italian Renaissance Frames. (Exhib. cat. Newbery T.J., Busacca G., Kanter L.B.). New York, 1990; Historische Bilderrahmen: Sammlung F.G. Conzen: Anhatische Gemäldegalerie Dessau, 29. November 1996 bis. 30. Januar 1997 / Herausgegeben von Norbert Michels; Texte von A. Brunke. Dessau, 1996.

10. Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th Century Holland. Ed. by Thiel P.J.J.; Kops C.J. Amsterdam, 1995.

11. На выставке, видимо, впервые были собраны авторские рамы известных западноевропейских художников второй половины XIX — первой четверти XX века — А.Бёклина, Д.Россетти, В.Ханта, Ф. фон Штука, М.Клингера, Г.Климта, Э.Дега, К.Писсарро, Ж.Сёра, Ван Гога, Р.Магритта, С.Дали и многих других. При этом статьи каталога посвящены как отдельным художникам, так и целым направлениям в истории европейской живописи (In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850—1920. Ed. by E. Mendgen. Amsterdam — Wien — Zwolle, 1995).

12. *Ortega y Gasset.* Meditation on the Frame. — The Art of the Edge: European Frames, 1300—1900. (Exhib. cat.). Chicago, 1986, p. 21.

Примечания

13. *Турчин В.С.* Рама — пространство — картина (Из истории картинных рам). — Декоративное искусство СССР, 1971, 8; *Турчин В.С.* Окно: форма, пространство, образ. — Декоративное искусство СССР, 1973, 8; *Калугина Т.П.* Художественная экспозиция как феномен культуры. — Музей, 9, 1988; *Карпова Т.Л.* Художественные принципы искусства второй половины XIX века в зеркале искусства экспозиции. — В кн.: XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002; *Севастьянова Е.А.* Из истории картинных рам в России. — Реликвия, 2003, 1 — 3; *Фролова О.* Рамы и стили. — Антиквариат, 2004, 5 (17).

14. *Подорога В.* Эпоха Corpus'a?.. Вопросы и наброски к беседе с Ж.-Л. Нанси. — В кн.: Ж.-Л. Нанси. Corpus. М., 1999, с. 183—192; *Соколов М. Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999, с. 195, 281.

15. На выставке, проходившей в залах Мраморного дворца в Петербурге, было представлено около 100 художественных рам различных мастеров и российских рамочных заведений. Авторские рамы выделены в отдельный раздел каталога (Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века. [Каталог выставки в Гос. Русском музее]. Автор вступ. статьи и комментариев О.А.Лысенко. СПб., 2005).

16. *Чубинская В.Г.* Speculum et saeculum: Живописная рама рубежа XVII — XVIII веков к иконе «Богоматерь Донская» и ее историко-культурные смыслы. — Вопросы искусствознания X (1/97). М., 1997.

17. *Тарасов О.Ю.* Рамка и визуальный стереотип. — В кн.: Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тезисы конференции в Институте славяноведения РАН. М., 2000, с. 82 — 86; *Тарасов О.Ю.* Сакральные мотивы в экспозиции икон. — В кн.: Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004, с. 214—231; *Tarasov O.* Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. Translated by R.Milner-Gulland. London, 2002, p. 249—280.

18. *Софронова Л.А.* Российский феатрон. Любительский театр XVIII века (Рукопись).

19. *Троицкий Н.И.* Иконостас и его символика. — Труды восьмого археологического съезда в Москве, 1890. Т. IV. М., 1897, с. 93—96.

20. Иконостас. Происхождение — развитие — символика. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2000.

21. «Рама картины, рамка сцены, границы экрана составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности, — отмечает Ю.М.Лотман. — С этим связаны определенные теоретические аспекты искусства как моделирующей системы. Будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира. Рама картины, рампа в театре, начало и конец литературного или музыкального произведения, поверхности, отграничивающие скульптуру или архитектурное сооружение от художественно выключенного из него пространства, — все это различные формы общей закономерности искусства: произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира» (*Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998, с. 204). В исследованиях Б.А.Успенского преимущественное внимание получила проблема точки зрения автора и зрителя в связи с понятием рамок художественного текста (*Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995, с. 174—188, 259—260).

22. Назначение как материальной, так и композиционной рамы живописного произведения, по мнению Жегина, — «изолировать формы живописи от окружающей среды» (*Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. Предисловие и комментарии Б.А.Успенского. М., 1970, с. 62).

23. *Shapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image Signs. — Semiotica, 1, Haag (1969); *Shapiro M.* Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Languages. New York, 1996.

24. В работе Панофского речь идет о рисунках, приписываемых Чимабуэ, и уточнении их авторства на основе анализа их обрамлений, сделанных рукою Джорджо Вазари. Как известно, Вазари сам подготовил рамки для книги «Жизнеописания знаменитейших живописцев, ваятелей и зодчих». Выполненные в «готическом» стиле для рисунков Чимабуэ, они ставят перед исследователем, по мнению Панофского, «не менее захватывающие вопросы, чем сами рисунки» (*Панофский Э.* Первая страница «Книги» Джорджо Вазари. — В кн.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. Перев. с англ. СПб., 1999, с. 205).

25. *Derrida J.* The Truth in Painting. Chicago — London, 1987.

26. *Деррида Ж.* Письмо японскому другу. — Вопросы философии, 1992, № 4, с. 55.

27. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. Перев. с нем. М., 1999, с. 114—115.

28. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. Перев. с нем. М., 1999, с. 114.

29. The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork. Ed. by P.Duro. Cambridge, 1996.

30. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Перев. с англ. М., 1974; *Gombrich E.H.* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, 1989; *Gombrich E.H.* The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. London, 1994; *Zusue L.* Visual Perception of Form. New York and London, 1970; *Kennedy J.* A Psychology of Picture Perception. Images and Information. San Francisco, 1974; *Mitchell W.J.T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986; *Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Chicago — London, 1994.

31. «Сколь бы пустым дискурс ни казался, он таков лишь на поверхности, — размышлял философ. — Вспомним слова Малларме, сравнившего повседневное употребление языка с хождением монеты, у которой чеканка на обеих сторонах давно стерлась и которая переходит из рук в руки "в молчании". Метафоры этой довольно, чтобы напомнить нам, что слово, даже донельзя стертое, сохраняет ценность tesser'a. Даже ничего не сообщая, дискурс демонстрирует существование коммуникации» (*Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. Доклад на Римском конгрессе, читанный в Институте психологии Римского университета 26 и 27 сентября 1953 года. М., 1995, с. 22; ср.: *Lakan J.* Of the Gaze as Objet Peti a. — The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Ed by J.-A. Miller. New York, 1978, pp. 77—119).

32. См. обсуждение этой темы на страницах отечественных журналов (Художественный журнал, 23, 1999; Пинакотека, 12, 2000). В зарубежной науке культурология музея представляет собой одно из ведущих направлений в истории искусства. На фоне обширной литературы отметим наиболее интересные для нашей темы работы: *Benett T.* The Birth of the Museum. History, Theory, Practice. London and New York, 1995; Making Histories in Museums. Ed. by Kavanagh G. London and New York, 1996; The Cultures of Collecting. Ed. by Elsner J., Cardinal R. London, 1994; The New Museology. Ed. by P.Vergo. London, 1989; New Museum. Theory and Practice. An Introduction. «Blackwell Publishing», 2006; Museum Studies. An Anthology of Cotexts. Ed. by B.M. Carbonell. «Blackwell Publishing», 2006.

33. *Haskell F.* History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven — London, 1995.

34. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. — В кн.: Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997, с. 112—175.

35. *Бердяев Н.* Смысл творчества. — В кн.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства, в 2-х томах. Т. 1. М., 1994, с. 219, 233. Аналогичная точка зрения выражена в работе Х.Бельтинга (см. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002).

36. Осмысление средневековой иконы в контексте сакрального пространства становится сегодня специальной темой научных исследований (см. *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования. — В кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2006, с. 9—31).

37. *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — В кн.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992, с. 414.

38. *Лосев А.Ф.* Философия имени. — В кн.: Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990, с. 19.

39. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 331

Часть I. Обрамляя икону

Глава I. Символическое единство

1. *Димитрий Ростовский.* Комедиа на Рождество Христово. — ПЛДР. Т. 3, XVII век, с. 410.

2. *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах, IV, 7.

3. Живописные изображения в алтаре (www.liturgi.ru).

4. *Анисимов А.И.* Владимирская икона Божией Матери. — В кн.: Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской... Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995, с. 53.

5. *Shapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image Signs. — Semiotica, 1, Haag (1969), p.225.

6. Исследователи отмечают, что ниша-токонома, в которую до сих пор помещают вертикальные свитки в японских домах, генетически восходит к алтарю в буддийском храме, где она означала главное сакральное место в интерьере. (*Николаева Н.С.* Декоративные росписи Японии XVI — XVIII веков. От Кано Эйтоку до Огата Корина. М., 1989, с. 216).

7. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. Перев. с нем. М., 1993, с. 75.

8. Различные типы рам в античном искусстве рассматриваются в монографии: *Ehlich W.* Bild und Rahmen im Altertum. Leipzig, 1954.

Примечания

9. *Cormack R.* Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds. London, 1997, p. 69–70.

10. *Mathews Th.F.* The Emperor and the Icon. – Acta ad Archaeologian et Artium Historiam Pertinentia, vol. XV. 2001, pp. 170–172. В статье приводятся схемы основных рамочных конструкций ранних византийских икон. О восьмиугольных рамах синайских икон см. также: *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons, vol. 1. Princeton, 1976, p. 33.

11. *Лидов А.М.* Византийские иконы Синая. Москва – Афины, 1999, с. 42.

12. РГАДА, ф. 248, оп. 160, ед. хр. 691, кн. 3615.

13. Цит. по: *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI – XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000, с. 37–38. Оклад иконы и ее драгоценный убор можно рассматривать и как раму, которая не отделена от средневекового культового образа и составляет с ним единое целое. В монографии И.А.Стерлиговой это смысловое единство иконы и ее убора показано на обширном материале, раскрывающем литургическое и социальное значение обрамления моленного образа.

14. *Платон.* Государство, X, 602. – В кн.: Платон. Собр. соч. Т. 3. М., 1994, с. 282.

15. *Плотин.* Эннеады. VI, 7, 32.

16. *Соболевский А.* Божия Матерь Смоленская из собрания С.П.Рябушинского. – Русская икона, 2. СПб., 1914, с. 111–113.

17. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1990; Panofsky E. Perspective as Symbolic Form. New York, 1997. См. также русское издание: *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004, с. 29 – 211.

18. Идея овладения пространством нашла свое воплощение, как известно, в одном из основных мифов Ренессанса – мифе о том, как Deus artifex покоряет пространство «путем последовательного наложения форм и образов, усваивающих пространство Великому Художнику – будь то Бог или человек» (*Топоров В.Н.* Пространство и текст. – В кн.: Из работ московского семиотического кружка. М., 1994, с. 458).

19. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. Перев. с нем. М., 1993, с. 147; см. также: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 230–231.

20. *Альберти Леон Баттиста.* Три книги о живописи. – В кн.: Леон Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937, с. XXIV.

21. О том, что для картин и зеркал могли брать одинаковые рамы, говорит интересное объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1737 год: «Из ряда других объявлений заслуживает внимания отчасти объявление от Академии наук. Около последней были найдены великие золоченые рамы, но Академия затруднялась определить, для чего эти рамы – для зеркал или картин» (*Столпянский П.* В старом Петербурге. – Старые годы, 1913, январь, с. 45).

22. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: П.А.Флоренский. Сочинения. Т. 2. М., 1990, с. 51.

23. *Флоренский П.А.* Символическое описание. – Феникс, 1. М., 1922, с. 90–91.

24. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: П.А.Флоренский. Сочинения. Т. 2. М., 1990, с. 53.

25. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: П.А.Флоренский. Сочинения. Т. 2. М., 1990, с. 80–81.

26. *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. – В кн.: П.А.Флоренский. Сочинения. Т. 2. М., 1990, с. 76; Общий обзор научных концепций П.Флоренского см.: *Misler N.* Pavel Florensky as Art Historian. – Pavel Florensky. Beyond Vision. Essays on the Perception of Art. Compiled and Ed. by N. Misler. Translated by W. Salmond. London, 2002, p. 85–92. Созданию и использованию всевозможных оптических и рамочных приспособлений для получения перспективной проекции посвящено исследование: *Kemp M.* The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunellechi to Seurat. New Haven and London, 1990.

27. О влиянии неокантианства на мировоззрение Э. Панофского см.: *Holly M.A.* Panofsky and the Foundation of Art History. Ithaca – London, 1984, pp. 114–157.

28. *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form. New York, 1997, p. 43.

29. *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form. New York, 1997, p. 51, 53 – 56, ill. 6.

30. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Перев. с лат. и итал. Т. 1. М., 1936; *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. Перев. с итал. и лат. Т. 1–2. М., 1935–1937; *Виньола Д.В.* Правило пяти ордеров архитектуры. Перев. с итал. М., 1939.

31. Основные типы ренессансных рам представлены, в частности, в следующих публикациях: *Guggenheim M.* Le cornici italiane meta del secolo XV allo scorcio del XVI. Milano, 1897; *Mosco M.* Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento: dieci esemplari di artigianato d'arte veneziano, fiorentino,

emiliano dall' Eredita Bardini. Exhib. Cat. by M.Mosco. Firenze, Galleria degli Uffizi, 1991; Italian Renaissance Frames. (Exhib. cat. Newbery T.J., Busacca G., Kanter L.B.). New York, 1990; *Mitchell P.* Italian Picture Frames 1500–1825: A Brief Survey. – The Journal of the Furniture History Society, XX. 1984, pp. 18–27.

32. *Rowell Ch.* Display of art. – The Dictionary of Art, London, vol. 9, p. 14.

33. Подробнее о значении категории «разнообразия» (varieta) в ренессансной поэтике см.: *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990, с. 27–104.

34. Например, античный архитектурный ордер мог пониматься как «цивилизующий социально-психологический фактор» (*Тараушвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии Античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998, с. 15).

35. *Панофский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999, с. 8; ср.: «Для св. Фомы художественная идея вещи, которую предстоит создать, существует в уме художника как *идеальный образ, по подобию которого создается нечто*» (курсив автора. – *О.Т.*) (*Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004, с. 225).

36. Замечено, что написанный в нижней части флорентийских профильных портретов XV века парапет напоминает цоколь бюста, уподобляя изображение погребальной стеле. Дополненный настоящей или иллюзорно написанной рамой он играл функцию магического барьера между двумя мирами в тот момент, когда нарушался устремленным на зрителя взглядом изображенного лица (*Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996, с. 97–98).

37. *Альберти Леон Баттиста.* Три книги о живописи. – В кн.: Леон Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937, с. 40; Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934, с. 156–230.

38. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Т. 2. М.–Л., 1935, с. 88.

39. *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты. Т. 2. М.–Л., 1957, с. 262.

40. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* О семиотическом механизме культуры. – В кн.: Труды по знаковым системам, 5. Тарту, 1970, с. 144–166.

41. *Лахманн Р.* Два этапа риторики «приличия» (decorum) – риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича. – В кн.: Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века. М., 1989, с. 149–169; *Живов В.М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002, с. 338.

42. *Аннушкин В.И.* Первая русская «Риторика» XVII века. М., 1999, с. 225–238.

43. *Иоанникий Галятовский.* Ключ разумения. Киев, 1659.

44. *Грасиан Бальтасар.* Остроумие, или Искусство изощренного ума. – В кн.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. Справедливо замечено, что новаторский смысл трактата заключался в переориентации эстетики с «Логики» и «Поэтики» Аристотеля на его «Риторику» (*Даниэль С.М.* Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. – Советское искусствознание, (1/18). М., 1984, с. 55).

45. *Ушаков С.* Слово к люботщательному иконного писания. – В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Антология. М., 1993, с. 58.

46. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1992, с. 608.

47. *Иосиф Владимиров.* Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. – В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 29.

48. Цит. по: *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002, с. 190, 198.

49. *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. СПб., 1792, с. 33.

50. *Урванов И.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793, с. 9.

51. Хорошо известно, что во второй половине XVII века в качестве сборника новых образцов широко используются Библии Пискатора и Борхта (*Бусева-Давыдова И.Л.* Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. – В кн.: Русское искусство позднего Средневековья. Образ и смысл. М., 1993, с. 190–206).

52. *Алексеева М.А.* Михайло Махаев – мастер видового рисунка XVIII века. СПб., 2003, с. 64–66.

53. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Т. 3. СПб., 1881, № 1354.

54. Писал эпиграммы на иконы и Симеон Полоцкий. В его руко-

писях сохранились «Стиси на некия образы» и «Подписание икон италианских» (*Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. Вторая половина XVII — начало XVIII века. М., 1991, с. 243). О надписях на иконах см. также: *Tarasov O.* Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. London, 2002, pp. 262—277. Как известно, жанр эпиграммы идет из античной традиции, в которой особое распространение получили стихотворные посвящения знаменитым статуям (*Брагинская Н.* «Я — кубок Нестора». — Декоративное искусство СССР, 1979, № 12, с. 21).

55. Включение надписей в систему изображения — характерная черта западноевропейской ренессансной живописи XIV — XV веков (*Butor M.* Les mots dans la peinture. Geneve, 1969; *Sparrow J.* Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Works of Art. Cambridge, 1969). Около 1500 года комментирующие надписи почти исчезают на картинах Северной Европы и вновь во множестве появляются в последней четверти XVI века, причем под явным влиянием протестантских концепций (*Michalski S.* Inscriptions in protestant paintings and in protestant churches. — Ars Ecclesiatica. The Church as a Context for Visual Arts. International Symposium Held in Juvaskyla 18. 08. 1995 — 21. 08. 1995. Ed. by A.-L. Paavola. Helsinki, 1996, pp. 34—47). Однако широкое распространение комментирующие тексты приобретают именно в протестантских и католических гравюрах, композиции которых стали копировать русские иконописцы.

56. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Т. 3. СПб., 1881, № 1449, с. 596—600; см. также: *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, цв. табл. 6.

57. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993, с. 275—281.

58. *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997, с. 19.

59. О рамках первого и второго плана изображения см.: *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995, с. 293. Пейзаж на фоне центральной фигуры как ее «обрамление» рассматривается и в работе Х. Бельтинга (*Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2003, с. 529—530).

60. *Bock E.* Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance. München, 1902, S. 23; *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 27; *Bailey W.H.* Defining Edges. A New Look at Picture Frames. New York, 2002, p. 23.

61. *Поздеева И.В.* Вновь найденный сборник Симеона Моховикова с гравюрами Г.П.Тепчегорского. — В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII — XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А.Ровинского). Материалы научной конференции (1975). М., 1976, с. 184—185.

62. *Кочетков И.А.* Свод чудотворных икон Богоматери на иконах и гравюрах XVIII — XIX веков. — В кн.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 1996, с. 407—408.

63. *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума. — В кн.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1997, с. 220.

64. Несмотря на то что «московские еретики» были осуждены уже в 1714 году, в документах Синода дело о них велось вплоть до 1924 года. Д.Тверитинов и его сторонники распространяли иконоборческие идеи как среди студентов Славяно-греко-латинской академии, так и среди иконописцев (подробнее см.: *Тихонравов Н.С.* Московские вольнодумцы начала XVIII века и Стефан Яворский. — В кн.: Тихонравов Н.С. Сочинения. Т. 2. Русская литература XVII и XVIII вв. М., 1898).

65. На Западе схожий тип полемической книги представлял собой «Атлас Марии» (Marienatlas), составленный в 1657 году иезуитом Вильгельмом Гумпенбергом и содержавший 1200 икон Богоматери (*Gumpenberg W.* Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miracolosis. Ingolstadt, 1657).

66. *Vocotopoulos P.L.* Composite Icons. — Griechische Ikonen. Beitrage des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen 1998, hrsg. von E.Haustein-Bartsch und N. Chatzidakis. Athens 2000, S. 5—10.

67. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. Эстетические учения XVII—XVIII веков. М., 1964, с. 628.

68. Впервые эти документы были рассмотрены в статье Н.Н.Соболева (*Соболев Н.Н.* Резные изображения в московских церквах. — Старая Москва, вып. 2. М., 1914). Публикация архивных фотографий Н.Н.Соболева была предпринята Г.А.Романовым (*Романов Г.А.* Крест резной. М., 1992). Ниже мы ссылаемся как на сами архивные документы, так и на их отдельные публикации в работе Соболева. При этом мы рассматриваем Распятие в киоте Григория Шумаева как целое и законченное произведение и не касаемся ни истории его создания, ни проблемы его авторства. По всей вероятности,

Примечания

Григорий Шумаев являлся одним из исполнителей грандиозного и необычного замысла. В аспекте же нашей темы это одна из рам эпохи барокко, в которой ярко воплотились особенности барочной поэтики и риторики.

69. РГАДА, ф. 248, оп. 100, кн. 7962, л. 367, 395.

70. РГАДА, ф. 248, оп. 100, кн. 7962, л. 358, 365, 382, 382 об.

71. *Софронова Л.А.* Старинный украинский театр. М., 1996, с. 61.

72. *Димитрий Ростовский.* Комедиа на Рождество Христово. — В кн.: ПЛДР, кн. 3, XVII век. М., 1994, с. 410.

73. Цит. по: *Соболев Н.Н.* Резные изображения в московских церквах. — Старая Москва, вып. 2. М., 1914, с. 108—109.

74. В качестве образца мастер нашего иконостаса взял, скорее всего, гравюру Библии Пискатора, в которой рисунок Града сделан в системе линейной перспективы.

75. Цит. по: *Соболев Н.Н.* Резные изображения в московских церквах. — Старая Москва, вып. 2. М., 1914, с. 118.

76. В XV веке появляются первые запреты писать на полях священных книг: «Кто пишет у книг по полям, вьси на том свете та письмена по лицу исписати», «О горе тому, кто черькает у книг по полем, на оном свете те письмена исцеркають беси по лицю жагалом железным». По наблюдению А.М.Панченко, эти запреты означали изменение «философии книжной страницы»: в них проявляется «цивилизационная экспансия средника» (*Панченко А.М.* О русской истории и культуре. СПб., 2000, с. 139—140). Особенностям маргинальных образов в средневековом искусстве Запада посвящено исследование: *Camille M.* Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. London, 1992.

77. *Maguire C.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981, p. 9.

78. Подобно тому как Христа и Богоматерь на житийных иконах обрамляли изображения евангельских притч или пространные тексты, в книжном деле второй половины XVII—XVIII веков литературное жизнеописание святого могли обрамлять торжественные ораторские «слова» и морально-поучительные примеры. То же самое касалось старопечатного Пролога, неоднократно издававшегося начиная с 1641 года: он включал жития святых, которые дополняли риторические проповеди, отражавшие новые веяния в теории ораторской прозы. Музыкальная аналогия всех этих витиеватых изобразительных и литературных обрамлений — церковное партесное пение, многоголосие, которое вводится в литургическую практику в середине XVII века.

79. *Хиппислей А.* Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» (1743). — Памятники культуры. Новые открытия, 1992. М., 1993, с. 24.

80. Вполне возможно, что иконография архитектурного фона Распятия выражала идею Москвы как Второго Иерусалима (*Яворская С.Л.* «Шумаевский крест» и кальвария царя Алексея Михайловича. — В кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Ред.- сост. А.М.Лидов. М., 2006, с. 711).

81. «Давно известны места, где то, на что следует смотреть, находится внутри: келья, ризница, склеп, церковь, театр, кабинет для чтения или с гравюрами. Таковы излюбленные места, создавшиеся в эпоху барокко, его мощь и слава» (*Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998, с. 50).

82. *Баксандолл М.* Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Перев. с англ. М., 2003, с. 95.

83. РГАДА, ф. 248, оп. 100, кн. 7962, л. 397 об.

84. Цит. по: *Вдовин Г.* Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999, с. 174.

85. *Бенуа А.Н.* Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910, с. 46.

86. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994, с. 44 — 46; см. также главу «Зеркало в искусстве» в работе: *Dillenberger J.* Image and Spirit in Sacred and Secular Art. New York, 1990, pp. 51—66.

87. Отсутствие в средневековой иконе тени П.Флоренский трактовал в духе своей метафизики света, согласно которой икона — преображенная реальность, не знающая тени: «Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности, помимо реальности самого света и того, что он произведет» (*Флоренский П.А.* Иконостас. М.. 1994, с. 136). Особая трактовка в иконе тени указывает и на движение взгляда зрителя, которое обусловливает: 1) отсутствие в иконе определенного фокуса света; 2) стремление «выдвинуть массы, которые должны были быть затемненными»; 3) «противоречивость освещения» в сакральном пространстве иконы (*Флоренский П.А.* Обратная перспектива. — В кн.: Флоренский П.А. Соч., в 2-х томах. Т. 2. М., 1990, с. 45, 47). Историко-культурные смыслы тени в западноевропейской живописи рассматри-

ваются, в частности, в работах: *Stoichita V.I.* A Short History of the Shadow. London, 1997, pp. 42 – 87; *Gombrich E.H.* Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art. London, 1995.

88. *Карион Истомин.* Сладкая беседа ко Христу Богу. – В кн.: ПЛДР, XVII век, кн. 3. М., 1994, с. 256.

89. *Стефан Яворский.* Emblemata et symbola. – В кн.: ПЛДР, XVII век, кн. 3. М., 1991, с. 263.

90. Анонимная поэзия. – В кн.: ПЛДР, XVII век, кн. 3. М., 1994, с. 321.

91. Эта редкая фотография зеркала в обрамлении второй половины XVII века была сделана И.Ф. Барщевским в алтаре Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске (1652), о чем свидетельствует ее подпись.

92. *Соколова И.М.* Русская деревянная скульптура XV – XVIII веков. Каталог. М., 2003, №26, с. 153–159.

93. *Соболев Н.Н.* Резные изображения в московских церквах. – Старая Москва, вып. 2. М., 1914, с. 104.

94. *Boehn M.* Dolls and Puppets. New York, 1966, pp. 110–133.

95. *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры. – В кн.: Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998, с. 647.

96. *Софронова Л.А.* Старинный украинский театр. М., 1996, с. 96.

97. *Gottlieb C.* The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism of Western Paimting. New York, 1981, p. 73.

98. *Стефан Яворский.* Emblemata et Symbola. – В кн.: ПЛДР, XVII век, кн. 3, с. 264.

99. «Лествица к небеси... иже есть воспоминание четырех последних вещей, рифмами кратко описанная». – В кн.: ПЛДР. XVII век, кн . 3, М., 1994, с. 302–320.

100. Цит. по: *Соболев Н.Н.* Резные изображения в московских церквах. – Старая Москва, вып. 2. М., 1914, с. 109.

101. Усиление дидактической направленности образа в XVI–XVII веках приводит к развитию иконографии ангелов – появлению новых сюжетов, в которых ангелы постоянно посредничают между небесным и земным (*Бенчев И.* Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005, с. 217–231).

102. *Сазонова Л.И.* Поэзия русского барокко. Вторая половина XVII–начало XVIII вв. М., 1991, с. 87.

