

Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

Государственный Русский музей  
191186 Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4

Методический отдел

Доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0003-0160-8299

e-mail: olgmorgun@yandex.ru

## ОПТИЧЕСКИЕ РЕЖИМЫ ЭКСПОНИРОВАНИЯ ПАМЯТНИКОВ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Тема статьи затрагивает актуальную проблему восприятия иконы в музейном пространстве. Сопоставление выставочной экспозиции с храмом в истории экспонирования культового предмета является наиболее частым и кажется самым верным. Секундарная хронология предьявления культового артефакта не ограничивается демонстрацией иконы, она охватывает более широкий спектр показов магических предметов с целью выйти на осмысление исторических, археологических, коллекционных, хранительских, художественно-стилистических и других коннотаций создания и существования предмета старины разных эпох и обществ. И все же для российского зрителя вопрос истории демонстрации предметов христианского искусства был и остается одним из нерешенных и остро обсуждаемых в связи с динамикой самого государственного строя в течение столетий. Одним из главных открытий XX в. в области показа иконы является рецептивная модель актуализации художественного опыта. На основе этой идеи в центр внимания рецептивной музейной практики была поставлена проблема

### *Постановка проблемы*

Икона есть энтелехийное произведение христианского искусства, окно в мир логоса, закона об устройстве бытия. Сюжет важен для понимания иконы. Библейская и евангельская история, раскрывшаяся человеку посредством слова и текста, возведена в образы. Знать – значит понимать, что изображено. Понимать икону – это базировать свои знания на сюжете. Восприятие – несколько иное позна-

бытия иконы как результата коммуникации художника и зрителя. Иконописец или мастер культового произведения создает и открывает глубину прочтения созданного им произведения не в сюжетном ракурсе, а посредством трактовки изобразительной сцены образно-пластическими средствами, работая со знаковой реальностью, «говорит» со зрителем образами на языке символа и притчи. Пространство восприятия трактуется как «встреча» изображения и реципиента, во взаимодействии которых возникает и реализуется живое произведение искусства. В успехе такой встречи хороши правильно и умело подобранные оптические режимы, упорядочение и урегулирование эмоционально-чувственной сферы зрителя, свето-конструктивная среда, музейный дизайн.

**Ключевые слова:** икона, музей, храм, оптический режим, режим чувственности, музейный дизайн, выставки в церкви, политика показа, архивирование прошлого, коллаборация музея и церкви.

ние. Воспринимающий икону видит не только сюжет, но и изобразительно-пластические способы передачи сюжета – цвет, свет, линия. Эмоциональность иконописного сюжета оценена индивидуумом на уровне гармонии сочетания изобразительных элементов. Аксиология мыслеобразов надстраивается над чувственным и логическим. В таком подходе проявляется редко оговариваемая в современной музейной



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

**| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |**

практике концепция «трихотомической онтологии»<sup>1</sup>.

*Знак и символ иконы* Обратившись к трудам Ч. Пирса, автора семиотики, получаем классификацию: «знаки-иконы (ikon), знаки-индексы (index) и знаки-символы (symbol)»<sup>2</sup>. 1) *Иконический знак*. В переводе с греческого «икона» – это изображение. Иконические знаки характеризуются определенным сходством изображения с объектом. Например, реалистичный рисунок, фотография – изображение объекта с высокой степенью сходства. Чем больше абстракции, тем меньше иконичности. 2) *Знак-индекс*. Индексирующие знаки характеризуются смежностью знака и объекта. Между ними существует определенная причинно-следственная связь, которая проявляется в виде общей характеристики с объектом. Примерами знака-индекса для христианского искусства являются: голубь над рекой Иордан – знак Богоявления, нимб – знак святости изображенного на иконе, горки – знак пейзажа, велум – знак интерьера. Это реальный признак невидимого. 3) *Знак-символ* – не имеет видимой связи между знаком и объектом. Символ условен – люди договорились между собой о его толковании, конвенциональность познается постепенно, в процессе обсуждения и выходит на обобщающий тезаурус символа. Simbolon (греч) – совпадение, слияние, соединение, встреча двух начал<sup>3</sup>. Интересно то, что ikon – в нашем случае – икона (мозаичное или живописное произведение христианской изобразительной полемики). Семиотика языка накладывает отпечаток на визуальную

семиотику. Икона является энтелехическим произведением христианского искусства, то есть окном в мир закона. Икона – это доска, на которой особым техническим и технологическим способом нанесены изображения, иллюстрирующие сцены жизни Христа, библейскую и евангельскую историю, существование святых и их чудотворные деяния и другие. Понимание иконологии иконографического изображения дает возможность для глубокого анализа и богатого зрительского восприятия целого комплекса знаков, символов и сюжетно-пластических особенностей воспроизведения информационного факта или события. Историчность изображения подтверждается теоретическим наследием источников христианской изобразительной практики. Икона – это знак вечности. Знак – это показатель дуализма, соотношения пространственных плоскостей и цветовых соотношений. Икона является символом отражения изучения учения о вере. «Икона является знаком для посвященных, индексом – для неофитов, символом – для заинтересованной публики на пути осознания уникальности музейного предмета и выстраивания диалога со временем и эпохой»<sup>4</sup>.

В экспозиции художественного музея по тематике древнерусского искусства визуальный образ слова воплощен в цвете, линии, форме, т.е. обладает вещественной категорией наравне с сотериологической идеей. Симулякр сакрального атрибута передает суть знаний о времени и эпохе. Особую напряженность в рассматривании и анализе идей предоставляют «узловые», кризисные и переломные эпохи, особенно, если устроителям экспозиции удалось найти самые

<sup>1</sup> Цветаева М. Музей и церковь: актуальность взаимодействия // Вестник СПбГУ. – Серия 17. 2015. – Вып. 3. – С. 105–111.