103. Мы пользовались текстом в переиздании 1995 года: *Максимович-Амбодик Н.М.* Эмблемы и символы. Вступ. статья и комментарии А.Е.Махова. М., 1995.

104. Иконология, объясненная лицами, или Полное собрание аллегорий, эмблем и пр. Т. 1–2 М., 1803.

105. *Тарасов О.Ю.* Икона и книга: о синтезе искусств в эпоху барокко. – В кн.: Книга в пространстве культуры. М., 2000, с. 155–165.

106. *Максимович-Амбодик Н.М.* Эмблемы и символы. М., 1995, с. 70.

107. *Максимович-Амбодик Н.М.* Эмблемы и символы. М., 1995, с. 28.

108. *Максимович-Амбодик Н.М.* Эмблемы и символы. М., 1995, с. 35, 31.

109. *Alciato A.* Emblemata. Augsburg, 1531; *Aneau B.* Picta poesis. Leon, 1552.

110. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964, с. 628.

111. *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко. – В кн.: Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1974.

112. *Praz M.* Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma, 1975, p. 170; *Blunt A.* Artistic Theory in Italy. 1450–1600. Oxford, 1940, pp. 103–136.

113. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, с. 347–356.

114. Слово «картуш» может происходить от греч. «charta» – «папирус», «бумага». По мнению Э.Гомбриха, оно также ведет свое происхождение от итальянского слова «cartellino», то есть «карточка» («бумажка»), которая помещалась в картину как часть изображения. Именно на такой «карточке» художники Возрождения часто писали свое имя или какое-либо посвящение своей работы (*Gombrich E.H.* The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. London, 1994, p. 241; ср.: *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004, с. 100–101). Свое триумфальное шествие картуш начинает, видимо, с росписи ватиканских Лоджий школой Рафаэля, где он предстает в виде «рольверка» (нем. Rollwerk), буквально «сворачивающийся в трубку», «корабленый» орнамент, который замыкал фигурные композиции и узоры мотивом сворачивающихся листов книги или свитка (см.: *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. М., 1999, с. 158–159).

115. *Cesare Ripa.* Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations. Ed. by A.Maser. New York, 1971.

116. Орнаментальная гравюра XVII века в собрании Эрмитажа.

Примечания

Каталог выставки. Автор вступ. статьи и сост. каталога А.Л.Ракова. Л., 1986, № 36–37, с. 28; см. также: *Ракова А.Л.* XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. СПб., 1999, № 29, 31, 113.

117. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998, с. 50–51.

Глава II. От Средневековья к романтизму

1. *Иванов Вяч.* Символизм. – В кн.: Иванов Вяч. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 2. Брюссель, 1974, с. 664.

2. *Поленова Н.В.* Абрамцево. Воспоминания. М., 1922, с. 30–43.

3. Таковым, надо заметить, порой воспринимался и храм Христа Спасителя в Москве: «Храм Христа Спасителя как исторический музей, представляя собрание художественных произведений, укажет поколениям ту ступень совершенства, до которой достигло современное искусство живописи в России» (*Мостовский М.* История храма Христа Спасителя в Москве. М., 1884, с. 71).

4. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. М., 1997, с. 255 – 265.

5. Искусство как способ преображения реальности рассматривалось и в Германии. Эта идея была выдвинута Рихардом Вагнером в его сочинении «Художественное произведение будущего» (1850) и активно разрабатывалась архитектором Г.Земпером, художником Францем фон Ленбахом, историком искусства Ю.Бринкманом и многими другими. По-немецки она получила название “Gesamtkunstwerk” («единение искусств»), о чем подробнее мы скажем ниже.

6. *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна. Перев. с нем. М., 2000, с. 31. О возрождении и переосмыслении византийского искусства в творчестве прерафаэлитов см.: *Bullen J.B.* Byzantium Rediscovered. London, 2003, p. 151–168.

7. *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства. – В кн.: Соловьев Вл. Собр. соч. (Фототип. изд.). Т. VI. Брюссель, 1966, с. 90.

8. *Кант И.* Критика способности суждения. – В кн.: Кант И. Соч., в 6-ти томах. Т. 5. М., 1966, с. 233.

9. *Соловьев Вл.* Красота в природе. – В кн.: Соловьев Вл. Собр. соч. (Фототип. изд.). Т. VI. Брюссель, 1966, с. 58.

10. Цит. по: *Соловьев Вл.* Красота в природе. – В кн.: Соловьев Вл. Собр. соч. (Фототип. изд.). Т. VI. Брюссель, 1966, с. 58.

11. *Даль Л.В.* Обзор русского орнамента. – Зодчий, 1876, № 7, с. 77.

12. *Бутовский В.И.* История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. М., 1870; *Стасов В.В.* Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872; *Стасов В.В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Атлас. Т. 1–3. СПб., 1884–1887; *Гагарин Г.Г.* Сборник византийских и древнерусских орнаментов. СПб., 1887. В статьях Ф.И.Буслаева 1860–1870-х годов впервые была показана историческая эволюция древнерусского книжного орнамента, то есть последовательное развитие в древних рукописях основных орнаментальных стилей – старовизантийского, тератологического, балканского и неовизантийского (*Буслаев Ф.И.* Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. Пг., 1917, с. 84–89; 153–154).

13. *Бутовский В.И.* История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. М., 1870, с. 1.

Аналогичные цели преследовали многочисленные западные издания по истории орнамента (*Jones O.* The Grammer of Ornament. London, 1856; *Speltz A.* The Styles of Ornament. London, 1910; см. также: *Evans J.* Pattern. A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900. New York, 1975). В это же время образцы орнамента становятся предметом музейного и частного коллекционирования: «Своеобразные формы и красоты русского орнамента обратили, наконец, на него то всеобщее внимание, в котором ему так долго отказывали, – писал В.В.Стасов. – В настоящее время не только у нас, во многих общественных музеях и в коллекциях частных лиц образовались особые отделы, посвященные собранию предметов, где самую значительную роль играет русская национальная орнаментика...» (*Стасов В.В.* Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872, с. III). В музеях художественных ремесел образцы орнамента собирают и классифицируют по историческому принципу. Таковым было собрание не только Строгановского училища в Москве, но и Центрального училища технического рисования барона Штиглица в Петербурге, готовившего специалистов по прикладному искусству. Образцы орнамента служили пособием по изучению истории художественных стилей.

14. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М., 1989, с. 181.

15. *Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. М., 1964, с. 506.

16. *Рёскин Дж.* Искусство и действительность. М., 1900, с. 287; *Рёскин Дж.* Избранные мысли. М., 1904, с. 24.

Примечания

17. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. 1. М. [1913], с. 116.

18. *Розанов В.В.* Среди художников. М., 1994, с. 257; см. также: *Свечников В.* Творчество В.М.Васнецова и значение его для русской религиозной живописи. — Светильник, 1913, № 6; *Изгой Р.* (Н.К.Рерих). Выставка картин В.М.Васнецова. — Искусство и художественная промышленность, 1899, март, с. 491 — 492; *Дедлов В.Л.* Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М., 1901, с. 49.

19. *Соловьев И.* Православно-христианская философия в русском искусстве (С выставки религиозных картин В.М.Васнецова (1910). — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993, с. 174.

20. *Васнецов В.М.* Мир художника. М., 1987, с. 81.

21. Комитет попечительства о русской иконописи (1901—1918) во главе с императором Николаем II рекомендовал религиозные образы В.М.Васнецова в качестве образцов для иконописцев-ремесленников Палеха, Мстеры и Холуя (подробнее об этом: *Tarasov O.* The Russian Icon and the Culture of the *moderne:* the Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II. — Experiment, 7, 2001, pp. 73—101).

22. Подробнее о романтическом культе Рафаэля см.: *Belting H.* The Invisible Masterpiece. London, 2001, pp. 59—62.

23. *Винкельман И.И.* История искусства древности. Л., 1933, с. 206—213.

24. *Булгаков С.Н.* Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (Параллели). — Литературное дело. СПб., 1902, с. 120—123.

25. *Панофский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. СПб., 1999, с. 82.

26. *Бердяев Н.* Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь». — В кн.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994, с. 309.

27. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. СПб., 1996, с. 48, 70.

28. *Васнецов В. М.* Мир художника. М., 1987, с. 81.

29. По мнению Е.Е.Голубинского, в древних русских церквах «местные иконы были поставляемы вне преграды, именно сзади или спереди ее в особых киотах, а в нее саму были внесены только уже в позднейшее время» (*Голубинский Е.Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях. — Православное обозрение, 1872, ноябрь, с. 585—586).

30. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции. — В кн.: Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000, с. 623.

31. Обрамляя западноевропейские образы Христа и Богоматери, орнамент из цветов и плодов всегда нес сложную символику. Лилии, например, могли означать не только непорочность Девы Марии, но и победу над смертью Иисуса Христа, розы с шипами — предвещали страдания Спасителя, чертополох с цветами — распространенный символ мучений на Кресте и т.д. (подробнее по этому вопросу см.: *Звездина Ю.Н.* Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики. — В кн.: Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000, с. 651—669). По наблюдению Б.Р. Виппера, вся эта новая орнаментика русских храмов и теремов несла черты европейского маньеризма: «В первой половине XVII в., — писал он, — декоративные мотивы проникают в русскую архитектуру в основном из Голландии, Дании и Германии. Мы имеем здесь дело и с декоративными приемами, и с типичным репертуаром раннего маньеризма, еще живущего отголосками орнаментики Ренессанса: здесь и фигурные арабески, и мотивы растительного орнамента, и стилизованные узоры типа "морески". Декорация носит по преимуществу плоскостной характер, отличается пестрой красочностью и выполняет главным образом функцию "заполнения"... Среди ранних образцов особенно поучительно декоративное убранство входов в терема, прототипы для которых мы найдем в Германии середины и второй половины XVI в. (в Любеке и Висмаре). Переход ко второй стадии демонстрирует изразчатое убранство соборного храма Новоиерусалимского монастыря, относящееся ко второй половине XVII в. Здесь использованы наиболее излюбленные мотивы развитого маньеризма — картуш (Rollwerk) и маска, причем мотив фантастической "личины" повторен также в узорной колонне, а вместе с тем, в орнаментике начинается характерное для позднего маньеризма смешение и сплетение "заполняющей" и "обрамляющей" функции». При этом Виппер заметил и то, что изразцовые обрамления некоторых ярославских церквей второй половины XVII века (например, церкви Иоанна Златоуста в Коровниках) являются вариантом тех пластических рам, которые во множестве украшают в странах Северной Европы эпитафии, алтари и алтарные картины на рубеже XVI и XVII веков (*Виппер Б.Р.* Архитектура русского барокко. М., 1978, с. 20—21).

Примечания

32. *Бенуа А.Н.* Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910, с. 50.

33. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004, с. 145.

34. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998, с. 52; ср.: *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004, с. 187—209.

35. *Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. М., 1999, с. 107.

36. *Панофский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. СПб., 1999, с. 86—87.

37. *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. СПб., 1792, с. 30—33.

38. *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994, с. 24.

39. *Бобрик М.* Икона Тайной вечери над царскими вратами. — В кн.: Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000, с. 525—558.

40. Государственная Третьяковская галерея. Каталог. Т. 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995, № 57, с. 132.

41. Плетение в орнаменте порой связывают с литературными образами «сетей мира», «сетей зла», «оков лжи», а также атрибутами христианского аскетизма — веригами, ремнями, канатами и четками (*Киселев Н.А.* Истоки плетеного орнамента в свете некоторых литературных памятников. — В кн.: Художественное наследие, 1984, № 9 (39), с. 174—175).

42. *Плужников В.И.* Организация фасада в архитектуре русского барокко. — В кн.: Русское барокко. Материалы и исследования. М., 1977, с. 88.

43. О значении дневного света в формировании сакрального пространства средневекового храма см.: *Dell'Acqua F.* Glass and Natural Light in the Shaping of Sacred Space in the Latin West and in the Byzantine East. — В кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006, с. 299—324).

44. Оконные рамы, близкие по форме коруне Богоматери, можно видеть на стенах церкви Николы в Хамовниках в Москве и церкви Троицы в Останкине (1668) (см.: *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. II. М. [1913], ил. на с. 173 и 128).

45. *Gottlieb C.* The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism of Western Painting. New York, 1981, pp. 67—82.

46. *Бердяев Н.* Смысл творчества. — В кн.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства, в 2-х томах. Т. 1. М., 1994, с. 221.

47. *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма. Репринт. изд. 1935. М., 1996, с. 194, 196.

48. Подробнее по истории Мандилиона см.: *Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н.* Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2003.

49. *Васнецов В.М.* Мир художника. Письма, дневники, воспоминания, суждения современников. М., 1987, с. 21.

50. *Булгаков С.* Икона, ее содержание и границы. — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993, с. 283.

51. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999, с. 194. Заметим, что в церковной риторике змея издавна являлась одним из распространенных и действенных символов. Достаточно вспомнить S-образное изображение змеи на Тау-кресте, символизирующее в одной из эмблем ордена розенкрейцеров обретенную мудрость путем инициации — путешествия в духовную сферу по вертикали креста.

52. *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999, с. 465.

53. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. СПб., Москва, 1905, с. 266; см. также: *Срезневский И.И.* Словарь древнерусского языка. Т. 1, ч. 2. М., 1989, с. 1207, 1209.

54. *Абрамович Д.И.* Киево-Печерский Патерик. Киев, 1931, с. 119.

55. Цит. по: *Щенникова Л.А.* Почитание чудотворной Владимирской иконы Богоматери в эпоху Дионисия и его последователей. — Ферапонтовский сборник, VI. М., 2002, с. 153.

56. *Успенский А.И.* Владимирская икона Богоматери в Московском Успенском соборе. Изд. и рисунки иконописца В.П.Гурьянова. М., 1902, с. 15.

57. *Успенский А.И.* Владимирская икона Богоматери в Московском Успенском соборе. Изд. и рисунки иконописца В.П.Гурьянова. М., 1902, с. 8.

58. Подробнее см.: *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, с. 311—386.

59. *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910, с. 27–28, 31.

60. *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910, с. 238, 31, 245, 244.

61. *Riegl A.* Stilfragen. Vienna, 1893; Riegl A. Spatromishe Kunstindustrie. Vienna, 1901.

62. *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. М., 2000, с. 167.

63. *Bialostocki J.* The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary. Bohemia. Poland. Oxford, 1976, pp. 84–85.

64. *Мороз А.Б.* Божница и окно: семантические параллели. – В кн.: Слово и культура. М.,1998, с. 120.

65. *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994, с. 17.

66. Цит. по: *Софронова Л.А.* Старинный украинский театр. М., 1996, с. 61.

67. *Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. II. М. [1913], с. 424.

68. По этой аналогии западная стена иконостаса В.Растрелли в Андреевской церкви в Киеве (1746–1748) была расписана на темы Ветхого Завета и Апокалипсиса (*Безсонов С.В.* Архитектура Андреевской церкви в Киеве. М., 1951, с. 17).

69. *Урванов И.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793, с. 19–21.

70. Если подпись мастера рассматривать как «рамку», которая всегда остается на периферии направленного на икону взора, то ее состав, место и оформление приобретут дополнительные смыслы. В средние века иконы, как правило, не подписывали. Иногда имя мастера содержалось на оборотной стороне доски. В связи с развитием концепции мастера-творца в XVII–XVIII веках иконы все чаще содержат подпись. На иконах мастеров Оружейной палаты второй половины XVII века подпись могла включать место и время написания иконы, ее посвящение и имя заказчика. Так, например, подписана икона «Успение Богоматери» из собрания Третьяковской галереи: «Лета [7171–1663] писал сии настоящий образ государев иконописец Пимин зовомый Симон Феодоров сын Ушаков со учениками с Егором да Иваном в Гороховской уезд в пустыню Красных Фролищевых гор в лавру Оуспения Пресвятыя Богородицы при строителе иеромонахе Илларионе будущаго ради покоя и по родителех своих» (*Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи в Государственной Третьяковской галерее. Т. 2. М., 1963, с. 410–411). Подпись мастера могла получить и отдельную рамку и расположиться не только на полях иконы, но и внутри средника, то есть наподобие подписи западноевропейской картины или гравюры.

71. Причем этот процесс находит прямые аналогии в западноевропейском искусстве: моленные образы на досках с неотделенными рамками, а также наклеенные на доску алтарного полиптиха рейки специалисты рассматривают как промежуточный этап в отделении рамы от изображения (см.: *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, pp. 26–30; *Mitchell P., Roberts L.* A History of European Picture Frames. London, 1996, pp. 86–87).

72. *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1862, с. 163–164; см. также: *Ровинский Д.* Русские народные картинки, I – II. СПб., 1900, с. 66–71.

73. Голландский живописец Г.Детерсон впервые упоминается в штате Оружейной палаты в 1642 году. С 1660-х годов в ней работали С.Лопуцкий и Д.Вухтерс, а также грек А.Юрьев; в 1679–1680-х годах – «иноземец» И.Вальтер. Известно, что в 1683 году в Оружейной палате выделяется живописный цех во главе с Иваном Безминым. С 1687 года живописная палата во главе с Карпом Золотаревым работает и на Большом посольском дворе. Надо полагать, именно в это время картинные рамы становятся распространенным явлением в русской дворцовой культуре.

74. Публикация документа: *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987, с. 272–273, 275–278.

75. Заметим, что в эпоху Возрождения рамы порой стоили дороже, чем картины. Так, по сведениям Вазари, за один из алтарей во Флоренции художник Филиппо Липпи получил 200 золотых скуди, а рамщик Бачо д'Аньоло – 250 и еще 200 на позолоту. Достаточно высокой была цена рамы и к картине Батичелли «Мадонна с младенцем и двумя святыми (1485, Галерея Берлин-Далем). За картину художник получил 75 флоринов и 15 сольди (из которых 2 флорина предназначались на ультрамарин и 38 – на позолоту рамы), скульптор же Джулиано да Сангалло взял за раму и подготовку доски для живописи – 24 золотых гульдена, 8 сольди и 5 динаров (*Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 19, 30).

76. *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 22, ill. 30, 64, 440; *Heydenryk H.* The Art and History of Frames. An Inquiry into Enhancement of Paintings. London, 1964, p. 31.

77. *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004, с. 226.

78. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907, с. 53.

79. *Бенуа А.Н.* Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910, с. 44, 53. Отметим, что художники «Мира искусства», видимо, были первыми, кто обратил внимание и на значение русской иконописи XVIII века: «Иконописное дело при Елизавете переживало своего рода расцвет. Правда, забыты были все основы прежней его красоты, правда, оно представляло странную, а часто и неприятную смесь пережитков византийства с западными элементами, причем последних было уже гораздо больше, чем первых. Но все же иконописцы продолжали отлично сознавать декоративное назначение икон, а к тому же не забыты были ими и многие приемы техники, которые придавали их произведениям замечательную яркость и свежесть, а следовательно, и праздничность» (*Бенуа А.* Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны. — Старые годы. 1912, май, с. 11).

80. Два таинственных дворца Разумовских. — Столица и усадьба, 1914, № 16—7, с. 6.

81. *Фергюсон Дж.* Христианский символизм. М., 1998, с. 160, 226.

82. *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства. — В кн.: Соловьев Вл. Собр. соч. (Фототип. изд.). Т. VI. Брюссель, 1966, с. 85.

83. *Веселовский В.Н.* Из поэтики розы. — В кн.: Веселовский В.Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 132.

84. *Буслаев Ф.И.* Московские молельни. — В кн.: Буслаев Ф.И. Сочинения. Т.1. СПб., 1908, с. 252—253.

85. *Буслаев Ф.И.* Московские молельни. — В кн.: Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1908, с. 252.

86. The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th century Europe. Ed. by Ol.Impey and Ar.Macgregor. Oxford, 1985.

87. *Ракина В.А.* Шереметевы — собиратели западноевропейской живописи. — В кн.: Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1994», вып. XXVII. М., 1995, с. 22.

88. *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания. М., 1897, с. 168—170.

89. Подробнее об этих коллекциях см.: *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

90. *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, с. 194—195.

91. ОР ГТГ, ф. 31, № 657, л. 1.

92. *Лихачев Н.П.* Обозрение Отделения христианских древностей в музее императора Александра III. (Краткое описание зал XVIII—XXI). СПб., 1898, с. 59—60.

93. *Дильтей В.* Сущность философии. — В кн.: Философия в систематическом изложении В.Дильтея, А.Ригля, В. Освальда, В. Вундта и др. СПб., 1909, с. 30—36.

94. В частности, книга Г.Вёльфлина “Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien” (Münich, 1888) вышла в русском переводе в 1913 году. Именно в это время в России формируется история искусства как самостоятельная научная дисциплина и идет становление формальной школы отечественного искусствознания. Под влиянием немецкой науки произведение искусства рассматривается как замкнутая художественная форма. В Петербурге центром изучения немецкой формальной школы становится открытый В.Зубовым в 1912 году Институт истории искусств, а в Москве — Московский университет, где активно изучались труды Г.Земпера, Г. Вёльфлина, В.Воррингера, А.Ригля, К.Фидлера и других ученых. В 1914 году в русском переводе выходит также известная книга А.Гильдебрандта «Проблема формы в изобразительном искусстве» (СПб., 1914), и в это же самое время готовится и издается первая научная история русского искусства под редакцией И.Э.Грабаря (*Грабарь И.Э.* История русского искусства. Т. I—VI. М. [1913—1914]).

95. Русская икона, вып. 1, 1914, с. 5—6 (Введение).

96. *Рерих Н.* Письмо художника. — Русская икона, вып. 1, 1914, с. 14, 17, 19.

97. Подробнее о коллекционерах и коллекциях тех лет см.: *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006, с. 217—255.

98. *Бобров Ю.Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л., 1987, с. 38; *Никифораки Н.А.* Об изменении композиции иконы «Чудо Георгия о змие». — Памятники культуры. Исследование и реставрация. Т. 1. М.—Л., 1936, с. 144—147.

99. *Щекотов Н.М.* Выставка древнерусского искусства в Москве.

II. Некоторые черты стиля русских икон XV века. — Старые годы, 1913, апрель, с. 41—42, 39.

100. См. *Липпс Т.* Эстетика. — В кн.: Философия в систематическом изложении В.Дильтея, А.Ригля, В. Освальда, В. Вундта и др. СПб., 1909, с. 377—381.

101. *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С.Остроухова. М., 1914, с. 4.

102. По замечанию А.Грищенко, именно в это время «термин *новгородская икона* стал синонимом всего выдающегося и замечательного в области русской иконы» (курсив автора. — *О.Т.*) (*Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи. Вопросы живописи. Вып. 3. М., 1917, с. 47).

103. *Алеппский П.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Вып. 2. М., 1897, с. 108.

104. *Рябушинский С.П.* О реставрации и сохранении древних святых икон. — «Церковь», № 50, 1908, с. 1700—1705.

105. Эта же «реставрация» порой предполагала свободную замену в ансамбле иконостаса (возможно, и в частном собрании) подлинных икон копиями, которые писались на старых досках.

106. *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И.С.Остроухова. М., 1914, с. 6.

107. *Щекотов Н.М.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С.Остроухова и С.П.Рябушинского. — Русская икона, вып. 2, 1914, с. 140.

108. *Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи. Вопросы живописи. Вып. 3. М., 1917, с. 249.

109. *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. М., 2000, с. 210.

110. *Haskell F.* History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven — London, 1995, pp. 461—468.

111. См. иллюстрированный каталог: Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия дома Романовых. М., 1913.

112. *Муратов П.П.* Выставка древнерусского искусства в Москве. I. Эпохи древнерусской иконописи. — Старые годы, 1913, апрель, с. 36; см. также: *Пунин Н.* Выставка древнерусского искусства. — Аполлон, 1913, №5, с. 39, 41.

113. *Муратов П.П.* Выставка древнерусского искусства в Москве. I. Эпохи древнерусской иконописи. — Старые годы, 1913, апрель, с. 34.

114. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств (1918). — В кн.: Флоренский П.А. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству. Париж, 1985, 1985, с. 49—50.

115. Русская икона, вып. 2, 1914, с. 150.

116. Русская икона, вып. 1, 1914, с. 79.

117. *Сычев Н.* Древлехранилище Русского музея императора Александра III. — Старые годы, 1916, январь — февраль, с. 6—7.

118. *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. М., 2000, с. 43.

119. Натальевка (Харьковской губ. Богодуховского уезда им [ение] П.И.Харитоненко). — Столица и усадьба, 1915, № 32, с. 8—9. Определяя усадебный храм как «церковь-музей», автор статьи писал: «Среди известных собраний древнерусской иконописи собранное в Натальевке занимает видное месо как по качеству и "раритетности" отдельных образцов, так и по тому общему художественному впечатлению, которое производят эти [шедевры] русской религиозной живописи. Часть икон собрания Харитоненко была показана на Выставке иконописи и художественной старины на съезде художников в Петербурге в 1911—1912 годах и в Москве в дни 300-летнего юбилея дома Романовых. Общее внимание обратили на себя "чин" из 9-ти больших иконостасных икон Новгородского письма XV в.»

120. *Трубецкой Е.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993, с. 208.

121. *Булгаков С.* Икона, ее содержание и границы. — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв. Антология. М., 1993, с. 286.

122. *Федоров-Давыдов А.* Принципы строительства художественных музеев. — В кн.: Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975, с. 117.

123. *Федоров-Давыдов А.* Советский художественный музей. М., 1933, с. 70—71.

124. *Bazin G.* The Museum Age. New York, 1967, pp. 263 — 264.

Часть II. Игры с пространством

Глава I. Блеск власти

1. Камер-фурьерский церемониальный журнал, № 21. СПб., 1885, с. 45.

2. Камер-фурьерский церемониальный журнал, № 21. СПб., 1885, с. 48.

3. Коронационный сборник. Т. 1. СПб., 1899, с. 147.

4. «Аванзала квадратная, голубая, с лепною белою отделкой. Прямо перед входом картина художника

Примечания

Репина — "Прием императором Александром III волостных старшин на внутреннем дворе Петровского дворца за Тверской заставой"» (*Бартенев С.П.* Большой Кремлевский дворец. Дворцовые церкви и придворные соборы. М., 1916, с. 35).

5. О семантике «начала» и «конца» как символической раме, придающей единство и целостность объекту, см.: Логический анализ языка. Семантика начала и конца. Под ред. Н.Д.Арутюновой. М., 2002.

6. *Бартенев С.П.* Большой Кремлевский дворец. Дворцовые церкви и придворные соборы. М., 1916, с. 45.

7. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко). — В кн.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. Таллин, 1993, с. 206.

8. *Серс Ф.* Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М., 2001, с. 141; подробнее о культе Ленина см.: *Гройс Б.* Искусство утопии. М., 2003, с. 88 — 97; о действии сакральных архетипов в сталинской культуре см. также: *Паперный В.* Культура «Два». М., 1996.

9. *Живов В.М., Успенский Б.А.* Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. — В кн.: Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. М., 1994, с. 110—218.

10. *Соловьев В.С.* Мир Востока и Запада. — В кн.: Соловьев В.С. Избр. соч., в 2-х томах. Т. 2. М., 1989, с. 602.

11. *Лосев А.Ф.* Философия имени. — В кн.: Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990, с. 24.

12. Цит. по: *Живов В.М., Успенский Б.А.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. — В кн.: Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. М., 1994, с. 160.

13. *Бенуа А.Н.* Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910, с. 102.

14. В середине XIX века вся эта барочная символика перестает отвечать политике церковных властей. Благодаря раме с фигурами небесных сил, возносивших на небо изображение монарха, последнее могло восприниматься как моленный образ. Тем более что такие портреты находились в церкви рядом с иконами. Поэтому Филарет митрополит Московский высказывался против того, чтобы императорский герб изображался поддерживаемым архангелом Михаилом и Гавриилом; он же составил постановление (утвержденное в 1832 г.) об изъятии из церквей портретов императора и представителей императорского дома: «Государь император, усмотрев в некоторых церквах изображения, не принадлежащие к числу чтимых в церкви благоговейным поклонением и поставляемых для возбуждения духа молитвы, по свойственному Его Величеству чувству благоговения к святому храму и смирения перед Богом, повелеть соизволил, чтобы не иметь в церквах никаких изображений, кроме святых образов и картин из священной и церковной истории, представляющих события священные; и в особенности чтобы и портреты Его Августейшей фамилии в церквах не поставлять» (*Филарет.* Переписка Филарета митрополита Московского с С.Д.Нечаевым. СПб., 1895, с. 85—86).

15. *Викторов А.Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1584—1725. М., 1882, вып. 2, с. 393.

16. Цит по: *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987, с. 272.

17. *Преснова Н.Г.* Портретная галерея графов Шереметевых в усадьбе Кусково (проект реконструкции и новые материалы). — Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1994», вып. XXVII. М.,1995, с. 34.

18. На самом деле эта редкая рама несет множество смыслов. Ее красный цвет не только усиливал драматическое звучание портрета, но выделял его в интерьере. Идущий от свечей свет «собирался» ее углубленным профилем, распределявшим тени. Но золотая рама добивалась не меньшего эффекта. Благодаря способности к отражению золото буквально «горело», распределяя свет по поверхности холста.

19. Подробнее об этом см.: *Гребенюк В.П.* Эволюция поэтических символов российского абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М.В.Ломоносова). — В кн.: Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989, с. 191—192, 194.

20. *Фролова О.* Рамы и стили. — Антиквариат, 2004, № 5 (17), с. 15—16.

21. Первоначально резная рама работы П.Споля предназначалась для портрета Екатерины II. После коронации Павла I в 1796 году Н.П.Шереметев поручил Аргунову написать его портрет в готовую раму (*Елизарова Н.А.* Останкино. М., 1966, с. 30—31).

22. Е.С. Усадьба Струйских «Рузаевка». — Столица и усадьба, 1915, № 38—39, с. 3—4.

23. Волокитин. — Столица и усадьба, 1915, №44, с. 4—5.

24. Занавес двигался, как правило, на шнурке, который крепился перед полотном на внутренние края рамы. Причем на одной и той же раме XVII и даже XVIII веков обнаруживают сразу несколько следов подобных креплений. Это говорит о том, что занавес на них меняли помногу раз и его принадлежность раме — довольно распространенное явление (*Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 23).

25. Подобно картушу, изображение трофеев — самостоятельная тема орнаментальной гравюры XVII–XVIII веков. В собрании Эрмитажа находится, например, серия гравюр «Военные трофеи в итальянском вкусе, новоизобретенные и гравированные Ж.Лепотром» (Орнаментальная гравюра XVII века в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. Автор вступ. статьи и сост. каталога А.Л.Ракова. Л., 1986, № 109, с. 50).

26. Письма и бумаги Петра Великого (1688–1701). Т. 1. М., 1887, с. 603.

27. *Поплавский В.С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. М., 2000.

28. Письма и бумаги Петра Великого. Т. 9, ч. 2. М., 1952, с. 1023–1024.

29. Сооружение Триумфальных врат органически соединялось и с другими зрелищными видами искусств — тем же триумфом, фейерверком и маскарадом, которые подчеркивали неограниченный характер императорской власти (подробнее на эту тему см.: *Васильев В.Н.* Старинные фейерверки в России (XVII — первая четверть XVIII в.). Л., 1960; *Тюхменева Е.А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М., 2005).

30. *Арсеньев Ю.В., Трутовский В.К.* Путеводитель по Оружейной палате. М., 1914, с. 104.

31. *Максимович-Амбодик Н.М.* Эмблемы и символы. М., 1995, с. 26.

32. Русское искусство эпохи барокко. Конец XVII — первая половина XVIII века. Каталог выставки [в Гос. Эрмитаже]. Л., 1984, № 80, с. 39–40; см. также «конклюзию на престолонаследие» 1742 года. — Там же, с. 30.

33. К иконографии портрета Г. Кнеллера относятся, например, один из наиболее ранних парадных портретов Петра I в интерьере (ок. 1703), а также известный Апофеоз Петра I, повторяющий композицию гравюры Даниила Галяховского (1709), поднесенной царю Феофаном Прокоповичем по случаю Полтавской победы (Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. [Издание к выставке Государственного Исторического музея, 26.12.2003 — 31.05.2004]. М., 2004, ил. 75, 79).

34. *Столпянский П.* Торговля художественными произведениями в XVIII веке. — Старые годы, 1913, июнь, с. 46.

35. Русское искусство эпохи барокко. Конец XVII — первая половина XVIII века. Каталог выставки [в Гос. Эрмитаже]. Л., 1984, № 82, с. 40.

36. Новое время, 1883, 1 (13) мая.

37. Новое время, 1883, 1 (13) мая; 1883, 2 (14) мая. Описание ритуала коронации вышло также отдельным изданием: Коронование и священнейшее миропомазание их императорских величеств. СПб., 1883.

38. Опубликованы в качестве иллюстраций в «Коронационном сборнике». См.: Коронационный сборник. Т. 1. СПб., 1899.

39. *Боголюбов А.П.* Воспоминания о в Бозе почившем императоре Александре III. СПб., 1895, с. 35–36.

40. Коронование и священнейшее миропомазание их императорских величеств государя императора Александра Александровича и государыни императрицы Марии Федоровны. М., 1883, с. 33.

41. *Успенский Б.А.* Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998, с. 15–16.

42. Коронационный сборник. Т. 1. СПб., 1899, с. 16.

43. Коронационный сборник. Т. 1. СПб., 1899, с. 135.

44. Альбом коронации их императорских величеств 15 мая 1883 года. М., 1883.

45. Слово в день священного коронования их императорских величеств государя императора всероссийского Александра Александровича и государыни императрицы Марии Федоровны. СПб., 1883, с. 6–7, 10–12.

46. Новое время, 1883, 27 мая (8 июня).

47. Речь Государю Императору, произнесенная высокопреосвященным митрополитом московским Иоанникием при освящении храма Христа Спасителя 26 мая. — Новое время, 1883, 29 мая (10 июня).

48. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992, с. 111.

Глава II. Между индустрией и искусством

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 117.

2. *Кант И.* Критика способности суждения. — В кн.: Кант И. Сочинения. Т. 5. М., 1966, с. 229.

Примечания

3. РГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 21, ед. хр. 19 166. «О сделании в кабинете государя императора в бельэтаже Петровского дворца багета по стенам и рамы для помещения картины, представляющей избрание на царство Михаила Феодоровича Романова» (1859).

4. *Дидро Д.* Салоны. М.,1989, с. 66 – 67.

5. *Гоголь Н.В.* Портрет. – В кн.: Гоголь Н.В. Сочинения. Т. 3. М., 1949, с. 77, 82–83.

6. *Ортега-и-Гассет Х.* О точке зрения в искусстве. – В кн.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 200–201.

7. По проблеме ориентализма в живописи см.: *Said E.* Orientalism. Harmondsworth, 1991; *Thornton L.* The Orientalists: Painter-Travellers, 1828–1908. Paris, 1983; The Orientalists: Delacroix to Matisse (exh. cat.). London, 1984.

8. «Художественные искания Верещагина, – замечает исследователь, – находят отклик не столько у современных живописцев, сколько предвещают искусство близкого будущего – живописную панораму и кинематограф. По существу, он близко подходит к той системе изображения, которая на языке кино будет именоваться панорамированием» (*Брук Я.* Василий Верещагин. М., 2004, с. 21–23).

9. В.В.Верещагин в Третьяковской галерее. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки. М., 1992, с. 142.

10. Выставка картин В.В.Верещагина. – Молва, 1880, № 57.

11. Цит по: *Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842–1904. М., 1972, с. 197.

12. По поводу верещагинской выставки картин. – Искусство и художественная промышленность, 1900, № 16, с. 213.

13. *Верещагин В.В.* Воспоминания сына художника. Л., 1982, с. 144.

14. ОР ГТГ, ф. 17, № 47; *Карпова Т.Л.* Художественные принципы искусства второй половины XIX века в зеркале искусства экспозиции. – В кн.: XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002, с. 184.

15. *Rhodes C.* Primitivism and Modern Art. London, 1997, pp. 74–84.

16. *Верещагин В.В.* Туркестан. Этюды с натуры. СПб., 1874.

17. Переписка В.В.Верещагина и В.В.Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 90.

18. Каталог выставки картин В.В.Верещагина. Автор предисловия Н.Собко. СПб., 1883, с. 6–10.

19. ОР ГТГ, ф. 17, № 672.

20. Переписка В.В.Верещагина и П.М.Третьякова. М., 1963, с. 14.

21. Подробнее по этому вопросу см.: *Wazbiński Z.* La «Cartellino», origine et avantare d'une étiquette. – «Panteon», XXI, 1963, s. 278–283.

22. Говорящие эпитафии и эпиграммы – устойчивая традиция, идущая из Античности в Византию и средневековую Европу. Как правило, эпитафии и эпиграммы характеризуются множеством вариантов обращений (к прохожим, путникам, близким) от первого лица «портретного» изображения или могильного холма. То же самое можно сказать о говорящих подписях на античных сосудах и статуях (например, «Пирр [сын] Агасилея меня сделал» или «Я – статуя (agalma) Феба, прекрасного сына Латоны»), которые переходят на подписи мастеров эпохи Возрождения (подробнее см.: *Брагинская Н.* «Я – кубок Нестора». – Декоративное искусство СССР, 1979, № 12, с. 17–21).

23. Каталог картинам, этюдам и рисункам В.В.Верещагина. Пояснительный текст составлен самим художником. М., 1874. Рама с данной надписью сохранилась в фондах Третьяковской галереи. Возможно, она была приобретена П.М.Третьяковым после уничтожения картины художником и служила для показа сделанной с нее фотографии.

24. *Карамзин Н.М.* О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств. – В кн.: Карамзин Н.М. Избр. соч., в 2-х томах. Т. 2. М.–Л., 1964, с. 192.

25. Расхождение текста и изображения – один из приемов художников авангарда, которые так любят усложнять процесс восприятия: «Названия выбраны таким образом, – говорил Р. Магритт о своих работах, – что они не дают поместить мои картины в область привычного, туда, где автоматизм мысли непременно сработает, чтобы предотвратить беспокойство» (Цит. по: *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999, с. 44). С целью пояснения этого приема Фуко провел детальный разбор каллиграммы (Там же, с. 15–36).

26. Каталог картинам, этюдам и рисункам В.В.Верещагина. Пояснительный текст составлен самим художником. М., 1874.

27. Каталог картинам, этюдам и рисункам В.В.Верещагина. Пояснительный текст составлен самим художником. М., 1874, с. 4, 15.

28. ОР ГТГ, ф. 1, № 893.

29. Русское слово, 1895, № 321.

30. Русская мысль, 1895, № 321.

Примечания

31. Цит. по: *Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., 1972, с. 200.

32. *Стасов В.В.* Фотография и гравюра. — В кн.: Стасов В.В. Соч., в 4-х томах. Т. 1. СПб., 1894, с. 10.

33. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996, с. 22, 25—26.

34. См.: Каталог выставки картин В.В.Верещагина. Автор предисловия Н.Собко. СПб., 1883. Среди книг, которые распространялись на верещагинских выставках, отметим лишь некоторые: *Верещагин В.В.* Очерки путешествия в Гималаи. Ч. 1—2. СПб., 1883—1884; *Верещагин В.В.* На войне в Азии и Европе. М., 1894; *Верещагин В.В.* На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 года. Со многими рисунками автора и снимками с его картин. М., 1902; *Verestchagin V.* Painter — Soldier — Traveller. Autobiographical sketches translated from the German and the French, with illustrations after drawings by the author. Vol. 1—2. London, 1887.

35. *Верещагин В.В.* Туркестан. Этюды с натуры. СПб., 1874.

36. Переписка В.В.Верещагина и В.В.Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 105.

37. *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. Перев. с франц. М., 2003, с. 87.

38. *Shapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image Signs. — Semiotica, 1, Haag (1969), pp. 227, 241—242.

39. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 231.

40. Известно, что рамка в картинах Дега заинтересовала в свое время С.Эйзенштейна, который, по мнению Вяч.Вс. Иванова, опередил как выводы М.Шапиро, так и постановку проблемы рамки в современной истории искусства. Еще в январе 1948 года режиссер пришел к выводу, что «у Дега охватывающая рамка порождает знания», она «предвосхищает кинематографический кадр» (*Иванов Вяч. Вс.* Эстетика Эйзенштейна. — В кн.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, в 2-х томах. Т. 1. М., 1999, с. 214—219).

41. *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. Перев. с франц. М., 2003, с. 75—77.

42. *Burke P.* Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. London, 2001, p. 150.

43. *Bann S.* Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographs in Nineteenth-Century France. New Haven - London, 2001, p. 123.

44. Цит. по: *Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., 1972, с. 187.

45. *Тугендхольд Я.* Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916, с. 95, 103.

46. *Burke P.* Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. London, 2001, p. 150.

47. *Немирович-Данченко В.И.* Год войны (Дневник русского корреспондента). 1877—1878. Т. 2. СПб., 1878, с. 93.

48. *Лебедев А.К.* Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., 1972, с. 209.

49. *Булгаков Ф.И.* В.В. Верещагин и его произведения. СПб., 1896, с. 182.

50. *Бенуа А.Н.* Жизнь художника, т. 2. Нью-Йорк, 1955, с. 143—145.

51. *Зилоти В.П.* В доме Третьякова. М., 1998, с. 115.

52. *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986, с. 285.

53. *Мудрогель Н.А.* Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., 1961, с. 127—130. См. дискуссию, вызванную нападением на картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» душевнобольного Балашова (*Волошин М.* О смысле катастрофы, постигшей картину Репина. — Утро России, 1913, №16, 19 января / 1 февраля, с. 2).

54. ОР ГТГ, ф. № 64.

55. *Comment B.* The Panorama. London, 1999, p. 52.

56. Ibid. ill. 79, 114, 127—130, 131.

57. BNW. Художественные забавы императрицы Марии Федоровны. — Старые годы, 1913, июль—сентябрь, с. 218.

58. *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 310.

59. *Баженов А.Н.* «Живые картины». — В кн.: Баженов А.Н. Сочинения и переводы, в 2-х томах. Т. 1. М., 1869, с. 103.

60. *Пастон Э.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003, с. 324—325.

61. *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955, с. 83.

62. Видение прошлого. — Столица и усадьба, 1916, № 60 — 61, с. 25.

63. При этом режиссер подчеркивал, что отличие кинематографического кадра от фотографического заключается в том, что в нем, как правило, композиция видоизменяется беспрерывно (*Кулешов Л.В.* Уроки кинорежиссуры. М., 1999, с. 34—36). Рамку кинообъектива, выхватывающую «кусок» реальности, интересно поэтому сравнить с рамой-приспособлением для создания перспективной картины, которая играет важную роль

Примечания

в построении кадра в известном фильме английского режиссера Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982) (см.: *Pascoe D.* Peter Greenway. Museums and Moving Images. London, 1997, pp. 71–74, ill. 20–23).

64. *Comment B.* The Panorama. London, 1999, p. 52.

65. *Монтегю А.* Мир фильма. Л., 1969, с. 29.

66. *Чмырева И.* Пьер Боннар: фотография и живопись. – Вопросы искусствознания, IX (2/96). М., 1996, с. 137–153.

67. *Денвир Б.* Импрессионизм. Художники и картины. Перев. с англ. М., 1994, с. 288.

68. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 211.

69. *Врубель.* Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976, с. 288.

70. *Карпова Т.Л.* Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности. СПб., 2000, с. 34.

71. Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие. Авторы-составители А.А.Семенов, М.М.Хорев. Нижний Новгород, 1990, с. 145.

72. *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986, с. 403

73. *Столпянский П.* Торговля художественными произведениями в XVIII веке. – Старые годы, 1913, июнь, с. 51.

74. *Гоголь Н.В.* Портрет. – В кн.: Гоголь Н.В. Сочинения. Т. 3. М., 1949, с. 70.

75. *Mitchell P., Roberts L.* A History of European Picture Frames. London, 1996, p. 13.

76. Особого расцвета искусство рамы достигает в XVIII веке, когда при дворах европейских монархов появляются специалисты, занимавшиеся исключительно обрамлением картин. К ним относились, например, знаменитые в свое время французские мастера Э.Л.Инфруа и А.Леверт, делавшие рамы в стиле Людовика XVI для галерей и дворцов французской знати и даже подписывавшие рамы (что встречается крайне редко) (*Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 18, ill. 296, 306, 307). Характерная черта стиля Людовика XVI – мода на овальные рамы, которые широко распространяются во Франции в 1770–1790-е годы в связи с модой на античные камеи (*Newbery T.* Frames and Framing in the Ashmolean Museum. Oxford, 1996, p. 50). К этому же времени относятся известные разработки орнаментов Ж.-О. Мейсонье, которому принадлежит «Книга орнаментов», а также орнаментальные эстампы А.Ватто, Ф.Буше, Ж.Лажу и Н.Пино (*Ракова А.Л.* XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. СПб., 1997, с. 6).

77. *Newbery T.* Frames and Framings in the Ashmolean Museum. Oxford, 2002, p. 34; *Mitchell P.; Roberts L.* A History of European Picture Frames. London, 1996, p. 40; *Севастьянова Е.А.* Из истории картинных рам в России. – Реликвия, 2004, № 2, с. 42–43.

78. ОР ГТГ, ф. 1, № 1687.

79. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 70.

80. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 169, 211.

81. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 288.

82. *Мудрогель Н.А.* Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., 1961, с. 29–30.

83. ОР ГТГ, ф. 1, № 884.

84. ОР ГТГ, ф. 1, № 885.

85. ОР ГТГ, ф. 1, № 968.

86. ОР ГТГ, ф. 1, № 67.

87. ОР ГТГ, ф. 17, № 40.

88. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 96.

89. *Верещагин В.В.* Воспоминания сына художника. Л., 1982, с. 144.

90. ОР ГТГ, ф. 17, № 8.

91. ОР ГТГ, ф. 17, № 90; см. также: № 96.

92. ОР ГТГ, ф. 17, № 110.

93. Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1905 год. М., 1905, отд. «рамки». Грабье, Дациаро и Аванцо являлись одновременно и крупными антикварами (*Яковлев В.Н.* Художники, реставраторы, антиквары. Л., 1966, с. 175).

94. Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1903 год. М., 1903, отд. «рамки».

95. ОР ГТГ, ф. 54, № 532.

96. Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII – начала XX века. [Каталог выставки в Гос. Русском музее]. Автор вступ. статьи и комментариев А.О.Лысенко. СПб., 2005, с. 33.

97. ОР ГТГ, ф. 17, № 1182, 1183.

98. *Даль Л.В.* Историческое исследование памятников русского зодчества. – Зодчий, 1878, № 2, с. 9; *Стасов В.В.* Избр. соч., в 2-х томах. Т. 1. М.–Л., 1937, с. 135.

99. *Оболенский Л.С.* Научные основы красоты и искусства. С общедоступным этюдом по основным данным физиологии. СПб., 1902, с. VII.

100. *Мудрогель Н.А.* Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., 1961, с. 150.

101. *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986, с. 171.

102. *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. М., 2000, с. 316–317.

103. Особый интерес Врубеля к орнаменту отмечают многие исследователи (*Тарабукин Н.М.* Врубель. М., 1974, с. 48; *Алленов М.М.* Этюды цветов Врубеля (1886–1887). – Сов. искусствознание – 77, вып. 2. М., 1978, с. 191–209).

104. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976, с. 58.

105. «Это одна из самых волшебных вещей Врубеля, и она была и жемчужиной моего собрания,– писал об этой картине в своих воспоминаниях С. Щербатов. – Только рама мне не нравилась. Не нравилась мне мысль ее росписи, при столь насыщенном и без того красочном содержании самой картины...» (*Щербатов С.* Художник в ушедшей России. М., 2000, с. 317).

106. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. – В кн.: Избранные работы. М., 1978, с. 164–195.

107. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. – В кн.: Ницше Ф. Собр. соч., в 2-х томах. Т. 1. М., 1990, с. 153.

108. Цит. по: *Риччи Д.* Рихард Вагнер в русском символизме. – В кн.: Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993, с. 121.

109. Вопросу о синтезе искусств в живописи посвятил одну из своих статей Вяч. Иванов (*Иванов Вяч.* Чурлянис и проблема синтеза искусств. – В кн.: Иванов Вяч. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 4. Брюссель, 1979, с. 147–170). Подробнее о связях между символистской живописью и поэзий см.: *Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. М., 1995.

110. В примечаниях к стихам о розе поэт даже указал источники символики цветка, который предстал на обложке Сомова в виде пышного орнамента из переплетающихся роз.

111. *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего. – В кн.: Иванов Вяч. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 2. Брюссель, 1974, с. 86.

112. *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Л., 1988, с. 184. О том, что Нестеров постоянно заботился о рамах для своих картин, мы узнаем также из его письма П.И.Нерадовскому от 24 апреля 1928 года, в котором он просит прислать размер подрамника картины «За приворотным зельем», поскольку собирается отдать в Русский музей «узкую античную рамку вместо неудачной дубовой» (ОР ГТГ, ф. 31, № 1056).

113. *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Л., 1988, с. 166.

114. *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Л., 1988, с. 167

115. Картины Нестерова копировались народными ремесленниками и почитались порой как иконы. Так, на Второй всероссийской выставке 1913 года был представлен трехстворчатый складень – копия триптиха Нестерова «Труды преподобного Сергия», резная рама которого была выполнена кустарями деревни Кудрино Московской губернии (Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. Пг., 1914, табл. № 120).

116. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 253.

117. В этом же ряду стоят рамы таких художников, как Густав Моро, Арнольд Бёклин, Франц фон Хофман, Густав Климт, и некоторых других (см.: *Roberts L.* Nineteenth Century English Picture Frames I: The Pre-Raphaelites. – The International Journal of Museum Management and Curatorship, IV, 1985, pp. 155–172; *Newbery T.* Frames and Framings in the Ashmolean Museum. Oxford, 2002, p. 57 – 58, ill. 23, 24; *Mitchell P., Roberts L.* A History of European Picture Frames. London, 1996, p. 12).

118. *Mendgen E.* Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin. – In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. by Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995, p. 29.

119. *Репин И.Е.* Далекое близкое. Л., 1986, с. 407, 405.

120. *Mendgen E.* Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin. – In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. by Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995, p. 42.

121. *Newbery T.* Frames and Framings in the Ashmolean Museum. Oxford, 2002, p. 76.

122. In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. by Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995, ill. 133–145.

123. *Cahn I.* Edgar Degas: Gold or Colour. – In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. by Medgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995, p. 131; *Waschek M.* Camille Pissarro. From Impressionist Frame to Decorative Object. – Ibid., p. 142, 144. Между тем еще Л.Ф.Жегин отметил, что «связь формы с рамой в импрессионистической картине если не отсутствует вовсе, то, во всяком случае, крайне ослаблена» (*Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения М., 1970, с. 69). Поскольку художники-импрессионисты отстаивали в живописи «принцип случайности»

и «непосредственность видения», рамы их картин порой теряли функцию окна, вступая в противоречие с новой живописной системой.

124. Необыкновенное разнообразие рамок для фотографий было представлено на выставке «Жизнь в рамках. Искусство фотографической рамки конца XIX — начала XX века», устроенной в залах Государственного Исторического музея в Москве в 2002 году. Интересно отметить, что во многих фоторамках мифопоэтический мир модерна как бы намеренно сталкивается с «механистичностью» самой фотографии. Изображенные на рамках всевозможные персонажи народных сказок, фантастические звери и птицы проявляют своего рода активность по отношению к той «реальности», которую стремится передать фотография. То есть последней постоянно указывается необходимость отношений с областью подсознания и фантазии. В этом, на наш взгляд, заключается особое значение истории фоторамки для современной культурной антропологии.

125. О выставке В. Борисова-Мусатова вспоминал художник А. Рылов (*Рылов А.А.* Воспоминания. Л., 1954, с. 118).

126. *Лапшин В.* Из истории художественных выставок в России. Конец XIX — начало XX века. — Пинакотека, 12, 2000, с. 83. Художники «Бубнового валета» зачастую уподобляли выставочный зал театру и сценическому образу: «Весь образ “площадного живописного действа”, создававшийся на экспозициях московских художников, был для них одновременно и... “образом России”» (*Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990, с. 24).

127. *Гаврюсева Т.В.* Архитектурно-художественный ансамбль выставки портрета в Таврическом дворце. — Музей, 8, 1987, с. 229—236. В 1906 году Дягилев организовал в Париже выставку «Два века русской живописи и скульптуры», в экспозиции которой развивались многие приемы, найденные при работе над выставкой в Таврическом дворце.

128. *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. М., 2000, с. 162—163.

129. *Лоос А.* Орнамент и преступление. — В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX — XX век. М., 1972, с. 145—146. Наиболее ранний пример «безорнаментального» интерьера Лооса — кафе «Музеум» в Вене (1899).

130. *Салливен Л.Г.* Орнамент и архитектура. — В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX—XX век. М., 1972, с. 41.

131. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991, с. 184.

132. *Глез А., Метценже М.* О кубизме. Перев. с франц. М., 1913, с. 81—82.

133. *Грищенко А.* Вопросы живописи. Вып. 1. Ответ Сергею Глаголю, А.Луначарскому и Я.Тугендхольду («Апполону»). М., 1915, с. 10.

134. In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850—1920. Ed. by Mendgen E. Amsterdam — Wien — Zwolle, 1995, ill. 222.

135. *Newbery T.* Frames and Framings in the Ashmolean Museum. Oxford, 2002, p. 78.

136. Так, свой натюрморт «Трубка и нотный лист» (1914) Пикассо задумал как «картину в картине». Он повторил реальную старинную раму на изобразительной плоскости, заострив тем самым проблему иллюзии ренессансной рамы-окна (In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850—1920. Ed. by Mendgen E. Amsterdam — Wien — Zwolle, 1995, ill. 221).

137. *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов. — В кн.: Русский футуризм. Теория. Практика, Критика. Воспоминания. Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1999, с. 242.

138. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918, с. 30.

139. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1999, с. 226—227.