<sup>2</sup> Пирс Ч. Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М: Логос, 2000. – С. 59, 90.

<sup>3</sup> Там же. С. 90.

<sup>4</sup> Туминская О. Знак, символ и индекс иконного обрамления в пространстве музея // Музей. Памятник. Наследие. – 2021. – 2 (10). – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2020. – С. 85.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

**| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |**

эффектные способы демонстрации вольтажа, накала страстей посредством диалога, противопоставления, метафоричности, динамизма и других методов экспозиционного языка. Наклонные витрины, тумбы, выгородки, навесные потолки, портьерные отвесы, фанерные перегородки.

Основная концепция организации выставочного пространства – коммуникация. «Музейные экспозиции обычно включают плоские и трехмерные экспонаты художественного, иллюстративного и документального содержания. Плоские экспонаты включают картины, фотографии, диаграммы, рисунки, шрифтовые материалы. Группа трехмерных экспонатов – это вещи, предметы, модели, муляжи, панорамы, скульптуры»<sup>5</sup>.

Оптические режимы фотографии – это выдержка (время) и диафрагма (резкость и светосила). Беря за основу эти два понятия для анализа выставок христианского искусства, констатируем, что оптические режимы (музейный дизайн) определенно работает с категориями светосилы, резкости, яркости освещения, затемнения. Используется демонстрация диафильмов, слайдов, фильмов на компартименты выставочного пространства, создающие иллюзию реальности. При постройке экспозиции чаще всего применяют затемнение и направленный источник света, локализирующий определенное пространство, которое, по задумке авторов должно привлекать внимание. Световыми сигналами формируют маршрут зрителя.

Второй формирующий фактор построения экспозиции – выдержка, т.е. время, которое должен провести зритель на выставке. Посещение музея можно рассматривать как полный

цикл мероприятий, таких как посещение кино-театра. Средняя продолжительность осмотра – до полутора часов – обусловлена как установленными условиями обзора, так и устоявшимся стереотипом поведения посетителей. Активность зрителя в процессе восприятия, его субъективная интерпретация увиденного имеет свои пределы. На определенном этапе внимание и интерес посетителей к экспонатам ослабевают. Можно предположить, что музеи недостаточно используют психофизиологические способности и когнитивные устремления человека. Для увеличения внимания посетителей к экспозиции привлекаются различные приемы и художественные средства: для ориентации посетителей (звук, изображение, расположение экспонатов) и для повышения информативности (введение различных аудиовизуальных средств). Таким образом, пространство экспозиции можно рассматривать как поле общения – тактильное, слуховое, визуальное. Увеличение периода активной познавательной деятельности происходит с помощью изменения зрительно-активного режима, используется целенаправленное регулирование внимания, интересов, когнитивных устремлений и других психологических функций и процессов на каждом из этапов. Таким образом, небольшие экспонаты (вещи, предметы) посетители осматривают целиком, сразу, имея возможность сравнить с находящимися рядом предметами. При просмотре больших экспонатов гости выставки сосредотачивают внимание на фрагментах и деталях. Целостный образ строится на основе памяти, мышления, специфически перцептивного опыта отбора наиболее необходимой информации.

В музейном дизайне, связанном с цитированием церковного пространства, видна экспансия таких рефренов, как: имитация архитектурных деталей, копии фресковых росписей,

<sup>5</sup> Ревякин В. Художественные музеи: справ. пособие: 2-е изд., перераб. – М.: Стройиздат, 1991. – С. 179–216.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

## | Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

беленые стены с фрагментами каменной или кирпичной кладок, маленькие оконные проемы с имитацией слюдяного окна или решетчатых перегородок, полукруглые двери с массивными замками, слепые оконца, узкие проходы, тупиковые компартименты, круглые окна, глубокие ниши, бордюры, столбы, колонны, стилизация закомар, нефов, апсид, красного угла в доме и другие. Свет подается точно, мерцанием (имитация горения свечи), малым пучком сверху (лампады, подвесные светильники, паникадила), на подвесных шестах (факелы), торшерно (тощая или тонкая обетная свеча). В экспозиционной практике Русского музея названные световые эффекты были применены на выставках «Образу Твоему поклоняемся...» (1996) и «Русские монастыри» (1997). Среди мебели и вещественных объектов распространены кресты, книги, сундуки, подсвечники, лавки, моленные книги, лестовки, оклады Евангелия, церковные облачения, элементы монашеского одеяния, иконные рамы и другое. В экспозициях следует применять современные средства показа – фрагменты кино, телевидения, компьютерные программы, дикторский текст, музыку и другие. Освещение служит одним из основных приемов организации пространства, т.к. усиливает ясность восприятия, локализует мысль разработчиков экспозиции. Равномерный свет объединяет плоскости, а пятна направленного света, напротив, могут способствовать расчленению крупных плоскостей.

Показ должен быть очень продуманным, нужно обращать внимание на «нагрузку»<sup>6</sup> на зрительское восприятие и на последовательность научного осмысления и освоения показанного. В этом случае весь материал в зависимости от его характера может быть экспониро-

ван одновременно или постепенно, частями с небольшим интервалом.

Следовательно, существуют оптические режимы показа памятников искусства (габариты произведений, формат, удаление и приближение, свет, цветовое сочетание памятников с фоном окружающего пространства, направление маршрута зрителя, акцентирование доминантного объекта и другие) и оптические (визуальные) режимы восприятия произведений искусства (гармонизация колористических соотношений, понимание акцентуации, отбор интересующих зрителя объектов, рассматривание иконы и произведения церковной утвари как произведения искусства: понимание сюжета, «считывание» фабулы, объем, линия, цвет, колорит, стилистические соответствия школы, сохранность, реставрационные чинки, авторские находки, соотнесение произведений в демонстрационном ряду и другие характеристики зрительского восприятия. Четко следует отделить музейный дизайн как организацию *объективного* оптического режима и зрительское восприятие как понимание *субъективного* оптического режима. Данное категориальное разделение понимается в дихотомии. Дихотомия оптических режимов демонстрации объектов христианского искусства: объективность – метафизический ход (музейный дизайн) и субъективность – эмпирический способ восприятия (зритель).