140. *Успенский П.Д.* Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Пг., 1918, с. 9.

141. *Успенский П.Д.* Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Пг., 1918, с. 98.

142. *Бобринская Е.А.* «Естественное» в эстетике русского авангарда. — В кн.: Русский кубофутуризм. Под ред. Г.Ф.Коваленко. СПб., 2002, с. 145.

143. *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М., 1923, с. 9.

144. *Кандинский В.* Ступени. Текст художника. — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901—1914. М., 2001, с. 279—280.

145. П.Д.Успенский в одной из своих работ подчеркивал: «Искусство есть могучее средство познания ноуменального мира; глубины тайн, одна поразительнее другой, открываются взору человека, когда он держит в руках этот магический ключ» (*Успенский П.Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992, с. 159).

Примечания

146. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (Живопись). — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901—1914. М., 2001, с. 129.

147. Известно, что Кандинский находился в дружеских отношениях с Шёнбергом и посвятил ему одну из своих статей (см. *Кандинский В.* Картины Шёнберга. — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901—1914. М., 2001, с. 201—205).

148. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (Живопись). — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901—1914. М., 2001, с. 129.

149. *Кандинский В.* Ступени. Текст художника. — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901—1914. М., 2001, с. 276.

150. ОР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1186, л. 2 об. Письмо К.С.Малевича — А.Н.Бенуа. Письмо было написано в ответ на критику Бенуа футуристической выставки «0.10», состоявшейся в 1915 году в Петрограде. «Черный квадрат» вызвал у Бенуа ассоциации с иконой, что и было прокомментировано Малевичем (см.: *Бенуа А.Н.* Последняя футуристическая выставка. — Речь, 1916, 9 января).

151. *Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи. Вып. 3. М., 1917, с. 7, 37. Интересно отметить, П.Флоренский утверждал близкую художникам авангарда точку зрения, согласно которой «формы должны постигаться по *своей* жизни, через *себя* изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы» (курсив автора. — *О.Т.*) (*Флоренский П.А.* Обратная перспектива. — В кн.: Флоренский П.А. Соч., в 2-х томах. Т. 2. М., 1990, с. 60). В подготовительных материалах к «Иконостасу» содержатся выписки и из книги А.Грищенко, в частности: «Картина имеет все права обращаться к зрителю непосредственно, на собственном языке, богатства которого неизмеримы». На этой же странице Флоренский помечает, что о «языке иконы» можно говорить лишь как об искусстве композиции, материалах и красках (*Флоренский П.А.* Иконостас. М., 1994, с. 210).

152. Утро России. 1911, 27 октября.

153. *Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи. Вып. 3. М., 1917, с. 26, см. также: с. 17, 250, 259, 262.

154. *Gray C.* The Russian Experiment in Art. 1863—1922. London, 1962, p. 97; *Bowlt J.E.* Orthodoxy and the Avant-Gard. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich and their contemporaries. — Christianity and the Art in Russia. Cambridge, 1991; *Тарасов О.Ю.* Икона в русском авангарде 1910—1920-х годов. — Искусство, 1992, № 1, с. 49—53; *Tarasov O.* Russian Icons and the Avant-Garde: Tradition and Change. — The Art of Holy Russia: Icons from Moscow, 1400—1600, (exh. cat.), London, 1998; *Tarasov O.* Florenskij, Malevič e la semiotica dell'icona. — La Nuova Europa, 2002, 1, p. 45—47.

155. Цит. по: *Харджиев Н.* К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, с. 123.

156. *Малевич К.* Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922, с. 19.

157. *Малевич К.* «Наше время является эпохой анализа...» — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 2. М., 1998, с. 30.

158. Русский футуризм. Теория. Практика, Критика. Воспоминания. Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1999, с. 325, 323.

159. *Крученых А., Хлебников В.* Победа над солнцем. СПб., 1913.

160. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995, с. 53.

161. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995, с. 53.

162. *Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920, с. 1—3.

163. *Малевич К.* К новому лику. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995, с. 63.

164. *Малевич К.* О музее. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995, с. 134.

165. *Малевич К.* Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн). — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 2. М., 1998, с. 149.

166. *Le Corbusier.* Other Icons: The Museums. — Museum Studies. An Anthology of Contexts. London, 2006, p. 403; *Bataille G.* Museum. — Museum Studies. An Anthology of Contexts. London, 2006, p. 430.

167. Подробнее об этих практиках см.: *Pytnam J.* Art and Artifact. The Museum as Medium. London, 2001.

168. В современной философии можно обнаружить понятие «инсталляционная рамка», которая есть сама инсталляция как художественный жест, некое невидимое копировальное устройство, улавливающее в «копии» объекта изначальные смыслы: «Итак, чтобы захватить вещь, событие или «часть» пространства, — размышляет по этому поводу исследователь, — инсталляция должна быть рамкой: *мировой*, позволяю-

щей видеть пространственные миры с точки зрения абсолютно нейтрального наблюдателя... *концептуальной*, означающей все способы объектных инсталляций, — тут, бесспорно, появляется субъектная форма, наблюдатель со всем своим багажом пристрастий и контекстов; *визуальной* (или перцептивно-чувственной), захватывающей пространственность вещи благодаря ее превращению в чисто оптический объект...» (курсив автора. — *О.Т.*) (*Подорога В.* Эпоха Corpus' а ?.. Вопросы и наброски к беседе с Ж.-Л. Нанси. — В кн.: Нанси Ж. — Л. Corpus. М., 1999, с. 186). Подробнее об экспозициях современного искусства см.также: *Мизиано В.* Экспозиционные стратегии: от модернизации к демодернизации. — Пинакотека, 12, 2000, с. 88—95.

169. *Guggenheim M.* Le cornici italiane meta del secolo XV allo scorcio del XVI . Milano, 1897. Об этом издании см.: *Penny N.* The Study and Imitation of Old Picture-frames. — Burlington magazine, 1998, June, p. 375.

170. *Соколов М.*Н. Мистерия соседства. М., 1999, с. 167.

171. *Врангель Н.* Искусство и государь Николай Павлович. — Старые годы, 1913, июль, с. 66, 76.

172. *Newbery T.* Frames and Framings in the Ashmolean Museum. Oxford, 2002, p. 5.

173. Рамы «лели» и «каналетто», отмечает К. Гримм, получили свое название лишь потому, что встречаются чаще всего на картинах именно этих художников (*Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981, p. 18).

174. *Врангель Н.* Искусство и государь Николай Павлович. — Старые годы, 1913, июль, с. 62.

175. *Столпянский П.* Торговля художественными произведениями в XVIII веке. — Старые годы, 1913, май, с. 35.

176. *Гоголь Н.В.* Портрет. — В кн.: Гоголь Н.В. Сочинения. Т. 3. М., 1949, с. 103—104.

177. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, с. 407—425.

178. *Goodman N.* The Languages of Art. Indianapolis, 1968, p. 99.

179. *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, с. 186.

180. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Т. I. М., 1995, с. 81.

181. *Gombrich E.* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, 1989, p. 63—90; см. также: *Eco U.* Fakes and Forgeries. — Eco U. The Limits of Interpretation. «Indiana University Press», 1990.

Заключение

1. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. Перев. с нем. М., 1993, с. 109.

Библиография

А

Абрамович Д.И. Киево-Печерский Патерик. Киев, 1931

Адрес-справочник города Москвы. 1897. М., 1896

Алексеева М.А. Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII века. — В кн.: Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М., 1977

Алексеева М.А. Михайло Махаев — мастер видового рисунка XVIII века. СПб., 2003

Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Вып. 2. М., 1897

Альбом коронации их императорских величеств 15 мая 1883 года. М., 1883

Альберти Л-Б. Десять книг о зодчестве. Перев. с итал. и лат. Т. 1—2. М., 1935—1937

Алленов М.М. Этюды цветов Врубеля (1886—1887). — Сов. искусствознание — 77, вып. 2. М., 1978

Анисимов А.И. Владимирская икона Божией Матери. — В кн.: Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской... Сборник материалов. Каталог выставки. М., 1995

Аннушкин В.И. Первая русская «Риторика» XVII века. М., 1999

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи в Гос. Третьяковской галерее. Т. 2. М., 1963

Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Перев. с англ. М., 1974

Арсеньев Ю.В., Трутовский В.К. Путеводитель по Оружейной палате. М., 1914

Б

Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. Перев. с франц. М., 2003

Баженов А.Н. «Живые картины». — В кн.: Баженов А.Н. Сочинения и переводы, в 2-х томах. Т. 2. М., 1869

Баксандолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Перев. с англ. М., 2003

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997

Бартенев С.П. Большой Кремлевский Дворец. Дворцовые церкви и придворные соборы. М., 1916

Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979

Безсонов С.В. Архитектура Андреевской церкви в Киеве. М., 1951

Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание. — Вопросы искусствознания, IX, (2/96). М., 1996

Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994

Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2003

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Перев. с нем. М., 1996

Бенуа А.Н. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910

Бенуа А.Н. Последняя футуристическая выставка. — Речь, 1916, 9 января

Бенуа А.Н. Жизнь художника. Т. 2. Нью-Йорк, 1955

Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005

Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918

Бердяев Н. Смысл творчества. — В кн.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства, в 2-х томах. Т. 1. М., 1994

Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь». — В кн.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства, в 2-х томах. Т. 2. М., 1994

Бобрик М. Икона Тайной вечери над царскими вратами. — В кн.: Иконостас. Происхождение — развитие — символика. Под ред. А.М.Лидова. М., 2000

Бобринская Е.А. «Естественное» в эстетике русского авангарда. — В кн.: Русский кубофутуризм. Под ред. Г.Ф.Коваленко. СПб., 2002

Бобров Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи. Л., 1987

Боголюбов А. П. Воспоминания о в Бозе почившем императоре Александре III. СПб., 1895

Бодрияр Ж. Симулякры и симуляции. — В кн.: Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996

Брагинская Н. «Я — кубок Нестора». — Декоративное искусство СССР, 1979, № 12

Брук Я. Василий Верещагин. М., 2004

Булгаков С.Н. Васнецов, Достоевский, Вл.Соловьев, Толстой (Параллели). — Литературное дело. СПб., 1902

Библиография

Булгаков С. Икона, ее содержание и границы. — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993

Булгаков Ф.И. В.В.Верещагин и его произведения. СПб., 1896

Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. — В кн.: Русское искусство позднего Средневековья. Образ и смысл. Отв. ред.-сост. А.Л.Баталов. М., 1993

Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции. — В кн.: Иконостас. Происхождение — развитие — символика. Под ред. А.М.Лидова. М., 2000

Буслаев Ф.И. Мои воспоминания. М., 1897

Буслаев Ф.И. Московские молельни. — В кн.: Буслаев Ф.И. Сочинения. Т.1. СПб., 1908

Буслаев Ф.И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. Пг., 1917

Бутовский В.И. История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. М., 1870

Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М., 1992

В

Вагнер Р. Произведение искусства будущего. — В кн.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978

Васнецов В.М. Памяти Сергея Ивановича Вашкова. — Светильник, 1914, № 10

Васнецов В.М. Мир художника. Письма, дневники, воспоминания, суждения современников. М., 1987

Вашков С.И. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной товариществом П.И.Оловянишникова. М., 1911

Вельтман А.Ф. Описание нового императорского дворца в Кремле Московском. М., 1851

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004

Верещагин В.В. Туркестан. Этюды с натуры В.В.Верещагина. СПб., 1874

Верещагин В.В. Очерки путешествия в Гималаи. Ч. 1—2. СПб., 1883—1884

Верещагин В.В. На войне в Азии и Европе. М., 1894

Верещагин В.В. Наполеон I в России. 1812. М., 1895

Верещагин В.В. На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 года. Со многими рисунками автора и снимками его картин. М., 1902

Верещагин В.В. Реализм. — В кн.: В.В.Верещагин в Третьяковской галерее. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки. М., 1992

Верещагин В.В. Воспоминания сына художника. Л., 1982

В.В.Верещагин в Третьяковской галерее. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки. М., 1992

Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986

Вздорнов. Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006

Вдовин Г. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999

Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб., 2004

Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1584—1725. М., 1882, вып. 2

Винкельман И.И. История искусства древности. Л., 1933

Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. Репринт. изд. М., 1996

Виньола Д.В. Правило пяти ордеров архитектуры. Перев. с итал. М., 1939

Витрувий. Десять книг об архитектуре. Перев. с лат. и итал. Т. 1. М., 1936

Волошин М. О смысле катастрофы, постигшей картину Репина. — Утро России, 1913, №16, 19 января / 1 февраля

Воронихина А.Н. Триумфальные ворота 1742 года в Санкт-Петербурге. — В кн.: Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Под ред. Т.В.Алексеевой. М., 1977

B.N.W. Художественные забавы императрицы Марии Федоровны. — Старые годы, 1913, июль—сентябрь

Врангель Н. Искусство и государь Николай Павлович. — Старые годы, 1913, июль

Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году. М., 1913

Г

Гагарин Г.Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов. СПб., 1887

Гаврюсева Т.В. Архитектурно-художественный ансамбль выставки портрета в Таврическом дворце. — Музей, 8, 1987

Библиография

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991

Глез А., Метценже М. О кубизме. Перев. с франц. М., 1913

Гоголь Н.В. Портрет. — В кн.: Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 3. М., 1949

Голубинский Е.Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах. — Православное обозрение, 1872, ноябрь

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995

Грабарь И. Выставка картин В.В.Верещагина. — Нива, 1896, № 14

Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. I–VI. М., 1913–1914

Грасиан Бальтасар. Остроумие, или Искусство изощренного ума. — В кн.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977

Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996

Гребенюк В.П. Эволюция поэтических символов российского абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М.В.Ломоносова). — В кн.: Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989

Грищенко А. Ответ Сергею Глаголю, А.Луначарскому и Я.Тугендхольду («Апполону»). Вопросы живописи. Вып. 1. М., 1915

Грищенко А. Русская икона как искусство живописи. Вопросы живописи. Вып. 3. М., 1917

Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003

Д

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, в 4-х томах. СПб. — Москва, 1903–1912

Даниэль С.М. Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. — Советское искусствознание' 83, вып. 1 (18), М., 1984

Дедлов В.Л. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М., 1901

Денвир Б. Импрессионизм. Художники и картины. Перев. с англ. М., 1994

Денисов Ю., Петров А. Зодчий Растрелли. Л., 1963

Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998

Деррида Ж. Письмо японскому другу. — Вопросы философии, 1992, № 4

Дидро Д. Салоны. М.,1989

Дильтей В. Сущность философии. — В кн.: Философия в систематическом изложении В.Дильтея, А.Ригля, В.Освальда, В.Вундта и др. СПб., 1909

Древнерусская притча. Сост. Н.И.Прокофьев, Л.И.Алехина. М., 1991

Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Т. 2. М.–Л., 1935

Е

Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987

Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н. Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2003

Е.С. Усадьба Струйских «Рузаевка». — Столица и усадьба, 1915, № 38–39

Елизарова Н.А .Останкино. М., 1966

Ж

Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. Предисловие и комментарии Б.А.Успенского. М., 1970

Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002

Живов В.М., Успенский Б.А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. — В кн.: Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987

З

Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1862

Забелин И.Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900

Залы 5-я и 6-я археологической выставки, устроенной Императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н.М.Погодина. М., 1890

Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907

Звездина Ю.Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики. — В кн.: Иконостас. Происхождение — развитие — символика. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2000

Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов. — В кн.: Русский футуризм. Теория. Практика, Критика. Воспоминания. Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1999

Зедльмайр Х. Искусство и истина. Перев. с нем. М., 1999

Библиография

Зилоти В.П. В доме Третьякова. М., 1998

Зрелище природы и художеств. Ч. II. СПб., 1784

И

Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего. — В кн.: Иванов Вяч. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 2. Брюссель, 1974

Иванов Вяч. Чурлянис и проблема синтеза искусств. — В кн.: Иванов Вяч. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 4. Брюссель, 1979

Иванов Вяч. Символизм. — В кн.: Иванов Вяч. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 2. Брюссель, 1974

Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. — В кн.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры, в 2-х томах. М., 1999

Изгой Р. (Н.К.Рерих). Выставка картин В.М.Васнецова. — Искусство и художественная промышленность, 1899, март

Иконология, объясненная лицами, или Полное собрание аллегорий, эмблем и пр. Т. 1—2. М., 1803

Иконостас. Происхождение — развитие — символика. Ред.-сост. А.М.Лидова. М., 2000

Императорский Российский Исторический музей. М., 1893

Истомин Карион. Сладкая беседа ко Христу Богу. — В кн.: ПДРЛ, XVII век, кн. 3. М., 1994

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. Эстетические учения XVII—XVIII веков. М., 1964

Й

Йейтс Ф. Искусство памяти. Перев. с англ. СПб., 1997

К

Калугина Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры. — Музей, 9. М., 1988

Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись). — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства, в 2-х томах. Т. 1. 1901—1914. М., 2001

Кандинский В. Ступени. Текст художника. — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства, в 2-х томах. Т. 1. 1901—1914. М., 2001

Кандинский В. Картины Шёнберга. — В кн.: Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства, в 2-х томах. Т. 1. 1901—1914. М., 2001

Камер-фурьерский церемониальный журнал, 21. СПб., 1885

Кант И. Критика способности суждения. — В кн.: Кант И. Соч., в 6-ти томах. Т. 5. М., 1966

Карамзин Н.М. О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств. — В кн.: Карамзин Н.М. Избр. соч., в 2-х томах. Т. 2. М.-Л., 1964

Карпова Т.Л. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности. СПб., 2000

Карпова Т.Л. Художественные принципы искусства второй половины XIX века в зеркале искусства экспозиции. — В кн.: XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002

Каталог картинам, этюдам и рисункам В.В.Верещагина. Пояснительный текст составлен самим художником. М., 1874

Каталог выставки картин В.В.Верещагина. Автор предисловия Н.Собко. СПб., 1883

Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888

Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1992

Кириченко Е.И. Русский стиль. М., 1997

Кириченко Е.И. О двух концепциях императорской резиденции: Зимний дворец в Петербурге после пожара 1837 года и Большой Кремлевский дворец в Москве. — В кн.: Царские и императорские дворцы. Старая Москва. М., 1997

Киселев Н.А. Истоки плетеного орнамента в свете некоторых литературных памятников. — В кн.: Художественное наследие, 1984, № 9 (39)

Коронационный сборник, т. 1. СПб., 1899

Коронование и священнейшее миропомазание их императорских величеств государя императора Александра Александровича и государыни императрицы Марии Федоровны. М., 1883

Кочетков И.А. Свод чудотворных икон Богоматери на иконах и гравюрах XVIII—XIX веков. — В кн.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 1996

Крусанов А.В. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). Т. 1. СПб., 1996

Крученых А., Хлебников В. Победа над солнцем. СПб., 1913

Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры. М., 1999

Библиография

Л

Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Доклад на Римском конгрессе, читанный в Институте психологии Римского университета 26 и 27 сентября 1953 года. М., 1995

Лакомб де Презель. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописи и резного художества, медалей, эстампов и проч. СПб., 1763, 1786

Лапшин В. Из истории художественных выставок в России. Конец XIX — начало XX века. — Пинакотека, 12, 2000

Лахманн Р. Два этапа риторики «приличия» (decorum) — риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича. — В кн.: Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII века. М., 1989

Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934

Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. М.-Л., 1935

Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904. М., 1972

Лидов А.М. Византийские иконы Синая. Москва — Афины, 1999

Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования. — В кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2006

Липпс Т. Эстетика. — В кн.: Философия в систематическом изложении В.Дильтея, А.Ригля, В. Освальда, В. Вундта и др. СПб., 1909

Лихачев Н.П. Обозрение Отделения христианских древностей в музее императора Александра III (Краткое описание зал XVIII—XXI). СПб., 1898

Логический анализ языка. Семантика начала и конца. Под ред. Н.Д.Арутюновой. М., 2002

Лосев А.Ф. Философия имени. — В кн.: Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992

Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — В кн.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992

Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998

Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры. — В кн.: Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры. — Труды по знаковым системам, 5. Тарту, 1970

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко). — В кн.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. Таллин, 1993

М

Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955

Максимович-Амбодик Н.М. Емблемы и символы избранные. СПб., 1788, 1811

Максимович-Амбодик Н.М. Эмблемы и символы. Вступ. статья и комментарии А.Е.Махова. М., 1995

Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920

Малевич К. О музее. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995

Малевич К. К новому лику. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995

Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 1. М., 1995

Малевич К. Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн). — В кн.: Малевич К. Собр. соч., в 5-ти томах. Т. 2. М., 1998

Маркова Г.А. Большой Кремлевский дворец архитектора К.Тона. М., 1994

Масалина Н.В. Церковь в Абрамцеве (история постройки). — В кн.: Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978

Мизиано В. Экспозиционные стратегии: от модернизации к демодернизации. — Пинакотека, 12, 2000

Миллер А. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925

Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959

Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. — В кн.: Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997

Михайлов А.И. Баженов. М., 1951

Михайлов А.И. Архитектор Д.В.Ухтомский и его школа. М., 1954

Молева Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956

Монтегю А. Мир фильма. Л., 1969

Мороз А.Б. Божница и окно: семантические параллели. — В кн.: Слово и культура. М.,1998

Библиография

Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1974

Мудрогель Н.А. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., 1961

Муратов П.П. Выставка древнерусского искусства в Москве. I. Эпохи древнерусской иконописи. — Старые годы, 1913, апрель

Муратов П.П. Древнерусская иконопись в собрании И.С.Остроухова. М., 1914

Н

Неверов О. Частные коллекции Российской империи. М., 2004

Немирович-Данченко В.И. Год войны (Дневник русского корреспондента). 1877—1878. Т. 2. СПб., 1878

Нестеров М.В. Письма. Избранное. Л., 1988

Никифораки Н.А. Об изменении композиции иконы «Чудо Георгия о змие». — Памятники культуры. Исследование и реставрация. Т. 1. М.-Л., 1936

Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии XVI — XVIII веков. От Кано Эйтоку до Огата Корина. М., 1989

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. — В кн.: Ницше Ф. Собр. соч., в 2-х томах. Т. 1. М., 1990

О

Оболенский Л.С. Научные основы красоты и искусства. С общедоступным этюдом по основным данным физиологии. СПб., 1902

Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века. [Каталог выставки в Гос. Русском музее]. Автор вступ. статьи и комментариев А.О.Лысенко. СПб., 2005

Орнаментальная гравюра XVII века в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. Автор вступ. статьи и сост. каталога А.Л. Ракова. Л., 1986, № 109

Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве. — В кн.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991

П

Панофский Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. СПб., 1999

Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004

Панофский Э. Первая страница «Книги» Джорджо Вазари. — В кн.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999

Паперный В. Культура «Два». М., 1996

Пастон Э. Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003

Переписка В.В.Верещагина и В.В.Стасова, т. 2. М., 1951

Переписка В.В.Верещагина и П.М.Третьякова. М., 1963

Петров А.Н., Борисова Е.А., Науменко А.П., Повелихина А.В. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1969

Платон. Государство. — В кн.: Платон. Собр. соч. Т 3. М., 1994

Плужников В.И. Организация фасада в архитектуре русского барокко. — В кн.: Русское барокко. Материалы и исследования. М., 1977

Погодин М.П. Московские частные хранилища древностей и редкостей по части науки, искусств и художеств. — Москвитянин, 1849, № 2

Подорога В. Эпоха Corpus'a?.. Вопросы и наброски к беседе с Ж.-Л. Нанси. Москва — Страсбург, январь 1996 г. — В кн.: Ж.-Л. Нанси. Corpus. М., 1999

Поздеева И.В. Вновь найденный сборник Симеона Моховикова с гравюрами Г.П.Тепчегорского. — В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII — XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А.Ровинского). Материалы научной конференции (1975). М., 1976

Поленова Н.В. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922

Поплавский В.С. Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. М., 2000

Преснова Н.Г. Портретная галерея графов Шереметевых в усадьбе Кусково (Проект реконструкции и новые материалы). — В кн.: Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1994». Вып. XXVII. М.,1995

Прокофьев В.Н. О «перцептивной перспективе» и перспективах в живописи. — В кн.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975

Пунин Н. Выставка древнерусского искусства. — Аполлон, 1913, №5

Р

Ракина В.А. Шереметевы — собиратели западноевропейской живописи. — В кн.: Частное коллекционирование в России. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1994». Вып. XXVII. М., 1995

Библиография

Ракова А.Л. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. СПб., 1999

Репин И.Е. Далекое близкое. Л., 1986

Рерих Н. Письмо художника. — Русская икона, вып. 1, 1914

Рёскин Дж. Искусство и действительность. М., 1900

Рёскин Дж. Избранные мысли. М., 1904

Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме. — В кн.: Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993

Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Атлас. Т. 3. СПб., 1881; т. 4. СПб, 1893

Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Т. 1—2. СПб., 1900

Розанов В.В. Среди художников. М., 1994

Романов Г.А. Крест резной. М., 1992

Рылов А.А. Воспоминания. Л., 1954

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995

Русский исторический потрет. Эпоха парсуны. [Издание к выставке Государственного Исторического музея, 26.12.2003 — 31.05.2004]. М., 2004

Русский футуризм. Теория. Практика, Критика. Воспоминания. Сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 1999

Русское искусство эпохи барокко. Конец XVII — первая половина XVIII века. Каталог выставки [в Государственном Эрмитаже]. Л., 1984

Рябушинский С.П. О реставрации и сохранении древних икон. — Церковь, 1908, № 50

С

Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. Вторая половина XVII — начало XVIII вв. М., 1991

Салливен Л.Г. Орнамент и архитектура. — В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX—XX век. М.,1972

Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989

Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. М., 1964.