Примеры музейных экспозиций, демонстрирующих иконы, можно разделить на два типа: имитирующие храмовое пространство и верифицирующие храмовое пространство. Экспозиция иконописных памятников имеет посыл знака, если она понятная большому числу посетителей и совпадает с их ментальными установками (Отделение христианских древностей в Русском музее императора Александра III;

<sup>6</sup> Пушкирев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991. – № 6. – С. 26–29.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

## | Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Древлехранилище императора Николая II; музейфицированные объекты культового назначения: интерьер Никольской часовни д. Киселевской около с. Лядины Каргопольского уезда (фото 1958 г.); интерьер Богоявленской церкви с. Ошевенское с иконостасом и расписным «небом» конца XVIII в., часовни Архангельской и Вологодской областей и Карелии, предметы которых из-за проблем сохранности практически целиком были вывезены в Русский музей и во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря совместными экспедициями названных организаций в начале 1960-х гг.). Впоследствии некоторые из памятников вошли в состав постоянной экспозиции древнерусского искусства Русского музея. Встречаются музейные экспозиции, несущие информацию современному зрителю в виде модернизированных трактовок понимания иконописного произведения в союзе с другими объектами культового и светского назначения. Таковыми являются, например, Музей икон в Реклингхаузене (Германия)<sup>7</sup>, музей церковного искусства в Куопио (Финляндия), Музей иконы в Супрасле (Польша), Музей византийского и христианского искусства в Афинах (Греция) и другие.

*Древлехранилища и ризницы* сегодня сравнимы с музеями, доступ в которые разрешен каждому из посетителей, независимо от их вероисповедания. Вместе с тем, предметы из Древлехранилищ могут быть востребованы для проведения важных церковных мероприятий, тогда лакуны либо замещаются, либо ставится отметка об отсутствии. Ризница Троице-Сергиевой лавры хранит выставку на постоянно

действующей основе «Реликвии и сокровища Троице-Сергиева монастыря XI–XVII вв.», Церковно-археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии демонстрирует предметы церковного искусства и живописи. «Помимо плащаницы, хоругвий и предметов церковного назначения посетителям представлена для обзора коллекция картин голландских, итальянских и русских мастеров. Также в витринах этого зала выставлена обширная коллекция наград Русской и Украинской Православных Церквей. Здесь и иконы, в основном, XIX в., и предметы литья, в том числе разнообразные кресты, и рукописные и старопечатные книги. Предметы древнерусского ювелирного искусства наглядно показывают, как в средневековом сознании сочетались языческие и христианские элементы»<sup>8</sup>.

Самый верный путь – представление христианских атрибутов в лоне аутентичной обстановки со смещением акцента показа предметов с культового на светский. Со свойственным визуальным обрамлением представлена скульптура в Народной галерее в Праге, когда видна не только сама статуя, но хорошо выявлен оттенок белого мрамора или мягкая полихромность деревянной скульптуры, когда не только свет, но и тень «играют» на восприятие статуи, когда гармоничны теплота дерева объемной пластики и рельеф иконных рам, когда своды капеллы вмещают и живопись, и фреску, и рельеф, и скульптуру<sup>9</sup>.

Известные ныне действующие храмы также могут служить подобием музейного пространства, тем более, что осуществляемая нын-

<sup>7</sup> Музей икон в Реклингхаузене, Германия : [альбом] / Ева Хауштайн-Барч, Иван Бенчев ; [пер. с нем. С. К. Дмитриев]. – М.: Интербук-бизнес, 2008. – С. 11–20.

<sup>8</sup> Церковный археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии URL: <https://spbda.ru/about/museum>. Дата обращения: 22.01.2022.

<sup>9</sup> *Stycie a stredny Evropa. 1200–1550.* (2014). Praha: Narodna galerie. 158.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

**| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |**

че экскурсионно-паломническая деятельность охватывает и эти пространства: ГМП «Исаакиевский собор» включает Сампсониевский, Воскресенский и Смольный соборы. Основная атрибутика и живописно-декоративное убранство сохранено по первоисточнику. Союз экскурсионной программы и литургического действия осуществляют такие известные культовые учреждения, как Храм Гроба Господня в Иерусалиме, Храм Христа Спасителя, Троице-Сергиева лавра, собор Казанской иконы Божьей Матери, Александро-Невская лавра, Псково-Печерская лавра и другие.

Самый приемлемый и оправданный способ демонстрации коллекции – хронологический. Восприятие линейного времени зрителем осуществляется органично с его познаниями. Однако, по разным причинам экспоненты не всегда соблюдали его, тем самым находя другие способы показа, организовывая новые оптические режимы. «Хронологический принцип в экспозиции Оружейной палаты (по списку экспонатов 1840-х гг.) или соблюдался весьма относительно, или вовсе не играл роли, так же как происхождение экспоната, его материала. В основном были группировки "по отделениям". Главными были "образная", "царский сан", второе отделение – "царская броня и оружие", третье – "древняя царская посуда" и "разные вещи". Затем выделена "портретная"»<sup>10</sup>.

Коллаборация музееведческих программ по отражению опыта восприятия культовых предметов искусства с практикой храмового действия выражена в организации выставок, вмещающих в себя новые оптические режимы и практики показа искусства и современные ре-

цептивные модели в истории художественного опыта.

Международный Византийский конгресс, начиная с 1927 г., проводимый в разных странах, подразумевает подготовку выставок изобразительного искусства. XVIII Всемирный конгресс византиноведческих исследований провели в 1991 г. в Москве, в нем приняли участие почти 700 ученых из 40 стран мира. Следующий конгресс запланирован в 2022 г. в Венеции. Выставки христианского искусства в Венеции чаще всего охватывают не одну площадку, а несколько. Как и положено в городо-музее, время творческого биеннале охватывает сразу несколько площадей, дворцов, часовен, в которых представлены шедевры живописи мастеров эпохи Возрождения, более поздних веков вплоть до авторов сегодняшнего времени.

*Оптические режимы показа культового искусства в истории культуры.* Первой выставкой христианских артефактов может быть названа финальная часть археологических раскопок царицы Елены (ок. 250–330 гг.) – матери римского императора Константина I, когда, по утверждениям христианских хронистов, в Иерусалиме были обретены Гроб Господень, Животворящий Крест и другие реликвии Страстей. Эти предметы были выставлены с целью документально-исторического подтверждения существования Иисуса Христа, а также для катехизации верующих. «Искусство средневековья. Шедевры из Национальной Галереи Умбри» Эрмитаж (май–август 2021 г.), Выставка церковного шитья в главном здании комплекса «Эрмитаж», Большая церковь Зимнего дворца во имя Спаса Нерукотворного, Музей-храм святителя Николая в Толмачах – органично возведенное храмовое пространство как продолжение экспозиции древнерусского искусства Третьяковской галереи.

<sup>10</sup> Белавская К. Дворцовые музеи и хранилища XVIII – первой половины XIX в. //Очерки истории музейного дела в России. – В 3-х вып. – Вып. 3. – М.: Сов. Россия, 1961. – С. 361.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

## | Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

*Учебные музеи в университетах Западной Европы* подбирают для экспонирования такие документы и артефакты, которые могли бы помочь в обучении. Например, листы Библии Гуттенберга (Лейпцигский список) находятся в Научной библиотеки МГУ, а пергаментная иллюминированная из Немецкого музея книги и шрифта – в Российской государственной библиотеке. В здании библиотеки Технического университета в Дрездене в специально технически оборудованном помещении с неярким светом и наклонными витринами представлены типографские оригиналы листов гравированных Библий и Евангелий XV–XVII вв. как наглядные пособия факультетов, связанных с изучением печати как искусства и техники<sup>11</sup>. Метод дидактики наличествует в экспозиционных залах учебного Музея музыкальных инструментов Лейпцигского университета<sup>12</sup>.

При этом важно указать на попытки систематизации материала по христианскому искусству, полученного вследствие собственного коллекционирования и в зависимости от помещений, в которых находили возможным хранить и показывать свои наработки известные собиратели: Н. П. Лихачев в собственном доме на Петрозаводской улице в Санкт-Петербурге<sup>13</sup>, П. Д. Корин в мастерской и жилом доме на Малой Пироговской улице в Москве, чета Ханенко

в музее Ханенко на Терещенковской улице в Киеве. Уже имея готовое архитектурное пространство, эти люди как могли и умели, выставляли свои находки, пытаясь их систематизировать, распределить для лучшего обзора, выделить главные произведения, зачастую самостоятельно проводили экскурсии, заказывали каталоги и путеводители. Систематизация коллекций стояла перед их авторами в числе преимущественных задач. Так, желая произвести системную опись своего собрания по древней живописи П. М. Третьяков обратился к Н. П. Лихачеву<sup>14</sup>, ибо профессиональный талант ученого в среде знатоков христианского искусства ценится очень высоко.

Составляя основное собрание ризниц монастырей, иконы и предметы шитья могли участвовать в некоторых экспозиционных состояниях<sup>15</sup>, а для хранения церковного инвентаря и богослужебных облачений была продумана специальная мебель и обстановка, что само по себе создавало эффект музейного хранилища<sup>16</sup>. Не самым удачным терминологическим пассажем является обозначение экспозиции 1898 г. в Русском музее императора Александра III: «Для экспонирования икон (залы XXI–XIX) использовалась ковровая развеска. На штангах под потолком крепились подвесные лампы. Монументальные *предметы прикладного искусства*,

<sup>11</sup> Книжный музей URL: [https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen\\_und\\_Kunstbesitz\\_der\\_TU\\_Dresden](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen_und_Kunstbesitz_der_TU_Dresden).

Дата обращения: 22.01.2022.

<sup>12</sup> Музей музыкальных инструментов URL: [https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum\\_der\\_Universitaet\\_Leipzig](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum_der_Universitaet_Leipzig). Дата обращения: 22.01.2022.

<sup>13</sup> Туминская О. Иконы коллекции Н.П. Лихачева и византийская экспозиция Русского музея // Научные труды. Вопросы теории культуры/Научн. ред. Наталья Акимова. – Вып. 55. Октябрь/Декабрь. – СПб.: Изд-во СПбАИЖСА, 2020. – С. 230–249.

<sup>14</sup> Лихачев Н. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. – М.: Синод. тип., 1905. – С. 4–9.

<sup>15</sup> Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, с библиографическим указателем. I. Преобразования старых и учреждение новых монастырей с 1764–1795 гг. по 1 июля 1890 г. (594 монастыря) /составил и издал В. В. Зверинский. – СПб.: тип. Безобразова, 1890. – С. 147, 253.