Свечников В. Творчество В.М.Васнецова и значение его для русской религиозной живописи. — Светильник, 1913, № 6

Севастьянова Е.А. Из истории картинных рам в России. — Реликвия, 2003, № 1—3

Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М., 2001

Сиповская Н.В. «Цитата» в культуре XIX века. — В кн.: XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002

Слово в день священного коронования их императорских величеств государя императора всероссийского Александра Александровича и государыни императрицы Марии Федоровны. СПб., 1883

Соболев Н.Н. Резные изображения в московских церквах. — Старая Москва, вып. 2. М., 1914

Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000

Соболевский А. Божия Матерь Смоленская из собрания С.П.Рябушинского. — Русская икона, вып. 2. СПб., 1914

Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999

Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV—XVIII веков. Каталог. М., 2003

Соловьев В.Н. Придворная жизнь: 1613—1913. Коронации, фейерверки, дворцы. Выставка гравюр и рисунков. СПб., 1913

Соловьев Вл. Красота в природе. — В кн.: Соловьев Вл. Собр. соч. (Фототип. изд.). Т. VI. Брюссель, 1966

Соловьев Вл. Общий смысл искусства. — В кн.: Соловьев Вл. Собр. соч. (Фототип. изд.). Т. VI. Брюссель, 1966

Соловьев В.С. Мир Востока и Запада. — В кн.: В.С.Соловьев. Соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1989

Соловьев И. Православно-христианская философия в русском искусстве (С выставки религиозных картин В.М.Васнецова (1910). — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993

Соснина О.А. Риторическая фигура, или «Говорящая» скульптура. — В кн.: XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000

Софронова Л.А. Старинный украинский театр. М., 1996

Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002

Софронова Л.А. Российский феатрон. Любительский театр XVIII века. Рукопись

Стасов В.В. Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872

Стасов В.В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884—1887

Стасов В.В. «Живые картины» и другие художественные предметы

в Петербурге. — В кн.: Стасов В.В. Собр. соч., в 3-х томах. Т. 1, отд. 2. СПб., 1894

Стасов В.В. Фотография и гравюра. — В кн.: Стасов В.В. Собр. соч., в 4-х томах. Т. 1. СПб., 1894

Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000

Столпянский П. Торговля художественными произведениями в XVIII веке. — Старые годы, 1913, май—июнь

П.С. (Столпянский П.). В старом Петербурге. — Старые годы, 1913, январь

Строев П. Выходы государей, царей и великих князей. М., 1844

Сычев Н. Древлехранилище Русского музея императора Александра III. — Старые годы, 1916, январь—февраль

Т

Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923

Тарабукин Н.М. Врубель. М., 1974

Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999

Тарасов О.Ю. Икона в русском авангарде 1910—1920-х годов. — Искусство, 1992, № 1

Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995

Тарасов О.Ю. Икона и книга: о синтезе искусств в эпоху барокко. — В кн.: Книга в пространстве культуры. М., 2000

Тарасов О.Ю. Рамка и визуальный стереотип. В кн.: Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тезисы конференции [в Институте славяноведения РАН]. М., 2000

Тарасов О.Ю. Сакральные мотивы в экспозиции икон. — В кн.: Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004

Тараушвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии Античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998

Тихонравов Н.С. Московские вольнодумцы начала XVIII века и Стефан Яворский. — В кн.: Тихонравов Н.С. Соч. Т. 2. Русская литература XVII и XVIII вв. М., 1898

Топоров В.Н. Текст, семантика, структура. М., 1983

Топоров В.Н. Пространство и текст. — В кн.: Из работ московского семиотического кружка. М., 1994

Троицкий Н.И. Иконостас и его символика. — Труды восьмого археологического съезда в Москве, 1890, т. IV. М., 1897

Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. Ред.-сост. Н.К.Гаврюшин. М., 1993

Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916

Турчин В.С. Рама — пространство — картина (Из истории картинных рам). — Декоративное искусство СССР, 1971, № 8

Турчин В.С. Окно: форма, пространство, образ. — Декоративное искусство СССР, 1973, № 8

Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М., 2005

У

Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793

Успенский А.И. Владимирская икона Богоматери в Московском Успенском соборе. Изд. и рисунки иконописца В.П.Гурьянова. М., 1902

Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910

Успенский А.И. Императорские дворцы, т. I—II. М., 1913

Успенский А.И. Царское Село. М., 1912

Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995

Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998

Успенский П.Д. Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого. Пг., 1918

Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992

Ушаков С. Слово к люботщательному иконного писания. — В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. М., 1993

Ф

Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Перев. с нем. М., 2000

Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. М., 1933

Федоров-Давыдов А. Принципы строительства художественных музеев. — В кн.: А.Федоров-Давыдов. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975

Библиография

Фергюсон Дж. Христианский символизм. М., 1998

Филимонов Г. Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П.Ф.Коробанова. М., 1849

Филимонов Г. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1895

Философия в систематическом изложении В.Дильтея, А.Ригля, В. Освальда, В. Вундта и др. СПб., 1909

Флоренский П.А. Символическое описание. — Феникс, 1. М., 1922

Флоренский П.А. Обратная перспектива. — В кн.: Флоренский П.А. Соч., в 2-х томах. Т. 2. М., 1990

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993

Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994

Фролова О. Рамы и стили. — Антиквариат, 2004, № 5 (17)

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994

Фуко М. Это не трубка. М., 1999

Х

Харджиев Н. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976

Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Перев. с нем. М., 1993

Хиппислей А. Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» (1743). — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия, 1992. М., 1993

Ч

Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792

Чмырева И. Пьер Боннар: фотография и живопись. — Вопросы искусствознания, IX, (2/96). М., 1996

Чубинская В.Г. Speculum et saeculum: Живописная рама рубежа XVII — XVIII веков к иконе «Богоматерь Донская» и ее историко-культурные смыслы. — Вопросы искусствознания, X, (1/97). М., 1997

Ш

Шапиро М. К проблеме семиотики визуального искусства. — В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972

Шеллинг Ф.В. Философия искусства. СПб., 1996

Щ

Щекотов Н.М. Выставка древнерусского искусства в Москве. II. Некоторые черты стиля русских икон XV века. — Старые годы, 1913, апрель

Щекотов Н.М. Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С.Остроухова и С.П.Рябушинского. — Русская икона, вып. 2, 1914

Щенникова Л.А. Почитание чудотворной Владимирской иконы Богоматери в эпоху Дионисия и его последователей. — Ферапонтовский сборник, 4. М., 2002

Щербатов С. Художник в ушедшей России. М., 2000

Э

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998

Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004

Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994

Я

Яворская С.Л. «Шумаевский крест» и кальвария царя Алексея Михайловича. — В кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2006

Яворский Стефан. Emblemata et symbola. — В кн.: ПДРЛ, XVII век, кн. 3. М., 1991

Якобсон Р. О художественном реализме. — В кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987

A

Acheimastou – Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998

The Art of the Frame: An Exibition Focusing on American Frames of the Arts and Crafts Movement, 1870—1920, October 26 — November 28, 1988. Organised by E. Wilner, Introduction and Essays by S. Smeaton. New York, 1990

The Art of the Picture Frame. Artists, Patrons and the Framing of Potraits in Britain, Exhib. cat. by J.Simon. London, National Portrait Gallery, 1996

Ayshire W. The Philosophy of the Picture Frame. — International Studio, 1926, June

B

Bailey W.H. Defining Edges. A New Look at Picture Frames. New York, 2002

Baldi R., Gualberto Lisini G., Martelli C., Martelli S. La cornice fiorentina e senese: storia e tecniche di restauro. Florence, 1992

Bann S. Paul Delaroche. History Pamted. London, 1997

Библиография

Bann S. Parallel Lines. Printmakers, Paimters and Photographs in Nineteenth-Century France. New Haven – London, 2001

Bataille G. Museum. – Museum Studies. An Anthology of Contexts. London, 2006

Baxandall M. Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450. Oxford, 1971

Bazin G. The Museum Age. New York, 1967

Belting H. The Invisible Masterpiece. London, 2001

Benett T. The Birth of the Museum. History, Theory, Practice. London and New York, 1995

Bialostocki J. The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary. Bohemia. Poland. Oxford, 1976

Blunt A. Artistic Theory in Italy. 1450–1600. Oxford, 1940

Bock E. Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance. München, 1902

Bode W. Bilderrahmen in alter und neuer Zeit. – Pan, IV. 1898–1899

Bode W. Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance. – Kunst und Künstler 3, 1919

Boehn M. Dolls and Puppets. New York, 1966

Bowlt J.E. Orthodoxy and the Avant-Gard. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich and their Contemporaries. – Christianity and the Art in Russia. Cambridge, 1991

Burke P. Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. London, 2001

Butor M. Les mots dans la peinture. Geneve, 1969

C

Cadre des peintre, Exhib. cat. Cahn I., Musée d'Orsay. Paris, 1989

Cahn I. Edgar Degas: Gold or Colour. – In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995

Camille M. Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. London, 1992

Chatzidakis N. From Candia to Venice. Greek Icons in Italy 15th–16th centuries. 17 September – 30 October 1993. Venice, Museo Correr, 1993

Comment B. The Panorama. London, 1999

Cormack R. Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds. London, 1997

Craig O. From Work to Frame, or, Is There Life after «The Death of the Author». – Implosion: A Postmodern Perspective (Exh. cat.) Stockholm, 1987

The Cultures of Collecting. Ed. by Elsner J., Cardinal R. London, 1994

D

Dell'Acqua F. Glass and Natural Light in the Shaping of Sacred Space in the Latin West and in the Byzantine East. – В кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2006

Derrida J. The Truth in Paintmg. Chicago and London, 1987

Dillenberger J. Image and Spirit in Sacred and Secular Art. New York, 1990

E

Eberlein J.K. The Curtain in Raphael's Sistine Madonna. – The Art Bulletin, 65, 1, 1983

Eco U. Fakes and Forgeries. – Eco U. The Limits of Interpretation. «Indiana University Press», 1990

Ehlich W. Bild und Rahmen im Altertum. Leipzig, 1954

Ehlich W. Bilderrahmen von der Antike bis zur Romantik. Dresden, 1979

Evans J. Pattern. A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900. New York, 1975

F

Falke J. Rahmen. Stuttgart, 1892

Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th Century Holland. Ed. by Thiel P.J.J.; Kops C.J. Amsterdam, 1995

Fuchs S.E. Der Bilderrahmen. Recklinghausen, 1985

G

The Gilded Edge. The Art of the Frame. Ed. Wilner E. San Francisco, 2000

Gombrich E.H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, 1989

Gombrich E.H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. London, 1994

Gombrich E.H. The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. London, 1999

Gombrich on Art and Psychology. Ed. by R.Woodfield. Manchester – New York, 1996

Goodman N. The Languages of Art. Indianapolis, 1968

Gottlieb C. The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism of Western Painting. New York, 1981

Библиография

Gray C. The Russian Experiment in Art. 1863–1922. London, 1962

Grimm C. The Book of Picture Frames. New York, 1981

Guggenheim M. Le cornici italiane meta del secolo XV allo scorcio del XVI . Milano, 1897

Gumpenberg W. Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miracolosis. Ingolstadt, 1657

H

Haskell F. History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven – London, 1995

Heydenryk H. The Art and History of Frames. An Inquiry into Enhancement of Paintings. London, 1964

Historische Bilderrahmen: Sammlung F.G. Conzen: Anhatische Gemäldegalerie Dessau, 29. November 1996 bis. 30. Januar 1997 / Herausgegeben von Norbert Michels; Texte von Angelika Brunke. Dessau, 1996

Holly M.A. Panofsky and the Foundation of Art History. Ithaca – London, 1984

Hughes C.E. A Seventeenth Century Frame. – Apollo, 1939, vol. 29

I

Iconoclash. Ed. B.Latour B., Weibel P. Karlsruhe – Cambridge, 2002

In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995

Italian Renaissance Frames. Exhib. cat. by Newbery T.J., Busacca G., Kanter L.B. New York, Metropolitan Museum, 1990

K

Kennedy J. A Psychology of Picture Perception. Images and Information. San Francisco, 1974

L

Lakan J. The Mirror Stage as Formative of the Function of the «I» as Revealed in Psychoanalytic Experience. – Lakan J. Ecrit: a Selection. New York, 1977

Lakan J. Of the Gaze as Objet Peti a. – The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Ed. J.-A. Miller. New York, 1978

Le Corbusier. Other Icons: The Museums. – Museum Studies. An Anthology of Contexts. London, 2006

Leen A. Cicero and the Rhetoric of Art. – American Journal of Philosophy, 112, 1992, 2

M

Maguire C. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981

Martin J.R. Baroque. New York, 1977

Making Histories in Museums. Ed. by Kavanagh G. London and New York, 1996

Maleuvre D. Museum Memories. History, Technology, Art. Stanford University Press, 1999

Mendgen E. Patinated or Burnished. Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin. – In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995

Mathews Th.F. The Emperor and the Icon. – Acta ad Archaeologian et Artium Historiam Pertinentia, vol. XV (N.S.1), 2001

Michalski S. Inscriptions in Protestant Paintings and in Protestant Churches. – Ars Ecclesiatica. The Church as a Context for Visual Arts. International Symposium Held in Juvaskyla 18.08.1995 – 21.08. 1995. Ed. by A.-L. Paavola. Helsinki, 1996

Minor V.H. Art History's History. New Jersey, 1994

Misler N. Pavel Florensky as Art Historian. – Pavel Florensky. Beyond Vision. Essays on the Perception of art. Compiled and Edited by N.Misler. Translated by W.Salmond. London, 2002

Mitchell P. Italian Picture Frames 1500–1825: A Brief Survey. – The Journal of the Furniture History Society, XX, 1984

Mitchell W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986

Mitchell W.J.T. Picture Theory. Chicago – London, 1994

Mitchell P., Roberts L. A History of European Picture Frames. London, 1996

Mosco M. Antiche cornici italiane dal Cinquecento al Settecento: dieci esemplari di artigianato d'arte veneziano, fiorentino, emiliano dall' Eredita Bardini. Exh. cat. M. Mosco. Firenze, Galleria degli Uffizi, 1991

Morazzoni G. Le cornici veneziane. Milan, 1940

Museum Studies. An Anthology of Cotexts. Ed. by B.M. Carbonell. London, "Blackwell Publishing", 2006

Muthmann Fr. Der Granatafel: Symbol des Lebens in der Alten Welt. Bern, 1982

N

Newbery T. Frames and Framings in the Ashmolean Museum. Oxford, 2002

New Museum. Theory and Practice. An Introduction. London. "Blackwell Publishing", 2006

The New Museology. Ed. by P.Vergo. London, 1989

Библиография

O

The Orientalists: Delacroix to Matisse (Exh. cat.). London, 1984

The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th century Europe. Ed. Impey Ol. and Macgregor A. Oxford, 1985

Ortega y Gasset. Meditation on the Frame. — The Art of the Edge: European Frames, 1300—1900 (Exh. cat.). Chicago, 1986

J

Jones O. The Grammer of Ornament. London, 1856

Jourdain M. Some Eighteenth Century Picture Frames. — Apollo, 1938, January

P

Panofsky E. Perspective as Symbolic Form. New York, 1997

Penny N. Reynolds and Picture Frames. — The Burlington Magazine, 1997, vol. CXXXIX, February

Penny N. The Study and Imitation of Old Picture-frames. — The Burlington Magazine, 1998, vol. CXL, June

Penny N., Gregory M. Reynolds and Picture Frames. — The Burlington Magazine, 1986, vol. CXXVIII, November

Pollack P. The Picture of Photography. New York, 1969

Poucey P. A Paimted Frame by Paolo Schiavo. — The Burlington Magazine, 1946, September, vol. 88, September

Praz M. Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma, 1975

Pytnam J. Art and Artifact. The Museum as Medium. London, 2001

R

The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork. Ed. Duro P. Cambridge, 1996

Rhodes C. Primitivism and Modern Art. London, 1997

Riegl A. Stilfragen. Vienna, 1893

Riegl A. Spatromishe Kunstindustrie. Vienna, 1901

Ripa C. Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758—1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations. Ed. Maser A. New York, 1971

Roberts L. Nineteenth Century English Picture Frames I: The Pre-Raphaelites. — The International Journal of Museum Management and Curatorship, IV, 1985

Roche S. Cadres francais et etrangers du XVe siecle au XVIII siecle. Paris, 1931

Rowell Ch. Display of art. — The Dictionary of Art. London, vol. 9

S

Sabatelli F., Colle E., Zambrano P. La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico. Milano, 1992

Said E. Orientalism. Harmondsworth, 1991

Shapiro M. On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image Signs. — Semiotica, 1. Haag, 1969

Shapiro M. Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Languages. New York, 1996

Simmons W. Kasimir Malevich's Black Square. New York, 1989

Smith E.B. The Dome: A Study in the History of Ideas. Princeton, 1950

Speltz A. The Styles of Ornament. London, 1910

Stoichita V.I. A Short History of the Shadow. London, 1997

T

Tarasov O. Russian Icons and the Avant-Garde: Tradition and Change. — The Art of Holy Russia: Icons from Moscow, 1400—1600, (Exh. cat.). London, Royal Academy of Arts, 1998

Tarasov O. The Russian Icon and the Culture of the *moderne*: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II. — Experiment, 7, 2001

Tarasov O. Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. Translated by R.Milner-Gulland. London, 2002

Tarasov O. Florenskij, Malevic e la semiotica dell'icona. — La Nuova Europa, 2002, 1

Thornton L. The Orientalists: Paimter-Travellers, 1828—1908. Paris, 1983

U

Uspenskij B. La pala d'altare di Jan van Eyck a Grand: la composizione dell'opera. (La prospettiva divina e la prospettiva umana). Milano, 2001

V

Verestchagin V. Paimter — Soldier — Travellers, 1828—1908. Paris, 1983

Vocotopoulos P.L. Composite Icons. — Griechische Ikonen. Beitrage des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Reckling-hausen 1998, hrsg. Von E. Haustem-Bartsch und N.Chatzidakis. Athens, 2000

Библиография

W

Waschek M. Camille Pissarro. From Impressionist Frame to Decorative Object. – In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Ed. Mendgen E. Amsterdam – Wien – Zwolle, 1995

Wazbinski Z. La "Cartellino", origine et avantare d'une etiquette. – "Panteon", XXI, 1963

Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons, vol. 1. Princeton, 1976.

White J. The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London, 1957

Z

Zusue L. Visual Perception of Form. New York – London, 1970

Список иллюстраций

1. Богоматерь Владимирская. Первая четверть XII в. Константинополь. ГТГ

1.1. Фрагмент ковчега иконы

2. Портрет неизвестной. I в. н.э. Британский музей, Лондон

3. Герон и бог-покровитель военного дела. Около 200 н.э. Музей истории искусств, Брюссель

4. Христос во славе. VII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

5. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XIII в. ГТГ

5.1. Текст молитвы на полях. Фрагмент ковчега иконы

6. Альбрехт Дюрер. Portula optica. (Метод перспективного изображения, изобретенный самим художником). Гравюра из «Unterweisung Der Messung». 1525

7. Ордера архитектурные: А – дорический; Б – ионический; В – коринфский

8. Диаграмма ренессансных табернаклей середины XVI века: а) венецианская рама в стиле маньеризма; б) тосканская рама «сансовино»

9. Десидерио да Сеттиньяно. Мадонна с младенцем. Рельеф в табернакле.Картинная галерея, Берлин-Далем

10. Себастьяно дель Пьомбо. Мадонна с младенцем, святыми и донатором. В раме типа «cassetta» сиенской школы. Около 1519–1520. Национальная галерея, Лондон

11. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и ангелом. В раме типа «tondo» флорентийской школы. Около 1460. Национальная галерея, Лондон

12. Джованни Беллини. Коронование Марии. Алтарный образ. Городской музей, Пезаро

13. Альбрехт Дюрер. Рисунок алтарного образа в раме. 1508. Chantilly, Musée Conde

14. Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1673. ГТГ

15. А.Трухменский. Царь Давид-псалмопевец. Фронтиспис «Псалтири рифмотворной» Симеона
Полоцкого (М., 1680)

16. Святые митрополит Алексий и Сергий Радонежский. 1801. ГТГ

16.1. Завеса. Фрагмент иконы

17. Икона «Рождество Христово». Начало XIX в. По образцу XVII в. Фрагмент. Музей «Коломенское», Москва

18. Евангелист Матфей. Гравюра из Евангелия. 1627

19. Иван Греков. Икона «Святой Александр Невский и великомученик Феодор, с видом Александро-Невского монастыря». Середина XVIII в. ГТГ

20. М.И.Махаев. Монастырь Александра Невского. Рисунок. 1747. Архив Академии наук, С.-Петербург

21. Г.А.Качалов. Тезис Александра Невского. Гравюра с рисунков Э.Гриммеля и М. Махаева. Санкт-Петербург. 1748

22. Икона «Святые Зосима и Савватий Соловецкие, с житием и видом Соловецкого монастыря». Начало XVIII в. Архангельский музей изобразительных искусств

23. Святые Зосима и Савватий, с житием и видом Соловецкого монастыря. Начало XVIII века. Гравюра. Из кн.: Д.А.Ровинский. Русские народные картинки. Атлас. Т. 4. СПб., 1893, № 6

24. Святой Александр Свирский, с житием. Середина XVI века. Музеи Московского Кремля

25. Святой Сергий Радонежский, с житием. Около 1680. ЯМЗ

26. Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов. Алтарь церкви Санта-Тринита во Флоренции. 1423. Уффици, Флоренция

27. Святая Варвара. Вторая половина XVIII в. ГИМ

28. Иван Дорофеев. Рама к иконе «Богоматерь Владимирская», со сводом богородичных икон. 1722. Частное собрание, Москва

29. Гравюра со сводом богородичных икон. По образцу Г.П.Тепчегорского. XVIII в. Фрагмент. Из кн.: Д.А. Ровинский. Русские народные картинки. Атлас. Т. 3. СПб., 1881, № 1216

30. Алексей Холмогорец. Рама с акафистом Богоматери. 1746. Великоустюжский художественный музей

31. Расписной табернакль. Около 1450–1460. Северная Европа. Rijkmuseum, Амстердам

32. Коронование Богоматери. 1794. Музей «Коломенское», Москва

32.1. Рама иконы

33. Алтарь капеллы Паолина, с чудотворной иконой Богоматери в церкви Санта-Мария Маджоре в Риме. 1621. Гравюра

34. Иконостас Григория Шумаева. Застекленный киот. Середина XVIII в. Фототека ГНИМА

35. Иконостас Григория Шумаева. Распятие, с предстоящими Богоматерью и Иоанном Бого-

Список иллюстраций

словом. Конец XVII – первая половина XVIII в. Фототека ГНИМА

36. Иконостас Григория Шумаева. Распятие. Фрагмент центральной композиции. Фототека ГНИМА

37. Старец Ипполит (?), Карп Золотарев. Распятие. 1680. Фрагмент. Музеи Московского Кремля

38. Иконостас Григория Шумаева. Богоматерь. Фрагмент центральной композиции Распятия. Фото автора

39. Иоанн Богослов. Фрагмент центральной композиции. Фото автора

40. Иконостас Григория Шумаева. Картуши с пояснительными надписями. Фрагмент нижней части киота. Фототека ГНИМА

41. Иконостас Григория Шумаева. Символическая архитектура храма Гроба Господня. Фототека ГНИМА

42. Иконостас Григория Шумаева. Фрагменты обрамлений из аллегорий страстей Господних, зеркал и растительных декоративных мотивов. Фототека ГНИМА

43. Иконостас Григория Шумаева. «Жажда». Аллегорическое изображение страстей Христовых. Фототека ГНИМА

44. Эмблема из сборника И.Камерария «Символы и эмблемы». РГАДА. БМСТ. Инв. № 1194, л. 53

45. Зеркало в раме. XVII в. Фото И.Ф.Барщевского. Фототека ГНИМА. Нег. 366

46. Иконостас Григория Шумаева. Икона на зеркальном фоне «Крест Христов есть меч духовный». Фототека ГНИМА

47. Святые Андриан и Наталия. Конец XVII – начало XVIII в. Церковь Покрова в Филях. Филиал ЦМиАР

48. Спас Нерукотворный, со сценами сказаний. 1706. ГТГ

49. Ф.Цуккаро. Картуш. Около 1600. Гравюра

50. Картуш «Диоген». Гравюра из книги Ч.Рипы «Иконология» в издании: Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel ed. of Ripa's Iconologia. Ed. Maser A. New York, 1971, ill.1

51. Рокайль. Обрамление иконы «Вход в Иерусалим». Середина XVIII в. ГТГ

52. Рокайль. Фрагмент оклада иконы «Богоматерь Тихвинская». Середина XVIII в. Фото журнала «Старые годы», 1912, май, с. 12, ил.

53. Зеркало в раме. Середина XVIII в. Гос. Эрмитаж

54. В.М.Васнецов, В.Д. Поленов. Церковь Спаса Нерукотворного с часовней в Абрамцеве. 1881–1882. Фотография

55. Интерьер церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Музей «Абрамцево»

56. В.Д.Поленов. Проект иконостаса церкви в Абрамцеве. 1881–1882. Рисунок. Музей «Абрамцево»

57. Иконостас церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. Фрагмент. Музей «Абрамцево»

58. В.М.Васнецов. Митрополит Алексий. 1881–1882. Музей «Абрамцево»

59. Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1515–1516. Картинная галерея, Дрезден

60. В.М. Васнецов. Богоматерь с младенцем. 1881–1882. Музей «Абрамцево»

61. В.М.Васнецов. Сергий Радонежский. 1881–1882. Музей «Абрамцево»

61.1. Пейзаж и орнамент. Фрагмент иконы и рамы

62. М.А.Врубель. Декоративный мотив с белыми лилиями. Музей «Абрамцево»

63. Е.Д.Поленова. Ландыши. Эскиз орнамента. Музей «Абрамцево»

64. Интерьер церкви Иоанна Богослова на Ишне. 1685. Фото И.Ф. Барщевского. Фототека ГНИМА. Нег. 1550

65. Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме. 1652, 1757. Вид на иконостас

66. Рождественская («Строгановская») церковь в Нижнем Новгороде. 1697–1703, 1719. Фрагмент иконостаса

67. Интерьер дворцовой Воскресенской церкви в Царском Селе. 1746–1748. Архитектор В.В.Растрелли. Фотография

68. М.Ф.Казаков. Проект иконостаса церкви в селе Семеновском. 1778. Фототека ГНИМА. Нег. V–5613

69. Эскиз главного иконостаса храма Христа Спасителя в Москве. 1860-е годы. Архитектор К.А.Тон

70. Царские врата. Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне, близ Ростова Великого. 1685. Фото И.Ф.Барщевского. Фототека ГНИМА. Нег. 206

71. Царские врата. Иконостас церкви Николы Надеина в Ярославле. 1751. Фототека ГНИМА

72. В.Д.Поленов. Иконостас церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Фрагмент. Музей «Абрамцево»

Список иллюстраций

73. В.М. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885. ГТГ

74. Фрагмент орнаментальной резьбы. Портал церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Музей «Абрамцево»

75. А.С.Мамонтов. Эскизы орнаментов оконной ниши. Музей «Абрамцево»

76. Орнаментальная роспись оконной ниши церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Музей «Абрамцево»

77. Стена северного придела церкви Воскресения на Дебре. 1651. Фото И.Ф.Барщевского. Фототека ГНИМА. Нег. 384

78. Обрамление окна. Церковь Казанской Богоматери в селе Маркове Московской губернии. 1690. Фотография

79. Богоматерь Владимирская (Волоколамская). 1572. ЦМиАР

80. Оконная рама с иконой Евангелиста. Надвратная церковь Иоанна Предтечи в Солотчинском монастыре. 1695. Рязань

81. Скульптура на церковном выступе Михайловского замка в Санкт-Петербурге. 1798–1800. Фото журнала «Старые годы», 1914, апрель

82. В.Д.Поленов. Киот для иконы В.М.Васнецова «Богоматерь с младенцем». 1881–1882. Музей «Абрамцево»

83. Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1515–1516. Картинная галерея, Дрезден. 1855. Фотография

84. В.Д.Поленов. Киот для иконы И.Е.Репина «Спас Нерукотворный». 1881–1882. Музей «Абрамцево»

84.1. Орнаментальная надпись на коруне киота

84.2. Уробор. Фрагмент киота

85. Богоматерь Знамение. Середина XVI в. ГТГ

86. Спас Нерукотворный. Конец XVI в. Собрание А.Д.Липницкого, Москва

87. Деисус. Вторая половина XVI в. ГТГ

87.1. Фрагмент киота

88. Рама-киот. XVIII в. Вологодская область. Собрание С.Н.Воробьева, Москва

89. Рама-киот с иконой. Вторая половина XVII в. Церковь Николы Мокрого в Ярославле. Фототека ГНИМА

90. Иконостас царя Алексея Михайловича. Середина XVII в. ГИМ

91. Киот для двух икон. Конец XVII в. Архангельский музей изобразительных искусств

92. Табернакль. 1500–1520. Флоренция

93. Рождество Христово. Начало XVI в. Собрание икон Греческого института в Венеции

94. Киот. Первая четверть XIX в. Частное собрание, Москва

95. Диаграмма ренессансных табернаклей с элементами античного ордера

96. А.А.Иванов. Воскресение Христово. Праведники парят над пустыми гробами. 1845. Эскиз запрестольного образа для храма Христа Спасителя в Москве. ГТГ

97. Е.Д.Поленова. Святые князья Феодор, Давид и Константин. 1880-е. Музей «Абрамцево»

98. Богоматерь Владимирская. 1395 или 1408. Музеи Московского Кремля

99. Богоматерь Владимирская с евангельскими сценами и святителями на полях. Около 1514. Музеи Московского Кремля

100. Кирилл Уланов. Богоматерь Владимирская с лицевым сказанием о чудесах. 1717. Переславль-Залесский художественный музей

100.1. Фрагмент рамки

101. Л. Бастиани. Мадонна с младенцем. Рама итальянского мастера конца XV в. Картинная галерея, Берлин-Далем

102. Святые Прокопий и Иоанн Устюжские. Вторая половина XVII в. Музей «Коломенское», Москва

102.1. Фрагмент ковчега иконы «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские»

103. Древо Иесеево (Родословие Иисуса Христа). Вторая половина XVII в. ГТГ

103.1. Деталь рамки иконы «Древо Иесеево (Родословие Иисуса Христа)»

104. Иван Салтанов (?). Воздвижение креста Господня с предстоящими святыми Константином и Еленой, царем Алексеем Михайловичем, царицей Марией Ильиничной и патриархом Никоном. Вторая половина XVII в. Фото журнала «Старые годы», 1913, июнь, с. 40–41, ил.