<sup>16</sup> XXV-летие Архангельского епархиального церковно-археологического комитета: [Ист. очерк]. Архангельск: Типо-лит. насл. Д. Горяйнова, 1912 [обл. 1913]. – С. 13.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

**| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |**

сосредоточенные главным образом в XVIII зале, *смело смешивались с иконами (курсив – О. Т.)*<sup>17</sup>, но суть описания понятна – экспозиционеры стремились превратить предметы культа в экспонаты, найдя соответствующий ракурс обзора. Для определения экспозиции, включающей различные виды экспонатов (археологические находки, иконы, архивные материалы), А. Б. Закс был предложен термин «синтетическая экспозиция»<sup>18</sup>

*Музей и храм – точки соприкосновения.* Выдвинут дискуссионный мотив: «По многим своим функциям музей чрезвычайно близок храму, где так же, как и в музее, предмет (будь то экспонат или реликвия) сохраняется, изучается, экспонируется, т. е. выставляется для созерцания или поклонения. Происходит то же сопереживание, раскрытие и демонстрация его сакрального или исторического содержания, его духовной и художественной ценности. Предмет участвовал в определенном храмовом действе, имея свое опосредованное место и роль, а главное, был связан с другими предметами определенными смысловыми и сюжетными взаимосвязями, понятными для воспринимающих его зрителей. Тем самым первоначально предмет или реликвия были включены в определенный визуально-концептуальный ряд и действие. В дальнейшем развитие экспозиции интерпретировало смысл и степень взаимосвязи предметно-смыслового ряда, каждый раз подчиняя его художественным и научным критериям своего

времени», – сравнивает М. Т. Майстровская<sup>19</sup>. Музей – храм искусства. Следовательно, функции музея икон и храмовой ризницы совпадают. Более того, изначально музей мог мыслиться как хранилище культовых артефактов, ибо впечатление, которое предполагалось получить в процессе созерцания иконописных произведений и предметов литургического действия совпадает.

*Музей христианского искусства как рецептивная модель.* Основным дискуссионным вопросом является предложение о совмещении функций предъявления произведения культовой среды как предмета нарратива, исторической эпохи или искусства в секуляризационной модели восприятия. Акцент восприятия христианской реликвии поставлен не на место встречи зрителя с произведением искусства, а на внутреннюю логику показа и субъективность восприятия. В таком ключе музей и храм идентичны по «технике» визуально-оптического режима, по качеству предъявляемых предметов, по специфике и гармонии художественного оформления, по публичности и открытости показа, по масштабности коллекционных находок, по раскрытию возможностей сохранности предмета и качеству реставрации, по важности реестра имен исполнителей, по просветительским функциям и по некоторым другим показателям. Основное отличие храма от музея остается в главном – функциональном назначении посещения того и другого места, дихотомии паствы и зрителей, т. е. в постановке ракурса изучения внутренних мотивационных потребностей зрителя и верующего. Храм и музей принципиально отличаются возможностями,

<sup>17</sup> Пивоварова Н. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е гг. – М.: БуксМАрт, 2014. – С. 175.

<sup>18</sup> Закс А. Опыты построения синтетических экспозиций (1925–1928 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. – Вып. II. – М.: Сов. Россия, 1960. – С. 328–343.

<sup>19</sup> Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение: На пути к музею XXI века: музейная экспозиция: сборник научных трудов / Российский институт культурологии МК РФ и РАН. – М.: Изд-во РИК, 1997. – С. 7–8.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

## | Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

которые породили основу их существования: храм призван собрать прихожан для исполнения главной функции верующих – исповеди и причастия. Окружение (художественно-декоративное, историко-археологическое) принципиально не имеет значения для верующего, хотя не исключает дополнительные возможности наполнения храмового интерьера произведениями художественной и археологической древности.

Но верующий может быть и зрителем. Ведь, не всегда прихожанин посещает храм для исповеди и причастия, не всякий музейный посетитель есть воцерковленный верующий, внутренние побуждения различны. Адекватная демаркация посетительского интереса вполне реализована. В музей не ходят молиться, хотя случаи молитвенного осенения крестом в залах музеев перед великими шедеврами случаются. Посетить храм с целью профанного интереса вполне возможно. На экскурсию в православный храм может попасть любой человек – верующий, посещающий храм регулярно и исполняющий главные правила «верных», оглашенный православный, атеист, представитель другой конфессии. Оформление храма сопоставимо с теми целями христианского богослужения, которые и должны помогать священникам проводить молитвенные обряды. Именно поэтому сравнивать пространство храма с пространством выставки в музее неправомерно.

«Христоцентризм, смыслоцентризм и словоцентризм при сочетании синхронической и диахронической методологий. Церковь обогащает Музей традиционными сферами национального мировосприятия, раскрывающими социологию, нравственно-психологическую и символично-эстетическую проблематику. Система трихотомического анализа помогает выявить различные уровни куль-

туры, особенности духовного и душевного, храмового и секуляризованного мировосприятия. При образно-тематическом построении современных экспозиций помогает анализ жанровых архетипов, пространственно-временных и цветосветовых символов», – предлагает М. Н. Цветаева<sup>20</sup>.

*Выставки в пространстве церкви.* Однако, в храмах могут быть временные выставки. Их можно сравнить с выставками в музеях и галереях. Временная выставка «Философ Орнатский: жизнь как подвиг», проводившаяся перед собором Казанской иконы Божьей Матери в Санкт-Петербурге (стеклянные витрины с документами эпохи жизни и служения в указанном соборе отца Философа, сентябрь 2019 г.; сентябрь–октябрь 2021 г.) и существующая на постоянной основе фотовыставка в притворном помещении храма прп. Андрея Критского (Рижский пр., д. 9).

Выставки исторического характера с фотографиями настоятелей церкви, документами периодов дореволюционной жизни соборов, времени советской и постсоветской эпохи, персоналий служителей, личными вещами прихожан, материалами истории бытования обители в притворах храмов: шведской лютеранско-евангелической церкви святой Екатерины (М. Конюшенная, д. 1–3), базилики святой Екатерины Александрийской (Невский проспект, д. 32–34), Петрикирхе (Невский пр., д. 22–24), Феодоровский собор (Миргородская ул., д. 1В), собор Воскресения Христова (наб. канала Грибоедова, д. 2Б, лит. А), в усыпальнице Иоанна Кронштадтского в нижних палатах Иоанно-Кронштадтского монастыря в Санкт-Петербурге (наб. р. Карповки, д. 45).