105. Филиппо Липпи. Благовещение. 1457. Эскиз алтарного образа. Государственный архив, Флоренция

106. Интерьер дворца Разумовских в Черниговской губернии. Икона и роспись стены. Середина XVIII в. Фото журнала «Столица и усадьба», 1914, № 16–17

Список иллюстраций

107–107.1. А.С.Мамонтова. Эскиз рамки. 1899. Музей «Абрамцево»

108. К.П.Брюллов. Вознесение на небо святой царицы Александры. 1845. Музей «Царское Село»

109. «Новгородская иконная палата». 1914. Экспозиция икон в Русском музее императора Александра III. По проекту А.В.Щусева. Фотография

110. Благовещение. XVI в. Старообрядческая икона-врезок. Собрание С.Н.Воробьева, Москва

110.1. Фрагмент ковчега-рамки

111. Н.И.Подключников. Галерея искусств. Около 1860. Музеи Московского Кремля

112. «Древлехранилище» Ф.М.Плюшкина. Около 1900. Фотография

113. Святая Параскева с житием. XV в. Начало XX в. ГТГ

113.1. Этикетка и номер. Фрагмент иконы

114. Подготовка экспозиции в зале Отделения Христианских древностей в Русском музее императора Александра III. 1898. Фотография

115. Музей иконописи и живописи И.С.Остроухова. 1910–1920-е годы. Фототека ГТГ

116–116.1. Чудо Георгия о змие. Собрание И.С.Остроухова. XVI в. 1911. ГТГ

117. Интерьер церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. 1881–1882. Фототека музея «Абрамцево»

118. Экспозиция древнерусской живописи в Третьяковской галерее. 1904. По проекту В.М.Васнецова. Фототека ГТГ

119. Интерьер церкви Спаса Преображения в Натальевке. 1908–1912. Архитектор А.В.Щусев. Фотография ОАРХ. Вып. 10, 1915

120. Экспозиция икон Андрея Рублева в Третьяковской галерее. 1931–1932. Фототека ГТГ. Нег. 10 839

121. Зал древнерусской живописи в Третьяковской галерее. 1936. Фототека ГТГ. Нег. 19 748

122. Святой Василий Великий и Благоверный Великий князь Василий III иноческом чине Варлаам. Надгробная икона. 1530–1540-е. ГИМ

123. И.Е.Репин. Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. ГТГ

123.1 Фрагмент

123.2–123.3. Фрагменты рамы

123.4. Фрагмент картины и рамы

124. Орнаментальный мотив заставки. Евангелие. 1409. Псков. Из кн.: Стасов В.В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884–1887, табл. 75, № 28

125. Большой Кремлевский дворец. Парадная лестница с видом картины И.Е. Репина в Аванзале. Фототека ГНИМА. Нег. 218

126. Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца. 1838–1849. Фототека ГНИМА. Нег. 461

127. Александровский зал Большого Кремлевского дворца. 1838–1849. С гравюры середины XIX в. Фототека ГНИМА. Нег. 1273

128. Андреевский зал Большого Кремлевского дворца. 1838–1849. Фототека ГНИМА. Нег. 162

129. Царское место Ивана IV. Около 1551. Успенский собор Московского Кремля. Фототека ГНИМА

130. Мастерская Б.В.Иогансона. Выступление В.И.Ленина на III съезде комсомола. 1950. ГИМ

131. Большой Кремлевский дворец. Зал заседаний Верховных Советов СССР и РСФСР. 1932–1934. Архитектор А.И.Иванов-Шитц. Фотография

132. Л.М. Ван-Лоо (?). Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Середина XVIII в. Фотография

133. Картуш с вензелем Екатерины I. Фрагмент стены Успенского собора Горицкого монастыря. 1759. Переславль-Залесский

134. Портрет царя Алексея Михайловича. Около 1680. ГИМ

135. Г.Детерсон (?). Портрет патриарха Никона. Около 1655. Фото журнала «Старые годы», 1913, июнь, с. 38–39, ил.

136. Портрет Филарета в доме бояр Романовых в Москве. Вторая половина XVII в. Фото И.Ф.Барщевского. Фототека ГНИМА. Нег. 1566

137. Рама. Конец XVII – начало XVIII в. Музей «Коломенское»

138. Портрет Петра I. Последняя четверть XVIII в. Музей «Архангельское»

139. П. Деларош. Портрет Петра I. 1838. Hamburger Kunsthalle

140. Петровский (Малый тронный) зал в Зимнем дворце. 1833. Санкт-Петербург. Фотография

141. Н.И.Аргунов. Портрет Павла I в интерьере Останкинского дворца. 1797. Музей «Останкино»

Список иллюстраций

141.1. Фрагмент рамы

142. Ф.С.Рокотов. Портрет императрицы Екатерины II. Рама конца XVIII в. Фото журнала «Столица и усадьба», 1915, № 38–39, с. 5, ил.

143. Н.Н.Ге. Портрет А.А.Олсуфьевой с сыновьями в интерьере. Фото журнала «Столица и усадьба», 1915, № 44, с. 5, ил.

144. Монограмма Петра I в обрамлении трофеев. Шкатулка-сейф Петра I. Деталь. Первая четверть XVIII в. Гос. Эрмитаж

145. Портрет царя Алексея Михайловича из Титулярника. 1673. РГАДА

146. Я.Тениус. Батальная сцена. Рама мастера И.Киннемы. 1668

147. Неизвестный гравер школы П.Пикарта. Картуш плана взятия Корелы. 1711

148. Рамка с девятью миниатюрами. Фирма К.Фаберже. Мастер В.Аарне. 1896–1908. Кливлендский музей искусств

149. Л.Каравак. Портрет цесаревны Елизаветы Петровны. Александровский дворец в Царском Селе. Фотография

150. Часы с профильным изображением Екатерины II. Последняя четверть XVIII в. Музеи Московского Кремля

151. Часы «XXV годовщина свадьбы Александра III и Марии Федоровны». Фирма К.Фаберже. Мастер М.Перхин. Около 1896. Частное собрание, США

152. И.П.Аргунов. Портрет калмычки Анны Николаевны. 1767. Музей «Кусково»

153. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1746. Гравюра с оригинала Л.Каравака

154. П. Гунст. Портрет Петра I. Около 1698. Гравюра. Гос. Эрмитаж

155. Г.П.Тепчегорский. Конклюзия, прославляющая Петра I. Конец XVII – начало XVIII в. Гос. Эрмитаж

156. Ж. Беккер. Священное коронование их императорских величеств государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Федоровны 15 мая 1883 года. Фототипия

157. Ж.Беккер. Священное миропомазание их императорских величеств государя императора Александра III и государыни императрицы Марии Федоровны 15 мая 1883 года. Фототипия

158. Э.М.Фальконе. Памятник императору Петру I («Медный всадник»). 1768—1778. Фотография

159. П.П.Трубецкой. Памятник императору Александру III. 1909. Фото автора

160. К.Е.Маковский. Император Александр II на смертном одре. Рама мастерской Тиля. ГТГ

160.1. Фрагмент рамы

161. А.Зяблов. Кабинет искусств И.И.Шувалова. 1779. ГИМ

162. Е.Кибрик. Старик, «выходящий» за раму. Из кн.: Н.В.Гоголь. Портрет. М., 1979, с. 87, ил.

163. Выставка работ В.В.Верещагина в Петербурге. Экспозиция 1904. Фототека ГТГ. Нег. 93 098

164. Экспозиция работ В.В.Верещагина в Третьяковской галерее. 1898. Фототека ГТГ. Нег. 804306

165. Экспозиция работ К.А.Коровина в павильоне «Север» на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. 1896. Фотография

166. Антонелло да Мессина. Благословляющий Христос. Около 1465. Национальная галерея, Лондон

167. В.В.Верещагин. Смертельно раненный. 1873. ГТГ

168. В.В.Верещагин. Нападают врасплох!.. 1871. ГТГ

168.1. Надпись на раме

168.2. Надпись на раме

169. В.В.Верещагин. Торжествуют. 1872. ГТГ

170. В.В.Верещагин. Апофеоз войны. 1871. ГТГ

171. Обложка каталога выставки картин В.В.Верещагина. 1874

172. Экспозиция рисунков В.В.Верещагина в Третьяковской галерее. 1898. Фототека ГТГ

173. Фотография с картины В.В.Верещагина «Вошли!..» 1874. Фотоателье Ханфштенгеля в Мюнхене. ГТГ

174. В.В.Верещагин. Смертельно раненный. 1873. ГТГ

175. Р.Капа. Смерть солдата. 1936. Фотография

176. В.В.Верещагин. На Шипке все спокойно. Литография из каталога выставки. 1883

177. Э.Мейбридж. Движение. 1879. Фотография

178. В.В.Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878–1879. ГТГ

179. Письмо В.В.Верещагина П.М.Третьякову. ОР ГТГ. 1/996

180. В.В.Верещагин. «Не замай – дай подойти!». 1887–1895. ГИМ

181. Э.Дега. Танцовщицы. 1883. Музей изобразительных искусств, Даллас

182. Вид дворцового зала с постановкой «живых картин».

Список иллюстраций

1822. Фото журнала «Старые годы», 1913, июль–сентябрь, с. 217

183. М.М.Панов. Свадебный боярский пир («живая картина»). 1883–1884. Фотография. ГИМ

183.1. Фрагмент

184. К.Е.Маковский. Свадебный боярский пир. 1883. Музей Хиллвуд, Вашингтон

184.1. Фрагмент

185–185.1. Видение прошлого («живая картина»). 1916. Фото журнала «Столица и усадьба», 1916, № 60–61, с. 25, ил.

186. М.А.Врубель. Демон поверженный. Раскрашенная фотография. 1901. ГТГ

187. И.Н.Крамской. Портрет Ф.А.Васильева. Начало 1870-х. ГТГ

188. В.В.Верещагин пишет картину «Наполеон I на Бородинских высотах» в мастерской в Москве за Серпуховской заставой. Около 1900. Фотография. ОР ГТГ. 17/435

189. И.К.Айвазовский за работой в мастерской. Фоторама. 1880-е годы. Фототека ГТГ

190. И.Е.Репин. Портрет Л.Н.Толстого. 1887. ГТГ

191. И.И.Шишкин. Экспозиция выставки картин в Академии художеств. Фрагмент. 1891. ГТГ

192. Счет В.В.Верещагину за изготовление рам от французской мастерской Л.Лути. 1870–1880-е. ОР ГТГ. 17/1236, л. 6

193. Счет В.В.Верещагину за изготовление рам от мастерской А.П.Петрова. 1898. ОР ГТГ. 17/927

194. Реклама рамочного заведения А.Жесель в Санкт-Петербурге. Начало XX в.

195. В.В.Верещагин. Иконостас церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского. Конец 1880-х–1890-е. ГРМ

196. В.Г.Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868. ГТГ

197. Ф.А.Васильев. Пейзаж со старой мельницей в Ялте. 1872. Рисунок. ГТГ

198. Ф.А.Васильев. Заброшенная мельница. ГТГ

199. В.Г. Перов. Современная идиллия. Рисунок картины и рамы. 1880. ГТГ

200. И.Н.Крамской. Христос в пустыне. 1872. ГТГ

200.1. Фрагмент рамы

201. В.В.Пукирев. Неравный брак. 1862. Рама мастерской Гребенского. Около 1862. ГТГ

201.1. Фрагмент рамы

202. И.Е.Репин. Портрет великого князя Константина Константиновича Романова. 1891. ГТГ

203. Выставка «Голубая роза». Экспозиция. 1907. Фотография

204. М.А.Врубель. Жемчужина. 1904. ГТГ

205. М.А.Врубель. Демон поверженный. 1902. ГТГ

205.1. Фрагмент рамы

206. М.А.Врубель. Прощание царя морского с царевной Волховой. 1898. ГТГ

207. Н.К.Рерих. Гонец. «Восста род на род». 1897. ГТГ

207.1. Фрагмент рамы

208. М.В.Нестеров. Труды преподобного Сергия. Триптих. 1896–1897. Рама мастерской А.Грабье. ГТГ

209. М.В.Нестеров. Святая равноапостольная княгиня Ольга. ГТГ

210. А.Гюйе. The Eve of Saint Agnes. 1856. Галерея Тейт, Лондон

211. К. Писсарро. Закат в Эрани. 1902. Музей Ашмолиан, Оксфорд

212. В.Э.Борисов-Мусатов. Мотив без слов. 1900. ГТГ

213. Н.А.Удальцова. Гадалка. 1910-е. Частное собрание, Москва

214. Дж. Балла. Абстрактная скорость+шум. 1913. Собрание Пегги Гуггенхейм, Венеция

215. Н.С.Гончарова. Раскраска фотографии М.Ф.Ларионова. 1913

216. И.В.Клюн. Пробегающий пейзаж. 1915. ГТГ

217. В.В. Кандинский. Все святые. I. 1911. Гос. галерея в Ленбахаусе, Мюнхен

218. В.В.Кандинский. Страшный суд. 1912. Национальный музей современного искусства, Париж

219. Покров. XVIII в. Собрание М.Ю.Абрамова, Москва

220. В.В.Кандинский. Événment doux. 1928. Национальный музей современного искусства, Париж

220.1. Фрагмент рамы

221. Илья пророк. XV в. Новгород. Собрание И.С.Остроухова. ГТГ

222. К.С.Малевич. Красный квадрат. 1915. ГРМ

223. Последняя футуристическая выставка «0. 10». Экспозиция картин К.Малевича. 1915. Петроград. Фотография

224. Экспозиция картин К.Малевича, В.Кандинского, В.Бурлюка и других в Третьяковской галерее. 1933. Фототека ГТГ. Нег. 9881

Список иллюстраций

225. К.С. Малевич. Черный квадрат. 1915. Экспозиция в Государственной Третьяковской галерее. 2006. Фото автора

226. Ф.Пикабия. Пляска святого Витта. 1920. Национальный музей современного искусства, Париж

227. Государственная Третьяковская галерея. Фонд рам. Москва. 2007

228. Государственная Третьяковская галерея. Фонд древнерусской живописи. Москва. 2007

229. Рама «сансовино». Около 1590. Национальная галерея, Лондон

230. К.А.Коровин. Париж. Бульвар капуцинок. 1911. ГТГ

230.1. Фрагмент рамы

231. Аукцион. Гравюра из книги «Зрелище природы и художеств» (СПб., 1788)

232. Богоматерь на престоле, со святыми на полях. XV в. Начало XX в. ГТГ

232.2. Оборот иконы

233. Чудо Георгия о змие. Середина XIV в. Начало XX в. ГТГ

Именной указатель

А
Аарон, первосвященник 28
Абрамович Д.И 398 411
Абросимов С. 316
Аванцо Б. 316 406
Адам Ван Вьянен, мастер по картинным рамам 306
Александр I 237 241 242 336
Александр II 205 212 251 252 263 285 305
Александр III 174 176 189 190 205 206 210 212 217 222 223 242 246 250 251 252 253 254 256 258 259 260 263 302 316 361 380 381 400 401 403 411 415 418 427 428
Александр Невский (князь), святой 56 90 219
Александр Свирский, святой 57 59 60
Александра, святая 172
Александра Николаевна, княгиня 172
Александра Федоровна, императрица 242
Алексей Михайлович, царь 15 45 51 93 156 157 164 170 204 230 231 232 237 252 256 258 318 394 419
Алексей Холмогорец, иконописец 65
Алексеева М.А 392 411
Алексий, митрополит Московский 55 107 112
Алеппский П. 194 401 411
Алехина Л.И. 411 413
Алимпий, иконописец 107 110 111 112 153
Альберти Л.Б. 33 37 39 41 391 392 411
Альциато А. 93
Алленов М.М. 406 411
Алпатов М.В. 13
Айвазовский И.К. 307
Айшир В. 10
Ано Б. 96
Андрей (Первозванный), апостол 222 237
Андрей Белобоцкий 44
Андрей Рублев, иконописец 166 200 353 387
Анисимов А.И. 25 390 411
Аннушкин В.И. 392 411
Антокольский М.М. 112
Антонелло да Мессина 279
Антоний Радивиловский 63 138
Антонова В.И. 399 411
Аргунов И.П. 247
Аргунов Н.И. 236 402
Аристотель 14 15 392 411
Арнхейм Р. 291 390 391 405 411
Арсеньев Ю.В. 403 411
Афанасий Заруцкий, протоиерей 249

Б
Багратион П.И. 213
Бажак К. 405 411
Баженов А.Н. 301 405 411
Баженов В.И., архитектор 134 415
Баковен Б.Ф. 306
Баксандолл М. 394 411
Бакст Л. 336 337
Балла Дж. 342
Баранов И.А. 191
Барановский В.Г. 337
Барт Р. 411
Бартенев С.П. 222 401 402 411
Бартоли Д. 44
Барщевский И.Ф., фотограф 164 395 425 426 427
Бастиани Л. 167
Батай Ж. 360
Баткин Л.М. 392 411
Бахметев И.И. 68 70
Бахтин М.М. 18 390 403 411
Бачо д'Аньоло, рамщик 399
Беггров А. 286 315 316
Безмин Иван 156 399
Безсонов С.В. 399 411
Беккер Ж. 253 254 255 256 396 418
Бёклин А. 388 407
Бел М. 388 411
Беллини Дж. 40
Беллори Джованни Пьетро 122
Белый А. 330 407 411
Бельтинг Х. 390 393 411
Белютин Э.М. 415
Беньямин В. 286 334 404 411
Бенуа А.Н. 132 172 196 229 295 323 330 336 337 352 394 397 399 400 402 405 409 411
Бенуа Л.Н. 337
Бенчев И. 20 395 411
Бергхем 265
Бердяев Н. 15 122 343 390 397 398 408 411
Бернини 146
Берн-Джонс Э. 122 333
Бобрик М.А. 398 411
Бобринская Е.А. 408 411
Бобров Ю.Г. 400 411
Боголюбов А. П. 253 403 411
Богоматерь (Дева Мария, Мадонна) 24 31 32 39 40 41 42 60 61 63 64 65 71 75 80 88 89 90 99 101 107 109 112 121 122 131 134 138 143 145 146 147 149 150 154 155 161 165 166 168 200 210 256 258 375 389 390 393 394 397 398 399 411 414 418 419 425 426
Бодэ В. фон 10
Бодрияр Ж. 411
Бок Е. 10
Боннар П. 304 406 419
Бондаренко И.Е. 135 194
Борисов-Мусатов В. 323 336 408
Борисова Е.А. 416
Боровиковский В.Л. 135 166
Боткин М.П. 189
Боттичелли С. 177
Брагинская Н.В. 393 404 411
Брайсен Н. 9 388 411
Браун Форд Медокс 111 279
Браун Л., художник 298
Бринкман Ю. 396
Бронников Ф.А. 135
Брук Я.В. 404 411
Брунеллески Ф. 33 37
Брюллов К.П. 172
Булгаков С.Н. 199 397 398 401 411 412

Булгаков Ф.И. 405 412
Буль А. 245
Бусева-Давыдова И.Л. 392 397 412
Бурлюк Д. 357
Буслаев Ф. И. 115 178 180 182 396 400 412
Бутовский В.И. 115 117 396 412
Бычков В.В. 392 412
Бялостоцкий Я. 162

В
Вагнер Р. 328 329 330 334 351 396 407 412 416 417
Вазари Дж. 8 12 182 389 399 416
Вайцман К. 27
Вальтер И. 399
Ван Гог В. 388
Ван Меегрен 372
Варвара, святая 60 156
Варфоломей, отрок 331
Василий Великий, святой 141
Василий III, князь 154
Васильев Ф.А. 305 318 323
Васильев Н. 316
Васнецов В.М. 110 111 112 113 118 119 120 121 122 123 140 142 147 149 150 173 185 189 194 198 316 379 397 398 411 412 414 417 427
Ватто А. 406
Вашков С.И. 412
Веласкес Д. 84 232
Вельтман А. Ф. 412
Вёльфлин Г. 132 190 197 395 397 398 400 412
Венера 245
Верещагин А.В. 295
Верещагин В.В., художник 18 267 270 271 272 274 275 276 277 278 279 281 282 283 284 285 286 287 288 291 292 293 294 295 297 298 304 307 312 313 315 316 317 318 321 334 336 357 361 364 383 404 405 406 411 412 413 414 415 416
Верещагин В.В. (сын) 315
Верещагин В.П. 135
Вермер Я. 365 372
Верне О. 292
Веселовский В.Н. 173 400
Вздорнов Г. И. 400 410 412
Вдовин Г.В. 394 412
Викторов А.Е. 402 412
Вильгельм Гумпенберг 393
Винкельман И.И. 121 146 397 398 412
Виньола Д.В. 37 391 412
Витали И.П. 217
Витрувий 37 391 412
Владимир (князь), святой 107 112
Волошин М.А. 405 412
Воронихин А.Н. 134 412
Врангель Н. 410 412
Врубель М.А. 118 304 305 323 324 325 326 327 329 330 336 406 407 411 418
Всеволод, святой 109 112
Вухтерс Даниил 170 399

Г
Гагарин Г.Г. 117 396 412
Гадамер Г.Г. 338 382 408 413
Гартман В.А. 150
Ге Н.Н. 236 305
Гегель Г. 122 357
Георгий (Победоносец), святой 77 191 193 213 217 219 375 400 416
Глаголь С. 408 413
Глез А. 340 408 413
Гоголь Н.В. 266 306 368 369 390 404 406 410 413 415 428
Голицын Б.А., князь 89
Голицын В.В., князь 232
Голубинский Е.Е. 397 413
Гомбрих Э. 9 239 376 388 395
Гончарова Н.С. 342 343
Гораполлон 151
Готфрид Кнеллер 248 403
Грабарь И.Э. 118 387 396 398 399 400 413
Грабье А. 316 331 332 406
Грасиан Б. 44 63 392 393 413
Гращенков В.Н. 392 413
Гребенюк В.П. 402 413
Греков Иван 90
Григорий Сковорода 55 392 417
Гримм К. 11 388 410
Гриммель Э. 51 56 424
Гринуэй П. 405
Грищенко А. 195 342 353 401 408 409 413
Гройс Б. 402 413
Гропиус Г. 297
Гуггенхейм М. 10 11 364
Гудман Н. 9 372
Гунст А.О. 337
Гунст Питер, гравер 248
Гюйе А. 333 334

Д
Давид, царь Иудейский 54 66 80
Дагерр Л. 286 297
Дали С. 388
Даль В. 398 413
Даль Л.В. 117 135 318 396 406
Даниэль де ля Фей 93
Даниэль С.М. 392 413
Дайс Уильям 111
Дациаро И. 316 406
Девельи Жан Луи 265
Дега Э. 291 304 388 405
Дедлов В.Л. 397 413
Дезлер Э. 316
Делакруа Э. 304
Деларош П. 233 286
Делёз Ж. 101 132 394 396 398 413
Демер М. 298
Денвир Б. 406 413
Денисов Ю. 413
Деррида Ж. 12 389 413
Десидерио да Сеттиньяно 39
Детерсон Г. 231 399
Джакомо дель Майно 170
Джентиле да Фабриано 10 60
Джотто 37 353
Джулиано да Сангалло 399
Деррида Ж. 12 389 413
Дидро Д. 265 404 413
Дильтей В. 190 199 400 413 415 419
Димитрий, святой 57 156
Димитрий Пожарский 217
Димитрий Ростовский 76 390 394
Дионисий, иконописец 200
Дионисий Ареопагит 23 390

Дорофеев Иван, иконописец 61 64 65
Дункер, резчик 171
Дуччо 37 195 353
Дюран-Браже 291
Дюрер А. 8 35 36 41 170 392 413
Дягилев С.П. 336 408

Е
Евангулова О. С. 399 402 413
Евсеева Л.М. 398 413
Евфимий Чудовский 57
Егоров А.Е. 166
Екатерина, святая 76 156
Екатерина I 16 217 229 233 256
Екатерина II 171 236 237 241 245 399 402 413
Екатерина Алексеевна, царица 156
Елена, святая 157 170
Елизавета Петровна, императрица 84 131 172 229 242 248 394 397 399 400 402 411 428
Елизарова Н.А. 402 413
Елисеев Г.Г. 337

Ж
Жегин Л.Ф. 11 389 407 413
Жерико Т. 294
Жером Жан-Леон 267 283
Жесель А. 316
Живов В.М. 392 402 413
Жиле Ф. 306

З
Забелин И.Е. 170 318 399 413
Засима Соловецкий, святой 57
Захаров А.Д. 134
Звездина Ю.Н. 397 413
Зданевич И. 342 408 413
Зевс 30
Зедльмайр Х. 13 389 413
Земпер Г. 396 400
Зилоти В.П. 296 405 414
Зименков А.П. 408 409 413 417
Зубов А., гравер 239
Зубов В. 400
Зяблов А., художник 265