<sup>20</sup> Цветаева М. Музей и церковь: актуальность взаимодействия // Вестник СПбГУ. – Серия 17. 2015. – Вып. 3. – С. 107.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

**| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |**

*Практики архивирования прошлого и конструирования будущего в музейном и выставочном пространстве.* Применение в ходе экспозиционного показа иконы симулякров, копий, фотографий, моделей, видео, компьютерных программ, возможностей «дополненной реальности». Одной из самых известных в истории Русского музея была «Бумажная экспозиция», в которой имело место сознательное сочетание иконописных памятников и вспомогательного материала (факсимильные копии, фотографии, таблицы, этикетки, лозунги и другое), создающее общее впечатление атеистического направления советского искусства 1920–1930-х гг., выставка копий фресок под руководством Л. А. Дурново.

«Первая экспозиция христианских древностей просуществовала недолго. Новый проект предполагал разделение по «эпохам и школам» с 1898 по 1901 г. I Зал – византийские, греческие и новгородские иконы; II Зал – московские иконы XV и XVI вв. III Зал – переходные. В малом количестве допускалось размещение хороших копий»<sup>21</sup>. О возможности совмещать оригиналы и копии высокого качества говорилось практически сразу, как только начали организовываться выставки христианского искусства для посетителей светских взглядов. Заметим, что демонстрация фресок или мозаик в формате передвижных выставок в принципе возможна лишь в копиях.

На «момент составления описи в Оружейной палате все собрание Н. М. Погодина было разделено на 17 отделений, не считая икон, шитых шелками, миниатюр и разных предметов», – указывает Н. В. Пивоварова<sup>22</sup>. А

побудительным мотивом к открытию выставки «Строгановские иконы» в 1923 г. под руководством Н. М. Сычева была чрезвычайная ситуация: «В 1922 г. иконы из Строгановского дома, одним из фасадов выходящим на Мойку, в следствие сырости в хранимом помещении, экстренно перевезли в Русский музей для реставрации. В ходе реставрационных работ возникло предложение организовать на их основе выставку произведений ”строгановской школы”»<sup>23</sup>.

Обращаясь к истории экспонирования христианского искусства в Русском музее, Е. В. Волкова приводит примеры поэтапного освоения приемов музейного дизайна<sup>24</sup>, что должно говорить о поступательном движении от менее удачного варианта экспозиционного размещения предметов к более совершенному принципу. Музей Академии художеств представил прием «шпалерной развески», Русский музей императора Александра III в 1898 г. предъявил «выделение наиболее ценного экспоната» как доминантного произведения, являясь предтечей выставок «одного шедевра», практикуемых ныне в залах Эрмитажа и других галерейных площадках. Но стоит заметить, что специалисты, коими являются сотрудники древнерусского отдела Русского музея, отметили градацию иконописного наследия как предшествование выбора выставочного принципа, а именно: коллекции доставались музею уже в системе градации по школам, именам, стилям, временным эпохам и т.п. «В реестрах, составленных на момент передачи, иконы были систематизированы по

формирования музейных коллекций: 1850–1930-е г. – М.: БуксМАрт, 2014. – С. 176.

<sup>23</sup> Ведомственный архив. Государственный Русский музей. – Ф. ГРМ (I). – Оп. 6. – Ед. хр. 266. – Л. 53.

<sup>24</sup> Волкова Е. Икона в музее: визуальный порядок экспонирования как форма интерпретации // ПРАЕНМА. – 2020. – 1 (23). – С. 198–201.

<sup>21</sup> Ведомственный архив. Государственный Русский музей. – Ф. ГРМ (I). – Оп. 6. – Ед. хр. 725. – Л. 2.

<sup>22</sup> Пивоварова Н. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

**| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |**

«школам»: греческого, московского, ярославского, вологодского, киевского, строгановского, монастырского писем, Ушаковской школы, работы иконописцев нижегородских скитов»<sup>25</sup>.

В заключение можно отметить, что категории знак, индекс и символ для музейной экспозиции, где главенствующим является художественно-изобразительный материал, очень тесно переплетаются и не дают того четкого представления, которое можно обнаружить в прочтении зрителем любой другой выставочной галереи. Предметы искусства уже имеют условную знаковую и индексацию при их создании, ибо являются результатом творческого акта художника. «Второе» прочтение предметы получают в той взаимосвязи, в которой им предложено разместиться на время экспозиции. И, как следствие первых двух актов, художественно-изобразительная экспозиция становится символом в восприятии зрителя, если он достаточно подготовлен для интеллектуально-эмоциональной деятельности.

Главными градациями для типологии экспозиционного показа культовых произведений являются такие, как:

Хронологическая;

Стилистическая (иконописные школы);

Региональная (иконописные школы, ремесленные центры);

Манера иконописания и изготовления художественных изделий;

Сюжетно-образная;

Тематическая;

Выставочная коллаборация предметов культа как знаков эстетического восприятия.

<sup>25</sup> Пивоварова Н. Новые данные о собрании икон московского купца А. М. Постникова // Император Александр III и императрица Мария Федоровна: Матер. науч. конф. – Сб. статей. – СПб.: Профицентр, 2006. – С. 83.

Учитывая специфическую природу иконы, можно, вслед за В. А. Пушкаревым, обратить внимание на интуитивный принцип построения экспозиции христианского искусства: «ретроспективные выставки <...> необходимо делать вовремя. Надо чувствовать, когда назрела необходимость показывать <...>, уловить накопившийся интерес зрителя и дать ему возможность насладиться ожидаемым удовольствием от встречи с творчеством»<sup>26</sup>.

**Источники**

Ведомственный архив. Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 266. Л. 53.

Ведомственный архив. Государственный Русский музей. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 725. Л. 2.

**Список литературы**

Белавская К. Дворцовые музеи и хранилища XVIII – первой половины XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. – В 3-х вып. – Вып. 3. – М.: Сов. Россия, 1961. – 364 с.

Волкова Е. В. Икона в музее: визуальный порядок экспонирования как форма интерпретации // ПРАЕНМА. – 2020. – 1 (23). – С. 193–207.

Закс А. Опыты построения синтетических экспозиций (1925–1928 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. II. – М.: Сов. Россия, 1960. – 379 с.

Книжный музей URL: [https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen\\_und\\_Kunstbesitz\\_der\\_TU\\_Dresden](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen_und_Kunstbesitz_der_TU_Dresden). (дата обращения: 22.01.2021).

Лихачев Н. Краткое описание икон собрания П. М. Третьякова. – М.: Синод. типография, 1905. – 47 с.

Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение: На пути к музею XXI века: музейная экспозиция: сборник научных трудов / Российский институт культурологии МК РФ и РАН. – М.: Изд-во РИК, 1997. – С. 7–22.

<sup>26</sup> Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991. № 6. – С. 26–29.



Ольга Анатольевна ТУМИНСКАЯ

| Оптические режимы экспонирования памятников христианской культуры |

Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, с библиографическим указателем. I. Преобразования старых и учреждение новых монастырей с 1764–1795 гг. по 1 июля 1890 г. (594 монастыря) / составил и издал В. В. Зверинский. – СПб.: тип. Безобразова, 1890. – 259 с.

Музей икон в Реклингхаузене, Германия: [альбом] / Ева Хауштайн-Барч, Иван Бенчев; [пер. с нем. С. К. Дмитриев]. – М.: Интербук-бизнес, 2008. – 310 с.

Музей музыкальных инструментов URL: [https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum\\_der\\_Universit%C3%A4t\\_Leipzig](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum_der_Universit%C3%A4t_Leipzig). (дата обращения: 22.01.2021).

Пивоварова Н. Новые данные о собрании икон московского купца А. М. Постникова // Император Александр III и императрица Мария Федоровна: Матер. науч. конф. – Сб. статей. – СПб.: Профицентр, 2006. – С. 82–94.

Пивоварова Н. Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е гг. – М.: БуксМАрт, 2014. – 432 с.

Пирс. Ч. Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М.: Логос, 2000. – 448 с.

Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991. – № 6. – С. 26–29.

Ревякин В. Художественные музеи: справ. пособие: 2-е изд., перераб. – М.: Стройиздат, 1991. – С. 179–216.

Туминская О. Знак, символ и индекс иконного обрамления в пространстве музея // Музей. Памятник. Наследие. – 2021. – 2 (10) – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2020. – С. 81–87.

Туминская О. Иконы коллекции Н.П. Лихачева и византийская экспозиция Русского музея // Научные труды. Вопросы теории культуры / Научн. ред. Наталья Акимова. – Вып. 55. Октябрь/Декабрь. – СПб.: Изд-во СПбАИЖСА, 2020. – С. 230–249.

Цветаева М. Музей и церковь: актуальность взаимодействия // Вестник СПбГУ. – Серия 17. – 2015. – Вып. 3. – С. 105–111.

Церковный археологический музей при Санкт-Петербургской Духовной Академии URL: <https://spbda.ru/about/museum>. (дата обращения: 22.01.2021).

XXV-летие Архангельского епархиального церковно-археологического комитета: [Ист. очерк]. Архангельск: Типо-лит. насл. Д. Горайнова, 1912 [обл. 1913]. – 63 с.

Stycie a stredny Evropa. 1200–1550. Praha: Narodna galerie, 2014. 158 p.



Olga A. TUMINSKAYA

## | Optical Modes of Exposure of Monuments of Christian Culture |

Olga A. TUMINSKAYA

The State Russian Museum  
 Engineering str., 4, St. Petersburg, Russian Federation 191186  
 Methodical Department  
 Doctor of Art History  
 ORCID: 0000-0003-0160-8299  
 e-mail: olgmorgun@yandex.ru

## OPTICAL MODES OF EXPOSURE OF MONUMENTS OF CHRISTIAN CULTURE

The topic of the article touches on the actual problem of the perception of icons in the museum space. The comparison of an exhibition with a temple in the history of exhibiting a cult object is the most frequent and seems to be the most correct. The secular chronology of the presentation of the cult artifact is not limited to the demonstration of the icon, it covers a wider range of displays of magical objects in order to come to an understanding of historical, archaeological, collectible, custodial, artistic-stylistic and other connotations of the creation and existence of the antiquity of different eras and societies. And yet, for the Russian viewer, the question of the history of the demonstration of Christian art objects has been and remains one of the unresolved and acutely discussed in connection with the dynamics of the state system itself for centuries. One of the main discoveries of the twentieth century in the field of icon display is the receptive model of actualization of artistic experience. Based on this idea, the focus of receptive museum practice. The problem of the icon's existence as a result of communication between the artist

and the viewer was raised in practice. An iconographer or a master of a cult work creates and reveals the depth of reading of the work created by him not in a plot perspective, but through the interpretation of the pictorial scene by figurative and plastic means, working with iconic reality, "speaks" to the viewer with images in the language of a symbol and a parable. The perception space is interpreted as a "meeting" of the image and the recipient, in the interaction of which a living work of art arises and is realized. Correctly and skillfully selected optical modes, ordering and regulation of the viewer's emotional and sensory sphere, light-constructive environment, museum design are good for the success of such a meeting.

**Key words:** icon, museum, temple, optical mode, sensuality mode, museum design, exhibitions in the church, display policy, archiving of the past, collaboration of the museum and the church.