И
Иаков, праотец 90
Иванов А.А. 166 322
Иванов Вяч. 330 396 407 414
Иванов Вяч. Вс. 405
Иван Тютрин 164
Иван Грозный 222 228 251 256 296 297 405
Иегова 28
Изгой Р. (см. Рерих Н.К.) 397 414
Иисус Христос (Спаситель, Сын Божий) 68 70 71 75 76 77 80 83 90 92 97 107 109 128 149 156 157 170 253 254 260 321 397
Икинс Т., художник 304
Инфруа Этьен Луи, мастер по картинным рамам 306 406
Иоанн Алексеевич, царь 252
Иоанн Богослов 71 75 76 88 89 112 130 138 249 317
Иоанн Златоуст 141 397
Иоанн Гертель 100
Иоанн Дамаскин 31
Иоанн Предтеча (Иоанн Креститель) 66 82 112 426
Иоанн Устюжский, святой 168 171
Иоанникий, митрополит Московский 259 403
Иоанникий Галятовский 44 63 97 392
Иоханн Киннема 239 246
Иоганн Зауберт 81
Иогансон Б.В. 206 223 225 380
Иосиф Владимиров, иконописец 52 53 379 392
Ипполит, старец 89

Й
Йейтс Ф. 393 414

К
Казаков М.Ф. 133 134 135
Калугина Т. П. 389 414
Калло Ж. 292
Камерарий И. 93
Кандинский В. 304 348 349 350 351 352 357 408 409 414
Кант И. 8 114 122 131 264 338 396 403 414
Капа Р., фотограф 287
Карабчевская О.К. 302
Карамзин Н. М. 280 404 414
Карелин А.О. 305 406
Карион Истомин 57 85 395 414
Карл XII, король 241
Карп Золотарев 89 399
Карпова Т.Л. 20 389 404 406 414
Каравак Л. 242 248 255 428
Кассирер Э. 36
Качалов Г.А., гравер 56
Кибрик Е.А. 266
Кирилл, святой 107 112
Кирилл Уланов, иконописец 166 167 170
Кириченко Е.И. 396 414
Киселев Н.А. 398 414
Клим Михайлов, резчик 89
Климт Г. 388 407
Клингер М. 388
Клодт П.К. 213
Клюн И.В. 347
Кнеллер Г. 248 403
Кнопф Ф. 304
Ковалевский П.О. 307
Козьма Минин 217
Коллинз Ш. 333
Кондаков Н.П. 187
Константин (император), святой 157 166 170 229
Константин Константинович Романов, великий князь 322
Коншина А.И. 337
Коробанов П.Ф. 183 400 419
Корбюзье Л. 360
Коровин К.А. 337
Коссак В. 298
Коссен Н. 93
Костомаров Н.И. 322
Кочетков И.А. 393 414
Крамской И.Н. 304 305 318
Кричинский С.С. 194
Крусанов А.В. 414
Крученых А. 356 409 414
Кузнецов П. 323
Куинджи А.И. 276

Кулешов Л.В. 303 405 414
Курбе Г. 304
Кутузов М.И. 213

Л
Лажу Ж. 406
Лазарь 80
Лакан Ж. 13 390 415
Лакомб де Презель 415
Ланглуа Ж.-Ш., фотограф 292
Лансере Е.Е. 337
Ланци, аббат 189
Лапшин В. 408 415
Ларионов М. 342 343 408 413
Лассимон, фотограф 291
Лахманн Р. 392 415
Лебедев А.К. 404 405 415
Леверт А. 406
Левитан И.И. 304 312
Лежен Л.Ф., художник 292
Лейбниц Г. 101 394 396 398 413
Лемох К.В. 307
Ленбах Ф. фон 334 364 396
Ленин В.И. 206 223 224 225 380 402
Леонардо да Винчи 41 170 392 411 415
Лепотр Ж. 403
Лидов А. М. 389 390 391 393 394 398 411 412 413 414 415 419 420
Липпи Ф. 170 399
Липпс Т. 190 199 400 415
Лихачев Н. П. 189 400 415
Логановский А.В. 217 219
Локк Дж. 84
Ломаццо Ф. 8
Ломоносов М.В. 232 402 413
Лоос А. 337 342 408
Лопуцкий С. 170 399
Лосев А.Ф. 390 402 415
Лотман Ю. М. 9 11 389 390 392 395 402 403 415
Лоуренс Т. 336
Лысенко О.А. 389 406 416
Луначарский А.В. 408 413
Лути Л. 315
Людовик XIV, король 245
Лютма Старший И., мастер по картинным рамам 306

М
Магритт Р. 388 404
Макарий, метрополит 401 411
Макарт Г. 334 364
Маковский К.Е. 263 302
Маковский С. 405 415
Максимович-Амбодик Н.М. 93 242 395 403 415
Малевич К.С. 352 353 354 355 356 357 358 359 409 415 429
Мамонтов А.С. 102 110 142 172 173
Мамонтов С.И. 102 111 327
Мария Ильинична, царица 157 170
Маркова Г. А. 415
Марс 245
Марфа, святая 156 165
Марей Э.-Ж., фотограф 288
Мария Федоровна, императрица 246 253 299 403 405 412 414 417
Марольд Л. 298
Масалина Н.В. 415
Матисс А. 353
Матфей, евангелист 31 56 70
Матюшин М. 356
Махаев М.И. 51 56 392 411 424
Махов А.Е. 395 415
Мекк В.В. фон 304
Меланхтон Ф. 44
Меньшиков А.Д. 232
Меркурий 245
Мерло-Понти М. 357
Меркуров С.Д. 224
Мейбридж Э., фотограф 288
Мейсонье Ж.-О., художник 403
Метценже М. 340 408 413
Мефодий, святой 107 112
Меэдин, фотограф 291
Мизиано В.А. 410 415
Миллер А. 415
Милютин Д.А. 285
Минченков Я.Д. 311 312 406 415
Мирон Климов, мастер 164
Митчелл П. 11
Михаил Федорович, царь 165 251 252 256
Михайлов А.В. 390 415
Михайлов А. И. 415
Мнева Н.Е. 399 411
Моисей, пророк 28 153
Молева Н.М. 415
Моллер Ф.А. 219
Монтегю А. 405 415
Монферан О. 233
Моор А. 333
Мораццони Дж. 10
Мороз А. Б. 399 415
Морозов А.А. 395 416
Морозов И.А., коллекционер 336
Морозов А.В., коллекционер 187 373 375
Моррис Уильям 111
Моховиков С. 61 63 64 65 393 416
Мудрогель Н.А. 321 405 406 416
Мунк Э. 304
Муратов П.П. 190 194 195 196 401 416
Муха А. 304
Мэйбридж Ричард, фотограф 288 290

Н
Нанси Ж.-Л. 389 410 416
Наполеон I 9 199 241 284 285 307 412
Науменко А.П. 416
Нахимов П.С. 213
Неверов О. 416
Неврев Н.В. 112
Немирович-Данченко В.И. 293 405 416
Нептун 245
Нерадовский П.И. 187
Нарышкина А.Н., княгиня 302
Нестеров М.В. 119 120 122 173 323 331 332 334 336 362 379 407 416
Нестор, летописец 107 112 280 404
Нехорошевский М. 57
Никифор, патриарх 31
Никифораки Н.А. 400 416
Николаева Н.С. 390 416
Николай I 172 203 205 217 241 242 366 367
Николай II 198 206 212 397

Николай Чудотворец (Никола), святой 107 109 112
Никон, патриарх 157 170 231
Ницше Ф. 328 329 357 407 416
Ньепс Н. 286
Ньютон И. 84

О
Обернеттер 287
Оболенский Л.С. 406 416
Ольга, святая 107 112 331
Олсуфьева А.А. 236
Опекушин А.М. 261 262 263
Ортега-и-Гассет Х. 11 267 404 416
Остроухов И.С., коллекционер 7 176 184 190 191 193 194 195 198 199 331 350 353 373 401 416 419 427 429

П
Павел, апостол 7 18 76
Павел I 229 236 402
Палладио А. 37
Панов М.М. 302
Панофский Э. 12 32 36 37 121 389 391 392 397 398 416
Паперный В. 402 416
Параскева, святая 187
Пастон Э.В. 405 416
Перов В.Г. 318 323
Петипа М. 330
Петр I, император 16 77 89 93 170 204 222 232 233 236 237 239 241 245 248 249 251 256 261 381 402 403 415
Петр III, император 77 89
Петр, апостол 27 76 222
Петров А. 413
Петров А.Н. 416
Петров А.П.
Петров В.П. 229
Петров Н.И. 373
Пикабия Ф. 259
Пикассо П. 342 408
Пикарт П. 239
Пино Ж.-Б. 306
Пино Н. 406
Пиранези Дж. 81
Писсарро К. 335 388
Платон 30 35 40 83 391 416
Платон, митрополит 84
Плотин 30 41 391
Плужников В. И. 398 416
Плюшкин Ф.М., коллекционер 183
Повелихина А.В. 414
Погодин М. П. 183 400 413 416
Познанский Василий 170
Подорога В.А. 389 410 416
Подключников Н.И. 183
Поздеева И.В. 393 416
Покровский В.А. 135
Поленов В.Д. 110 111 112 113 122 129 138 139 142 149 150 164 173 316 317 417
Поленова Е.Д. 118 166 173 396 417
Поленова Н.В. 396 416
Поплавский В.С. 403 416
Поттер П. 265
Прас М. 96
Прахов А.В. 111 188
Преснова Н.Г. 402 416
Прокопий Устюжский, святой 168 171
Прокофьев В.Н. 416
Прокофьев Н.И. 413
Пукирев В.В. 321
Пунин Н.Н. 190 195 401 416

Р
Ракина В.А. 400 416
Ракова А.Л. 395 403 406 416 417
Растрелли В.В., архитектор 84 127 131 132 171 173 275 306 399 413 425
Растрелли К.Б., скульптор 237
Репин И. Е. 112 122 149 150 173 206 208 212 213 217 220 221 222 223 227 250 253 260 262 296 297 305 308 311 312 316 321 322 334 380 381 401 405 406 407 412 417
Рерих Н. К. 191 323 330 331 336 397 400 414 417
Рёскин Дж. 111 118 396 417
Римский-Корсаков Н.А. 137 140 327
Рипа Ч. 93 100 425
Рицци Д. 407 417
Робер Ю. 81 367 368
Робертс Л. 11
Робертсон Джеймс, фотограф 291
Ровинский Д.А. 56 189 392 393 399 416 417 424
Розанов В.В. 119 396 417
Рокотов Ф.С. 236 265
Роллан Л. 306
Романов Г. А. 393 417
Россетти Д. Г., художник 111 279 333 388
Росси К.И. 237
Ротари П. 265
Роше С. 10
Рылов А.А. 408 417
Рубенс П. 334
Русакова А.А. 407 417
Рябушинский С.П. 176 191 194 195 373 375 391 401 417 419

С
Савватий Соловецкий, святой 57
Сазонова Л.И. 393 395 417
Салливен Л.Г. 337 408 417
Салтанов Иван 156 157 170 239
Самарин П., архитектор 111
Сапега Э., князь 366
Сарбевский М.К. 44
Сарабьянов Д.В. 396 417
Сатмари, фотограф 291
Сахаров И.П. 189
Сахарова Е.В. 396 417
Свечников В. 397 417
Себастьяно дель Пьомбо 36
Севастьянова Е.А. 389 406 417
Сезанн П. 326 409 415
Серенсен С. 306
Сергий Радонежский, святой 55 57 60 107 109 110 112 331
Серс Ф. 402 417
Сёра Ж. 335 388
Сильвестр Медведев 93
Симеон Полоцкий 44 93 232 392 402 413 424
Симон Ушаков 45 51 53 54 121 150 353 379 392 399 418
Сиповская Н.В. 417
Скобелев М.Д. 288 293
Снегирев И.М. 189

Собко Н. 277 404 405 414
Соболев Н. Н. 89 161 393 394 395 399 417
Соболевский А. 391 417
Соколов М.Н. 20 389 395 398 410 417
Соколова И.М. 395 417
Солнцев Ф.Г. 115
Соловьев В.Н. 417
Соловьев Вл. 114 115 173 190 199 227 328 379 396 397 400 411 417
Соловьев И. 397 417
Сомов К. 323 330 404
Сорокин Е.А. 135
Соснина О.А. 417
Софроний Лихуда 44
Софронова Л.А. 11 20 389 392 394 395 399 416 417
Срезневский И.И. 398
Споль П., рамщик 402
Сталин И.В. 223 224
Старов И.Е. 134
Стасов В.В. 115 117 276 277 278 284 287 318 396 404 405 406 416 417 418 427
Стерлигова И. А. 391 418
Стен Я. 236
Стефан Яворский 85 91 393 394 395 418 419
Столпянский П. 391 403 406 410 418
Строганов С.Г., граф 182
Строев П. 418
Струйский Н.Е. 236
Сычев Н.П. 190 401 418
Суворов А.В. 213
Суриков В.И. 312

Т
Таманян А.И. 337
Тарабукин Н.М. 134 346 398 406 408 418
Тарасов О.Ю. 389 393 395 398 409 410 418
Тараушвили Л. И. 392 418
Татлин В. 347
Тверитинов Д. 65 393
Тепчегорский Г.П. 61 63 64 65 249 393 416 424
Тезауро Э. 44 66 67 96
Тениуш Я. 239
Терехина В.Н. 408 409 413 417
Тихонравов Н.С. 393 418
Тициан 334
Толстой Л.Н. 308 397 411
Тон К.А. 115 129 135 203 415 425
Топоров В.Н. 391 418
Третьяков П.М. 293 296 307 308 312 313 322 404 405 414 416
Троицкий Н.И. 11 386 416
Трубецкой Е. 199 352 401 418
Трубецкой П.П. 261
Трутовский В.К. 403 411
Трухменский А. 54
Тугендхольд Я. 405 408 413 418
Тулуз-Латрек 291
Турчин В.С. 11 389 418
Тюхменева Е.А. 403 418

У
Удальцова Н.А. 342 343 346
Уильям III, король 248
Уистлер Д. 333
Урванов И. 392 399 418
Успенский А.И. 157 398 418
Успенский Б.А. 9 11 20 389 392 393 402 403 413 415 418
Успенский П.Д. 344 346 408 418
Ухтомский К.А. 220 415
Ушаков Ф.Ф. 213

Ф
Фаберже К. 242 246 252
Фалес Милетский 26
Фальке Я. 10
Фальконе Э.М. 245 261
Фар-Беккер Г. 396 418
Федоров-Давыдов А.А. 199 401 418
Фергюсон Дж. 400 419
Фентон Роджер, фотограф 291
Феодор, великомученик 56 90 156
Феодор Студит 31
Феодор Иоаннович, царь 255
Феодосий, архиепископ 56
Феофан Прокопович 392 403 415
Фидий, скульптор 30 121
Филарет, митрополит Московский 232 402
Филимонов Г.Д. 115 400 419
Филипп IV, король 84
Фичино М. 151
Флоренский П. А. 32 35 36 57 197 391 393 394 401 409 419
Фотий, митрополит 167
Фра Анжелико 11
Франковский К. 316
Франциск I 182
Фрейдберг Н. 316
Фролова О. 389 402 419
Фуко М. 84 340 394 404 419

Х
Хант В., художник 279 333 388
Ханфштенгель 287 428
Харджиев Н. 409 419
Харитоненко П.И. 191 198 401
Хайдеггер М. 26 33 357 382 388 408 417
Хейденрик Г. 10 11 388
Хиппислей А. 394 419
Цуккаро Ф. 100

Ч
Чекалевский П.П. 392 398 419
Чекато В. 315
Черный А.И. 237
Чимабуэ 195 353 389
Чмырева И. 406 419
Чубинская В.Г. 11 389 419

Ш
Шапиро М. 9 11 291 405 419
Шварц В.Г. 318
Шебуев В.К. 135 166
Шевреиль Е. 335
Шеллинг Ф. 111 122 172 199 379 397 419
Шёнберг А. 352 408 414
Шервуд В.О. 186
Шереметев Н.П. 236 402
Шереметев П.Б. 182
Шереметев П.В. 164
Шереметева Варвара, графиня 247
Шерэн Ж., мастер по картинным рамам 306

Шехтель Ф.О. 337
Шиллер Ф. 264
Шинкель К.Ф. 297
Шишкин И.И. 305 315
Шолло Э., мастер по картинным рамам 306
Шопенгауэр А. 190 199 327
Штиглиц, барон 394
фон Штук Ф. 388
Шувалов И.И., граф 16 265 275
Шумаев Григорий, мастер 17 67 68 74 75 76 77 80 81 82 83 84 85 87 88 89 90 91 92 97 101 164 378 393

Щ
Щекотов Н.М. 190 191 193 195 196 400 401 419
Щенникова Л.А. 398 419
Щербатов С. (князь) 195 198 324 326 337 401 406 407 408 419
Щукин С.И. 336 342
Щусев А.В. 17 135 174 176 192 194 198 199 225 332 352 387 427

Э
Эко У. 392 399 419
Эль Лисицкий 225
Элиаде М. 136 162 398 399 419
Эйзенштейн С. 291 405 414
Эйк Я.И. 258
Эрибон Д. 388

Ю
Юпитер 245
Юсупов Н.Б., князь 367

Я
Яворская С.Л. 394 419
Якобсон Р. 419
Ян Лютма Младший 100
Янса В. 298

Предметный и понятийный указатель

АБСТРАКЦИЯ 340
Абстрактное искусство 30

АБСУРД 360

АВАНГАРД 10 17 18 267 284 323 336 341 344 346 347 353 383 402 406 407 409 412
Авангард и конец эпохи станковой картины 338
«Живописный смысл» картины 342
Идеальный объект 266 360
Открытость трансцендентному 340
Преодоление границы между искусством и жизнью 266
Функция рамы абстрактной картины 352
Разрушение рамы 339 340
Стратегии современного искусства и бесконечное путешествие к смыслу 359 360

АКСИОМА 352

АЛЛЕГОРИЯ 19 56 63 70 75 79 82 84 92 93 96 100 150 217 219 229 239 242 245 248 379 381

АЛЛЮЗИЯ 242

АЛТАРЬ 59 60 75 108 128 129 141 142 254 331
Алтарный образ 10 11 60 167
Выделение картинной рамы из конструкции готического алтаря 162
Рама алтарного образа 37 39 57 82 165 333

АМПИР 142 165 220 224

АНТРОПОЛОГИЯ 14 15

АНТИКВАР 10 361 362 363 364 366 367
Антикварный 8 10 18

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ 36

АПОФАТИЧЕСКАЯ РЕДУКЦИЯ 352

АПРИОРИ 122
Априорный 15 59 178

АРХИТЕКТУРА 75 82 99 102 108 112 118 122 129 176 187 195 206 224 241 249 283 346 347
Архитектура символическая 78 82
Архитектурная фантазия 81 83
Рама как малая архитектурная форма 81
Связь архитектуры и костюма 222 322

АССОЦИАЦИЯ 321

АТРИБУЦИЯ 8 308 363 375 376 383
Атрибуция как смысловая рама произведения искусства 372 373

АТТРАКЦИОН 291 297 298 304

АУКЦИОН 18 361 363 368 369 372 383

БАРОККО (см. ПОЭТИКА, ЭСТЕТИКА) 16 44 65 80 82 88 90 119 121 132 133 134 142 145 172 204 244 264 265 378 379
Роль рамы в трактовке произведения искусства барокко 45

БОЖНИЦА (см. «КРАСНЫЙ УГОЛ») 162 164

ВЕЩЬ 241 249 297 361
«вещь-в-себе» (по Канту) 343 344

ВЗГЛЯД (см. ГЛАЗ)
Взгляд зрителя 8 112 129 130 131 134 138 141 176 177 209 210 211 221 228 232 241 254 274 331 353
Взгляд художника 8 293
Разнонаправленный взгляд в авангарде 348

ВИДИМОЕ/НЕВИДИМОЕ (см. НЕБЕСНОЕ/ЗЕМНОЕ, САКРАЛЬНОЕ/МИРСКОЕ) 16 51 71 88 143 350

ВИТРИНА (см. МУЗЕЙНАЯ ВИТРИНА)

ВОЗМОЖНОЕ/НЕВОЗМОЖНОЕ 350

ВООБРАЖЕНИЕ 15 17 49 131 223 378
Воображение зрителя 55 57 141 142 168
Воображение художника 55 135 171 323 325

ВОСПРИЯТИЕ (см. ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ) 19 84 112 145 211 381
Восприятие картины 10 267 351
Восприятие иконы 57
Восприятие эмблемы 93
Подвижность рамок восприятия в современном искусстве 360
Психология восприятия 9
Рама в процессе восприятия 7 14 247 294
Рама как «порог» восприятия 80
Роль каталога в процессе восприятия 282 283
Теория восприятия 83

ВРАТА (см. ДВЕРЬ)
Врата как вход в сакральное пространство 141 142 220

«ВРЕЗОК»
«Врезок» как новый ковчег древней иконы 180

ВРЕМЯ 19 109 137 206 211 244 247 282 344
Роль времени в процессе восприятия абстрактной картины 352

Предметный и понятийный указатель

ВЫМЫСЕЛ 14 66 120

ВЫСТАВКА 8 11 186 195 196 264 267 270 271 272 274 276 277 279 282 284 285 286 290 295 296 297 304 307 313 315 323 334 336 337 341 356 357 361 365 369 382 383

ГАЛЕРЕЯ
- Галерея картинная 178 183 229 265 367
- Галерея современного искусства 142 143

ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ 86 96

ГАРМОНИЯ 54 111 208 338 343
- Законы гармонии (в классицизме) 135 146 353

ГЕРБ 217 220 229 232 233 236 242 243 248 381

ГЛАЗ (см. ВОСПРИЯТИЕ, ЗРИТЕЛЬ) 34 113 152 208 241 349 352

ГРАВЮРА 16 17 90 99 239 247 248 249 305 381
- Гравюра орнаментальная 100

ГРАНИЦА 27 31 32 77 88 136 137 142 291 356 363
- Граница видимого и невидимого 30 72
- Граница зрительного поля и края абстрактной картины 352
- Граница между искусством и жизнью 327 382
- Граница символическая 27
- Граница условного и реального 90 274 297
- Граница эстетическая 12
- Мерцание границы 143
- Непроницаемость границы 129 130 140 377
- Проницаемость границы 141 378
- Цветы как граница, соединяющая небо и землю 114

ГУМАНИЗМ 36 182

ДВЕРЬ (см. ЦАРСКИЕ ВРАТА) 16 26 71 90 136 138 140 220

ДВОРЕЦ 16 171 236 239 243 247 249 250 382
- Дворец как «храм власти» 203
- Дворцовая картинная рама 203 206 207 212 236 239 252 262 263

ДЕКОНСТРУКЦИЯ 12 13 342

ДОМ 16 89

ЖЕСТ 55 56 75 92 146 155 209 249 253 340 352 60 369 407

ЖИВОПИСЬ 7 11 16 24 25 33 34 35 37 39 40 41 52 65 75 81 83 90 109–112 118 119 121 131 133 135 170 176 177 189–191 193–195 197 200 206 211 212 217 231 236 238 239 260 266 267 275 276 278 281 282 284 286 287 291 294 299 304 306 307 312 323 326 330 333 335 336 337 339 340 346 347 348 349 351 353 355 367 385 386 388 389 390 392 394 396–399 403
- Живопись и гармония пропорций 41

ЗАВЕСА (см. ГРАНИЦА) 55 134 138 143 153 164 248
- Завеса на картинной раме 236 237 402

ЗАКАЗЧИК 264 306 307 308 315 337 373

ЗАМЫСЕЛ 102
- Замысел картинной рамы в эпоху романтизма 266
- Замысел обрамления ренессансно-барочного образа 46
- Замысел художественный 17 48 54 83 138 171 193 197 223 261 336 342 379

ЗВУК 351
- Звуковое сопровождение показа картин 277 297

ЗЕМНОЕ/НЕБЕСНОЕ (см. ВИДИМОЕ/НЕВИДИМОЕ, САКРАЛЬНОЕ/МИРСКОЕ) 115

ЗЕРКАЛО (см. ИКОНА, КАРТИНА, ПОДОБИЕ) 51 75 76 79 81 82 83 86 88 90 92 138 247 297 328
- Зеркало и смысл категории подобия 85
- Зеркало мира 88
- Рама зеркала 34

ЗНАК 8 10 18 19 44 77 80 81 92 96 208 210 211 213 242 293 323 361
- Знак лингвистический 9
- Образ как знак визуальный 9
- Универсальный знак чистой формы (в супрематизме) 353

ЗРИТЕЛЬ 56 84 87 88 115 209 210 307 334
- Зрительное восприятие 13 19 32 34 40 49 113 130 186 188 285 335 336 342 345 372 379 383

ИДЕЯ 10 17 100 112 114 129 149 176 205 213 216 222 226 237 242 246 251 263 267 274 343 381
- Идея абсолютной красоты 15 17 30 55 101 114 (по Канту) 119 122 (по Шеллингу) 134 168 193 331
- Идея подвижного знака 12
- Платоновская «идея» 30 40 197
- «Русская идея» 260 262
- Художественная идея 40 121 (метафизическое происхождение) 122 (происходящая из чувственного созерцания) 171 172 191 357 (в супрематизме)
- Художественная идея и человек власти 223

ИДЕОЛОГИЯ 247

ИКОНА (см. КАРТИНА, ОБРАЗ)
- Икона как искусство 15 17 53 61 66 123 131 142 171 173 175 176 183 191 195 200

Икона как культовый образ 15 16 123
Икона и гравюра 56 57 60 61 65 67 81
Икона и католическая картина 92
Икона начинает принадлежать сфере воображения 46
Иконописание как «свободное художество» 46 51 52
Иконописание как традиционное ремесло 46
Поля иконы 24 25 28 29 65 66 77 100 157 161 180 230 231
Превращение иконы в ренессансный миметический образ 53
Рама и понимание иконы как искусства 37

ИКОНОБОРЧЕСТВО
Иконоборчество как преодоление условной границы изображения 296 297

ИКОНОГРАФИЯ 7 84 90 92 151
Иконография рамы житийной иконы и полемика с протестантами 61 65

ИКОНОЛОГИЯ
Иконологический метод 12

ИКОНОСТАС 7 17 25 68 69 74 81 83 87 88 89 99 107 112 123 145 161 194 198 200 220 258 378
Иконостас как архитектурно-декоративная рама 11 102 107 110 113 114 130 132 134 142 158
Иконостас как граница алтаря 128
Иконостас как граница рая 108 128
Иконостас как обрамление престола 128

ИЛЛЮЗИЯ 13 32 34 53 55 72 75 77 81 83 85 86 90 145 236 273 276 297 299 300 301 303 304 339 342 346 363 369 382 383 385 406
Иллюзионизм 9 40 54 56 60 75 83 90 137 138 143 191 277 297 323

ИМИТАЦИЯ 372 375

ИМЯ 9 44 83 101 211 213 217 228 229 246 279 372 378
Именование образа 17 150 151

ИМПРЕССИОНИСТЫ 335 407

ИНДИВИДУАЛИЗМ 380

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ 15 42 155

ИНСТАЛЛЯЦИЯ 360 409

ИНТЕРЬЕР 103 133 147 158 172 242 244 246 337

ИНТЕРНЕТ 360

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ 13 49 375

ИНТУИЦИЯ 190 191

ИРОНИЯ
Ирония как категория поэтики романтизма 266
Постмодернистская ирония и пародирование языка культуры 360

ИСКУССТВО 15 139
«Единение искусств» (Gesamtkunstwerk) 328 329 333 334 351 383 395
Жизнестроительная сила искусства и орнамент 115
Культ искусства 110 113
Искусство как форма религии 111 118
Отделение рамы от изображения в связи с изменением статуса искусства 170
Произведение искусства 9 45 61 111 122 (по Шеллингу) 199 360
Храм искусства 112

ИСТИНА 13 17 48

ИСТОРИЯ 241 244

КАДР 286 304 360
Рамка кадра и «складка реальности» 305

КАМЕРА-ОБСКУРА 33 297

КАРТУШ 95 97 101 139 227 229 247 248 249 394 397
Картуш как самостоятельная эстетическая проблема 100

КАРТИНА 7 8 9 16 32 41 157
«Батальная картина без героя» 291 294
Взаимодействие картины с миром 122 (Кант, Шеллинг)
«Живая картина» 298 299 300 301 302 303
Картины Верещагина и идея говорящего надгробия 280
Картина и зритель 7
Картина как открытое окно 33 34 37 276 339
Картина как отражение в зеркале 34 41
Картина (модель) мира 9 16 75
Картина станковая 18
Смысл ренессансной картины 36 37
Соцреалистическая картина как симулякр 223

КАТАЛОГ 8 11 186 187 188 277 279 281 282 283 284 285 286 290 295 357 372 373 383 385 386 387 392 393 395 400 401–404 406 412 415

КИНЕМАТОГРАФ 9 13 267 303 304 342
Кинокадр 302 303

КИОТ 8 17 25 29 71 88 99 112 123 138 146 147 148 149 150 152 153 155 156 157 161 167 172 186 200 256 258 331
Киворий над престолом 128
Киот с архитектурной композицией 164 165 166

КЛАССИЦИЗМ 16 119 134 142 146 165 166 264 265
Икона классицизма 121 133

КЛИШЕ 360

КНИГА 97
«Мир есть книга» 100
Поля страницы книги как обрамление текста 77
Фронтиспис книги 45

КОВЧЕГ (КИВОТ ЗАВЕТА) 23 27 28 29 31 55 56 60 85 88 128 152 155 157 161 164 167 168 170 171 172 180 231 263 373 378 423
Ковчег иконы 24 26 28 65 129 200
Ковчег иконы и античная ниша 27 30
Преобразование ковчега иконы в картинную раму 162 163 166

КОЛЛЕКЦИОНЕР 7 8 9 176 182 190 191 194 198 200 265 308 312 313 315 335 336 361 364 366 367 372 373 375 398

КОЛОННА 82 134 137 165 217 220 225

КОМИКС 281 282

КОММУНИКАЦИЯ 44 286 360

КОМПОЗИЦИЯ 57 66 80 81 91 92 145 190 209 291 304 350 353 356 373 403
Композиция новой иконы барокко и эмблема 97
Композиция фотокадра и картина 287

КОНВЕНЦИЯ 8 369 375 376 383
Конвенция между художником и зрителем 9

КОНКЛЮЗИЯ 45 56 229 248 249 257 379 400 409

КОНТЕКСТ 10 12 16 19 45 274 285

КОНТРАБАНДА 18 363 369 372 383

КОНТРРЕЛЬЕФ 347

КОНТУР ГАРМОНИИ 40

КОПИЯ 188 247 305 376

КОРОНА 232 248 252
Коронация 206 249 250 254 259

«КРАСНЫЙ УГОЛ» (см. БОЖНИЦА) 194 348 349 356

КРАСОТА (см. ИДЕЯ, ЭСТЕТИКА) 16 53 75 81 107 110 119 123 130 143 146 150 165 190 196
Автономность категории красоты 52 171
Красота живого цветка (тайна божественной красоты) 115
Красота как незаинтересованное удовольствие (по Канту) 114 265
Красота как трансцендентный предмет 52 85 177 191
Понятие красоты и рама в эстетике романтизма 265 266 325
Религия красоты 110 111 114
Теургическое понимание красоты древнерусской иконы 198 199 332

КУБИЗМ 266 325 342

КУЛЬТУРОЛОГИЯ 12 363 387
Культурология музея 389

КУНСТКАМЕРА 182

ЛЕСТВИЦА (ИАКОВА) 90 91 92 138 392

ЛИЧНОСТЬ 42 57 121 205 209 241 247 249 311 340 347 354 355 362 363 371 403 412

ЛОГИКА 14

ЛУБОК 281 282 349

МАНЬЕРИЗМ 35 100 101 244 394 395

МЕДАЛЬ 247 249

МЕТАФОРА 19 51 63 75 82 101 204 205 210 277 281 379
Метафора в основе ренессансно-барочной картины мира 45
Метафора расширяет контекст 45
Теория метафоры 67 70
Метафорический 277

МЕТАФИЗИКА 23 36 42 356 392
Метафизика образа 350
Метафизический 194 349 353
Метафизический объект 347

МЕТОНИМИЯ
Метонимический 277

МИКРОКОСМ 84

МИМЕСИС 35 41 339
Миметический образ 15 162 164 339
Миметическое искусство 15 16 47 48 340 379
Разрушение миметического образа 343

МИНИАТЮРА 107 249

МИР 167 349 350 376 377
Мир как образ 33
Мир как театр 75
Картина (модель) мира 9 16 75 91 176 250 327 343
Рама картины мира 294 382
Реальный мир в иконе барокко 85

МИСТИКА 344

МИФ 110 186 212 244 263 339
Мифология 211 219 224 249 380 381
Мифологема 360
Мифотворчество 119 330

МНЕМОТЕХНИКА 59

МОДЕРН 102 111 113 118 123 142 172 173 176 191 194 198 323 327 336 379

МОЛЕННАЯ 176 177 194

МОНАДА 101

МОНЕТА 247

МОНОГРАММА 97 216 217 219 222 228 229 233 236

МОНТАЖ 282 303

МОСКВА – ТРЕТИЙ РИМ (ТЕОРИЯ) 135 206 211 222 227

МОТИВ 118 134

МРАК 87

МУЗЕЙ 14 18 111 175 186 197 203 239 241 336 353 357 358 359 360 361
Музейная витрина 182 183 187 193 198 200
Музей как храм 176 194 198 380
Музейная экспозиция как пространственно-концептуальное обрамление 13
Музей и система знания-власти 372

НАДПИСЬ НА РАМЕ 277 278 284

НАЛИЧНИК ОКНА 143 144 164 203
Наличник окна как киот для иконы 145

НАМЕК 168 337

НАСТРОЕНИЕ 113

НАТУРФИЛОСОФИЯ 173
Натурфилософия и символ 115

НАЧАЛО И КОНЕЦ
Начало и конец как пространственно-временное обрамление 258 282 388 401

НЕБЕСНОЕ/ЗЕМНОЕ (см. ВИДИМОЕ/НЕВИДИМОЕ, САКРАЛЬНОЕ/МИРСКОЕ) 67 75 76 84 92 114 115 219 249 355 394

НЕОКАНТИАНСТВО 36 197 343
Неокантианская «теория вчувствования» 190 191 193 197 199

НИМБ
Нимб как обрамление сферы благодати 88

НИША 26 27 40 82 134 146 187 233 336 381
Ниша как сакрализованное пространство 225 389

НОУМЕН 340 344 350
Ноуменальный мир 409

ОБРАЗ 8 9
Образ божественной (совершенной) красоты 41
Образ визуальный 7 8 16 210
Образ реальности 14
Образ религиозный 7 16 17 29
Образ художественный 8 10 331
Образ и слово 57
Функция образа 25

ОБРАЗЕЦ 15 31 48 56 123 130 167
Образцы орнаментов 115 117

ОБРЯД 254 255

ОБЪЕКТ
Объект исследования 7 10
Объект созерцания 46

ОККУЛЬТИЗМ
Оккультные доктрины 344

ОКЛАД 29 74 99 141 170 347
Оклад как рама иконы 7 390

ОКНО 9 16 26 32 71 75 81 84 90 102 108 123 138 142
Окно и стена 142
Окно как символ Богоматери (fenestra crystallina, fenestra coeli) 145

ОРИЕНТАЛИЗМ 267

ОРНАМЕНТ 30 38 70 83 102 107 112 113 122 134 135 137147 150 152 158 160 161 162 165 168 171 208 211 212 213 222 223 228 229 236 239 244 283 311 318 321 322 325 326 327 331 336 337 342 348 349 379 380 395 396 397 405
Орнамент и археология 115
Орнамент и метафора 71
Орнамент и пейзаж 115 117
Орнамент как религиозная проблема 118
Орнамент рамы как «свободная красота» (по Канту) 114
Проблема орнамента и рамы в контексте теургической эстетики 115
Символическое значение орнамента 119 142

ОПТИКА 34 75 90 342
Perspectiva naturalis как средневековая оптическая теория 34

ОРДЕР АРХИТЕКТУРНЫЙ 37 39 146
Ордер архитектурный и декоративная рама иконостаса 130 134 158 164 165 166

ОРУЖЕЙНАЯ ПАЛАТА 15 89 99 156 203 230 231

ОТМЕТИНА (см. ПОМЕТКА, ЦАРАПИНА) 25 372

ПАНЕГИРИК
Панегирический 228 233 239 248 250

ПАНОРАМА 267 276 297 303 383
Диорама 297
Мариорама 304

ПАРСУНА (см. ПОРТРЕТ) 45 75 99 170 229 230 231 256 400 415

ПЕЛЕНА 29 153

ПЕРСПЕКТИВА
Перспектива линейная (прямая) как способ изображения

трехмерного пространства на плоскости (perspectiva artificialis) 26 32 33 34 35 40 42 60 75 81 165 266 297 339 346 382
Перспектива и пирамида Альберти 33
Перспективно-оптический опыт Брунеллески 33
Перспектива как новый принцип видения мира 34
Перспектива обратная 60 75 81 209
Условность перспективного построения мира 35

ПЕРФОРМАНС 360

ПЕЩЕРА 83 87 100 373

ПОДНОЖИЕ 31 70 128 156 210 322

ПОДОБИЕ 31 63 66 74 81 83 102 135 142 165 – 167 166 167 194 252 255
Категория подобия в иконе барокко и принцип зеркального отражения 85

ПОДПИСЬ 18 96 168 307 363 392 396 398

ПОЗИТИВИЗМ 186 187 190 241 267 294 383

ПОМЕТКА (см. ОТМЕТИНА, ЦАРАПИНА) 8

ПОП-АРТ 274

ПОРТАЛ 11 76 102 136 138 141 142

ПОРТРЕТ 19 39 40 60 84 204 205 228 229 230 231 232 233 238 240 248 249 263 303 336 337 380
Портретная рама 204 322

ПОСТАМЕНТ 26 27 187 208 217 225 236 256 260 261 262 381
Постамент и картинная рама 263

ПОСТМОДЕРНИЗМ 10 14 360 363

ПОЭТИКА
Поэтика барокко 41 61 66 76
Барочное «остроумие» (acutezza) 63 66
Замысел (conceptus) 92 137
Добавление (adjectio) 45
Перестановка (transmutatio) 45
Содержание (inventio) 45
Стилизация (elocutio) 45

ПРЕДЕЛ
Жест, направленный на предел (см. ТРАНСГРЕССИЯ)

ПРЕОБРАЖЕНИЕ 254 325 350
Учение о Софии Премудрости Божией 119 333
Икона как искусство получает способность преображать реальность 55 119
Преображение мира в соцреалистической картине 223
Преображение мира в супрематизме 352 356

ПРЕРАФАЭЛИТЫ 112 333
«Братство прерафаэлитов» 111

ПРЕСТОЛ 88 142 220
Престол как «рама» Евхаристии 128

ПРИМИТИВ 353
Неопримитивисты 353

ПРОПОВЕДЬ 80

ПРОСТРАНСТВО 24 26 29 40 66 82 92 107 130 198 211 328 344 349 353 356
Пространство мифопоэтическое 77 80 109
Пространство мысли 8
Пространство ренессансной картины 36 37
Пространство старообрядческой моленной 180 181
Художественное пространство 7 9 12 15 16 27 32 71 76 81 82 85 88 90 177 186 203 206 211 212 216 225 247 264 267 273 274 282 283 323 330 378 379 380 382

ПРОТЕСТАНТСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ 93

ПСИХОАНАЛИЗ
Концепция визуального символического поля 13 (Ж.Лакан)

РАМА
Рама как научная проблема 14
Рама как «порог» восприятия 31
Рама картинная 10 11 15 39 41 42 83 147 210 220 221 222 229 267 273 299 311 314 315 324 325 330 334 335 336 337 361 362 366 377 379
Происхождение картинной рамы 10
Появление картинной рамы в русском искусстве 37 53 155 158 161 162 166 167 168 170 171 230 231
Рама материальная 7 24 27 30 249 368 369
Рама умозрительная и смысловая 7 8 41 249 285 357 368 369 383
Рама архитектурно-пластическая 7 367 368
Рама как часть изображения и художественного замысла 11 122 324
Рама житийной иконы и ее функция в организации пространства и времени 57 59 60 61
Живописная иконная рама и дидактика религиозного образа 65 80 81 167 168
Стремление рамы к невидимости 72 304 383
Непроницаемость рамы 30
Изображение на рамах небесных сил 88 90
Изготовление рамы 312 315 316
Коммерческая функция рамы 307
Выход за раму 35 41 56 72 76 77 84 90 97 139 210 266 296 297 303 342 347 378

Разрушение рамы 12 18 266

РАМА-ОКНО 8 16 18 26 32 34 40 53 89 92 164 165 171 180 273 277 286 340 341 342 357 360 382
Табернакль с элементами классического архитектурного ордера 34 37 39 40 56 60 149 158 165 166 233 333
Рама «cassetta» 38
Рама «tondo» 38

РАМПА 264

РАМЩИК 239 306 308 315 321 322 399 405

РАССЕИВАНИЕ
Рассеивание значений и смысла 12 372 383

РАСТЕНИЕ (см. ЦВЕТЫ) 101 115 131 139 337
Растительный мотив (в орнаменте) 113 142 156

РАСЩЕЛИНА 87

РАЦИОНАЛИЗМ 14

РЕАЛИЗМ 284 285 294

РЕАЛЬНОСТЬ 14 294 297 303 339 340 375
Образ реальности 14
Подмена реальности 9 334
«Рамка реальности» в картине 289

РЕКЛАМА 223 286 296 297 316

РЕЛИГИЯ
Религиозно-эстетические переживания 118

РЕПОРТАЖ 281 294

РЕПРОДУКЦИЯ 267 371
Репродукция картины (иконы) 286 305

РЕСТАВРАЦИЯ 190 191 194 256 316 372 373 398 409 410 414 415

РИТОРИКА 9 14 15 42 44 45 71 81 83
«Новая риторика» 14 15
Риторика античная 40
Риторика западно-латинская 41 42 43 67 76 130 155 377 379
Риторическая организация культуры 43 45
Риторическая основа картины (образа) 15 31 284 285
Риторическая функция рамы 39 65

РИТУАЛ 14 155 206 212 232 242 249 286 380 381

РОКОКО 101 165 171
Рокайль 98 99 101

РОМАНТИЗМ 16 101 102 166 173 206 241 267 279 294 338 383
Романтический идеал красоты 113 122 123
Романтическое понимание красоты древнерусской иконы 193
Русская романтическая икона 111 113 118 119 121 123 149 150 152 172 173 379

САКРАЛЬНОЕ/МИРСКОЕ (см. ВИДИМОЕ/НЕВИДИМОЕ, НЕБЕСНОЕ/ЗЕМНОЕ) 16 26 32 38 56 76 83 85 88 136 263 377

СВЕТ 24 88 95 143 220 287 295 297 299
Метафизика света 36 394
Свет в эстетике барокко 86 87
Освещение картины 276

СВЯТАЯ РУСЬ (КОНЦЕПЦИЯ) 108 109 112 206 208 212 251 259
Пейзаж Святой Руси 110

СЕМИОТИКА
Семиотика визуальная 9 11

СЕРИЯ
Серия картин 270 278 280 281 282 361
Серия кадров фотопленки 288
Серия клейм житийной иконы 288

СЕНЬ 75 76 82 84 136 138 164

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК 114 194 199

СИКСТИНСКАЯ МАДОННА 114
Сикстинская Мадонна как икона абсолютной красоты 121

СИМВОЛ 14 19 30 36 70 81 92 93 101 137 142 145 172 173 203 205 208 227
Символическая аура 253 337
Символическая граница 27
Многозначность символа 77 82 138 238 244 245 246 254 331 337 379

СИМУЛЯКР 223 409
Сдвинутая похожесть (пустая форма) 191

СИМУЛЯЦИЯ 373

СКУЛЬПТУРА (см. ПОСТАМЕНТ) 75 88 89 90 146 244 249 337 346 347
Скульптура и кукла 90 92
Скульптура орнаментальная 306

СЛОВО 56 77 80 96 208 209 210 211 249 357

СМЫСЛ 8 24 56 64 75 89 130 135 158 233 243 247 248 323 331
Изменение смысла 7 19
Игра смыслов 45
Фреймирование смысла 13
Смысловая рама 13
Рама усложняет смысл 45 80
Девальвация смысла образа 365

СРАВНЕНИЕ 32 46

СТАТУЯ 146 224 225

СТЕНА 17 26 27 32 71 83 102 123 131 134 142 146 200 208 212 213 219 221 229 238 274 276 337 361 378
Стена храма как «рама» престола 128
Стена и окно 142 145 378

СТЕРЕОТИП 365 367 377
Стереотип визуальный 96 247 248
Стереотип сознания 200

СТИЛЬ 111 223 245 337
«Русский стиль» 117 119 135 317 318 330

СТРУКТУРАЛИЗМ 13

СУПРЕМАТИЗМ 356 357
Супрематическая картина и личная связь с абсолютом 355

ТАБЕРНАКЛЬ (см. РАМА-ОКНО)

ТАЙНА
Тайна и игра со светом 88

ТЕАТР 90 99 134 138 206 241 249 276 282 297 299 329 330
Театр мира 75
Театр власти 221 228 253
Театральные подмостки 106 107 239

ТЕКСТ 7 9 15 101 248 379
Связь текста и образа 97

ТЕНЬ 85 208 209 287 394
Противопоставление света и тьмы в эстетике барокко 87

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА 8 41

ТЕОСОФИЯ 342 343 344 355

ТЕУРГИЯ (см. КРАСОТА, ЭСТЕТИКА) 114
Икона как теургическое произведение искусства 176 191

ТИТУЛ 211 226 227 231 232 236 237 242 262 381

ТОЧКА 208
Точка зрения 8 45 267 212 388
Точка зрения и линейная перспектива 32 36 40 75 266 339 342

ТРАНСГРЕССИЯ 340 355
Трансгрессия как феномен перехода непроходимой границы 350

ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ 142 349
Транцендентный 177 180 339 355 356
Супрематизм и новая транцендентальная икона 352 353 356

ТРИБУНА 225

ТРИУМФ 217 381 402
Триумфальный 248
Триумфальная арка 220 229 239

ТРОН 222 233 249 250 251 252 255
Тронное место 220 221 336
Трон и рама императорского портрета 236

ТРОФЕИ 232 237 381
Трофеи на картинной раме 237 239 241 242

УКАЗАТЕЛЬ 186 187 284 285

УТОПИЯ
Утопический 111

ФАЛЬСИФИКАЦИЯ 193 372

ФАНТАЗИЯ 100 131 325

ФАСАД 102 132 133 134 203
Фасад как граница дома и окружающего пространства 26

ФИЛОСОФИЯ РАМЫ 337

ФОТОГРАФИЯ 9 164 247 249 250 267 287 297 299 340 342 343 383
Фотография и перемены в способах восприятия картины 286 302 304 305
Фоторама 307 309
Фоторепортаж 291 292
Рамка фотографии и проблема «подлинной реальности» 286 287
Влияние рамки фотокадра на композицию картины 288 289 290 291
Тонированный фотоотпечаток 305

ФРЕЙМИРОВАНИЕ 13 97

ФУТУРИЗМ
Футуристы 342 346
Кубофутуристическая перспектива 346

ХРАМ 134 139 142 171 216 249 250 255 259 263
Храм как музей 110 123 176 198
Храм религии красоты 173

ХРОНОТОП 244

ХУДОЖНИК 9 111 138 166 168 193 197 292 306 308 312 321 337 342 345 348 383
Творец мира как художник 150 390
Художник и представление об идеальной красоте 121
Художник как тип гения-творца 122 264

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА 178 198 200 373

ЦАРАПИНА (см. ОТМЕТИНА, ПОМЕТКА) 8 25

ЦАРСКИЕ ВРАТА (см. ДВЕРЬ) 132 133 194
Царские врата как «рама» престола 128 137 138 164

ЦВЕТЫ (см. РАСТЕНИЕ) 131 137 164 166 172 173 242 244 325 396
Небесно-земная сущность цветов (по Вл.Соловьеву и Фету) 115
Философия цветка 114 137

ЦИТАТА
Цитата и перестановка рамок восприятия 360

ЧАСЫ 242 243 245 246

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ (ВРЕМЯ) 343 344 345 346 352

ЧУВСТВО 112 128 130
Красота открывается в чувстве 115
Картинная рамка и ценность чувств 171 172

ШЕДЕВР (ИКОНА КРАСОТЫ) 122 175 176 191 198 200
«Чудо св. Георгия о змие» как «шедевр» древнерусской живописи 191 193 194

ЭСКПОЗИЦИЯ 142
Экспозиция выставки 264 270 271 273 276 277 278 286 295 297 311 323 324 334 354 355 361
Экспозиция музея 7 17 181 182 186 241 283
Историко-археологическая экспозиция икон 186 189
Религиозно-эстетическая экспозиция икон 173 174 176 185 188 189 190 191 193 198 199
Социологическая (марксистская) экспозиция икон 199 200

ЭКСПРЕССИЯ 190

ЭКСТАЗ 324

ЭМБЛЕМА 19 75 80 81 83 96 100 242 379
Конструкция эмблемы 93 96
Сборник эмблем 92 93

ЭПИГРАММА 55 57 280

ЭПИТАФИЯ 85
Надпись на картинной раме и традиция эпитафии 280 281

ЭМОЦИЯ
Рама вызывает радостные эмоции 130

ЭРОС 145

ЭСТЕТИКА (см. ИДЕЯ, КРАСОТА) 8 17 44 55 65 77 121 130 131 135 137 150 190 203 236 265 266 342 377
Теургическая эстетика 114 191 328 352 379
Эстетическая среда бытования картины 337
Эстетический объект 341

ЭСХАТОЛОГИЯ
Эсхатологический 91 173 356

ЭТИКЕТКА 186 187 336
Этикетка как «ближний контекст» произведения искусства 373 375

ЭТЮД
Этюд и фотография 287 292 293
Этюд с живых растений 115

ЭФФЕКТ 84 92
Эффект реальности 81 305

«Я» 32 205 264 347 396

ЯЗЫК
Художественный язык 75 143 210 249 372

Summary

This work presents an attempt at the detailed investigation of the problem of the frame in Russian art, which has never been made before. Its aim is to demonstrate the role and meaning of the frame both in the organization of artistic space of a work of art and in the very perception of a visual image, whether it is a work of architecture, an icon, a painting, an etching, or a photograph. It refers not only to a material frame bordering the image, but also to a conceptual, semantic frame, a text, for instance, which is to serve as a commentary to this visual image. What is the meaning of a frame in our understanding of what we see? Why in some cases the frame does seem necessary, while in other cases authors deliberately get rid of it? And what is frame in a broad sense, how is it understood in different historical and cultural epochs, in different artistic and social spaces? This is only the most general complex of questions determining the object of this investigation. We have every reason to call it "fitful", "elusive", "not completely clear", but visible and palpable at the same time. Such a statement of the question lets us describe through the frame not only the concrete space of such and such a work of art, but also the space of a culture as a whole. Frame as a cultural phenomenon lets us include in our investigation the viewer, the artist, the collector, the antiquarian, as well as many other participants who are destined to draw into the sphere of a scholarly investigation objects that have never attracted attention before. All this follows from the introduction, which gives us a scheme of methodological approach to the problem of frame and wide-ranging historiography. The analyses made in this book are divided into two groups. On the one hand, frame is considered as a way of presentation of a visual image, on the other hand – as a threshold of its perception by a viewer. So in almost all chapters of the book the reader will meet stable forms of framing: "house", "window", "door", "staircase". All these are symbols of European culture, which pass through its historical and cultural layers and are included in many different contexts. The first part of the book is dedicated to the framework of the Russian icon. Here the author marks out historical and cultural meanings of the icon's frame-shrine, setting, iconostasis, as well as a variety of other constructions inseparably connected with peculiarities of artistic space of the Russian sacred structure, from ancient times up to the early 20th century. Special attention is paid to the epoch of the Russian baroque. In the 17th century, when Western-Latin rhetoric and Renaissance aesthetic theory came to Muscovite Rus' there appeared also the new culture of visual images. The Russian icon's frame-shrine gradually acquired forms of Western European framing of a painting. The second part of the work is dedicated to the palatial painting frame in a broad sense. Here special attention is paid to the symbolic links of the palatial painting frame with the architectural decoration of a Russian imperial palace and with the system of palace ritual. The third part of the book is concerned with the framework of secular painting. Here we propose a view whereby an exhibition is bounded by the spatial frame of a museum, and demonstrate the historical and cultural peculiarities of a museum, an antique-shop or an auction in the context of the dissipation of the semantic frameworks of an object of art. The example of the exposition of works of the Russian painter Vasily Vereshchagin (1842–1904) shows not only their close connection with the epoch of Romanticism and Positivism, but also their participation in the whole European context of the development of the visual culture of the 2nd half of the 19th century. Finally, the author concludes with a discussion of the great cultural meaning of the frame in the structure of a dialogue of humanity with the surrounding world. Frame is a many-sided and interesting cultural phenomenon, with many and varied changing functions.

Олег Юрьевич Тарасов

РАМА И ОБРАЗ

Риторика обрамления в русском искусстве

Редактор
Е.И.Гор
Корректура электронной верстки
А.И.Яковлева
Корректор
Н.И.Маркелова
Подготовка иллюстраций
Ю.А.Иванов

Формат 60x90/8
Гарнитура шрифта
NewBaskerville
Автор
кириллической
версии
Т.И.Сафаев
Бумага матовая мелованная 135 г/м²
Объем 28,0 п.л.
Тираж 1500
Заказ 00088878

Издательство
«Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева,
д. 29, корп. 9
телефон 245-49-03

Печать ООО «Инкомбук»

Типография «МКТ Print»
Ljubljana, Slovenija