## Sources

Departmental archive. The State Russian Museum. F. GRM (I). Op. 6. Ed. hr. 266. L. 53.

Departmental Archive. The State Russian Museum. F. GRM (I). Op. 6. Ed. hr. 725. L. 2.

## References

Belavskaya K. (1961). Dvorcovye muzei i hranilishcha XVIII – pervoj poloviny XIX v. [Palace museums and vaults of the XVIII – first half of the XIXth]. Ocherki

istorii muzejnogo dela v Rossii. Sov. Rossiya. 350–361. (In Russian).

Volkova E. (2020). Ikona v muzee: vizual'nyj poryadok eksponirovaniya kak forma interpretacii [Icon in the museum: the visual order of exposure as a form of interpretation]. PRAEHMA, 1 (23). 193–207. (In Russian).

Zaks A. (1960). Opyty postroeniya sinteticheskikh ekspozicij (1925–1928 gg.) [Experiments in constructing synthetic expositions (1925–1928)]. Ocherki istorii muzejnogo dela v Rossii. Vyp. II. Sov. Rossiya. 328–343. (In Russian).



Olga A. TUMINSKAYA

**| Optical Modes of Exposure of Monuments of Christian Culture |**

Knizhnyj muzej URL:  
[https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen\\_und\\_Kunstbesitz\\_der\\_TU\\_Dresden](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Sammlungen_und_Kunstbesitz_der_TU_Dresden) (Accessed Januar 22, 2021)

Lihachev N. (1905). *Kratkoe opisaniye ikon sobraniya P. M. Tretyakova*. [A brief description of the icons of the collection of P. M. Tretyakov]. Sinod. Tipografiya. (In Russian).

Majstrovskaya M. (1997). *Muzejnaya ekspozitsiya: tendentsii razvitiya* [Museum exposition: development trends]. *Muzeevedenie: Na puti k muzeyu XXI veka: muzejnaya ekspozitsiya: sbornik nauchnykh trudov. Rossijskij institut kul'turologii*. 7–22. (In Russian).

Zverinskij V., compl. (1890). *Material dlya istoriko-topograficheskogo issledovaniya o pravoslavnykh monastyryah v Rossijskoj imperii, s bibliograficheskim ukazatelem. I. Preobrazovaniya staryh i uchrezhdenie novyh monastyrej s 1764–1795 gg. po 1 iyulya 1890 g. (594 monastyrya)* [The material for the historical topography of the Orthodox monasteries in the Russian Empire, with bibliographic index. I. the Transformation of the old and the establishment of new monasteries 1764–1795. for of July 1, 1890 (594 monastery)]. tip. Bezobrazova. (In Russian).

Eva Haushtajn-Barch, Ivan Benchev (2008). compl. *Muzej ikon v Recklinghauzene, Germaniya* [Museum of Icons in Recklinghausen, Germany : [album]]. Interbukbiznes. (In Russian).

Muzej muzykal'nykh instrumentov URL:  
[https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum\\_der\\_Universit%C3%A4t\\_Leipzig](https://deru.abcdef.wiki/wiki/Musikinstrumentenmuseum_der_Universit%C3%A4t_Leipzig) . (Accessed Januar 22, 2021).

Pivovarova N. (2006). *Novye dannye o sobranii ikon moskovskogo kupca A. M. Postnikova* [New data on the collection of icons of the Moscow merchant A.M. Postnikov]. *Imperator Aleksandr III i imperatrica Mariya Fedorovna: Proficentr*. 82–94. (In Russian).

Pivovarova N. (2014). *Pamyatniki cerkovnoj stariny v Peterburge – Petrograde – Leningrade. Iz istorii formirovaniya muzejnykh kolekcij: 1850–1930-e gg.* [Monuments of church antiquity in St. Petersburg – Petrograd – Leningrad. From the history of the formation of museum collections: 1850–1930] *BuksMArt*. (In Russian).

Pirs. Ch. (2000). *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected philosophical works] *Logos*, 2000. (In Russian).

Pushkarev V. (1991). *Vystavka, kotoroj moglo ne byt'* [Exhibition, which could not have been]. *Nashe nasledie*. 6. 26–29. (In Russian).

Revyakin V. (1991). *Hudozhestvennye muzei: sprav. Posobie* [Art museums: reference. manual]. *Strojizdat*. 179–216. (In Russian).

Tuminskaya O. (2021). *Znak, simvol i indeks ikonogo obramleniya v prostranstve muzeya* [Sign, symbol and index of icon framing in the museum space]. *Muzej. Pamyatnik. Nasledie*. 2 (10). 81–87. (In Russian).

Tuminskaya O. (2020) *Ikony kolekcii N.P. Lihacheva i vizantijskaya ekspozitsiya Russkogo muzeya* [Icons of the collection of N. Likhachev and the Byzantine exposition of the Russian Museum]. *Nauchnye trudy. Voprosy teorii kul'tury*. 55. 230–249. (In Russian).

Cvetaeva M. (2015). *Muzej i cerkov': aktual'nost' vzaimodejstviya* [Museum and church: relevance of interaction]. *Vestnik Pravoslavnyj Svyato-Tihonovskij universitet* 17. 3. 105–111. (In Russian).

Cerkovnyj arheologicheskij muzej pri Sankt-Peterburgskoj Duhovnoj Akademii URL:  
<https://spbda.ru/about/museum> (Accessed Januar 22, 2021).

*XXV-letie Arhangel'skogo eparhial'nogo cerkovno-arheologicheskogo komiteta: [Ist. ocherk]* (1912). [XXV anniversary of the Arkhangelsk Diocesan Church-Archaeological Committee]. *Tipo-lit. nasl. D. Goryajnova*. (In Russian).

*Ctseye a sredny Evropa*. (2014) 1200–1550. Praha: Narodna galerie, 158.

