https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124

ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО В МУЗЕЙНОЙ РАМЕ: СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПОКАЗА

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

В статье рассматриваются современные способы показа церковного искусства в музеях и выставочных залах. История его экспонирования насчитывает около 150 лет. На всём протяжении своего музейного бытования роль церковного искусства по-разному понималась обществом и самим музеем. Поэтому цели и задачи, а также методы демонстрации были весьма различны. Современные музейные исследования определяют музей как идеологическую инстанцию; при этом идеологией называется процесс производства смыслов и закрепления их в статусе норм. В качестве одного из методов формирования смыслов выступают способы показа. По тому, как музей показывает те или иные объекты, можно судить не только о трансляции доминирующих знаний, но и о самих принципах восприятия реальности. Анализ разнообразия музейных интерпретаций церковного искусства на протяжении всего времени его экспонирования позволяет выделить три основные подхода: церковное искусство понимается (1) как иллюстрация идей и концепций, (2) как художественное произведение и (3) как сакральный объект. Каждый из подходов имеет свои концептуализацию, историю применения и примеры использования в современной практике. Задача данной статьи – попытаться проследить, как уже наработанные приёмы, иногда несколько видоизменяясь, находят применение в экспозициях музеев последних двух-трёх десятилетий. Один из подходов к демонстрации икон, храмовых скульптур и предметов декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения в современном музее рассматривает их в качестве иллюстраций некоторых мировоззренческих или социокультурных концепций, а также как исторические документы. Одним из вариантов такого подхода является представление церковного искусства как этнографического материала. Другой подход к экспонированию базируется на отношении к иконе и богослужебным предметам как к произведениям искусства. Они рассматриваются в качестве признанных шедевров, которые должны вызвать у зрителя эстетическое наслаждение. Важным проявлением художественно-эстетических позиций при рассмотрении такого искусства является использование для его описания характерных искусствоведческих понятий: живописные особенности региона или школы, манера письма. В современной экспозиционной практике этот тип демонстрации является наиболее распространённым. В основе третьего типа экспонирования лежит понимание произведения церковного искусства как сакрального объекта. В этом случае с помощью экспозиционных приёмов в залах музея реконструируется пространство храма, а предметы показа символически возвращаются в их изначальное окружение. В результате анализа трёх основных приёмов экспонирования церковного искусства автор приходит к выводу, что современная практика музейной демонстрации совмещает в себе ранее нара-

ботанные способы показа. Три основные приёма, описанные в статье, позволяют лишь достаточно условно разделить всё многообразие существующих экспозиций. Реальная музейная деятельность значительно сложнее, и подчас в одной выставке сочетаются элементы разных приёмов, которые взаимно дополняют друг друга.

Ключевые слова: церковное искусство, способы показа, визуализация, музейный дизайн, музейный предмет, экспозиция, сакральное пространство.

CHRISTIAN ART IN MUSEUMS: MODERN TECHNIQUES OF EXPOSITION

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

The article examines display methods of Christian art in museums and showrooms. The history of exposition of religious art dates back about 150 years. Throughout museum existence the social role of religious art and museum was understood differently because the demonstration purposes, problems and methods were very different. Recently museum researchers define a museum as an ideological institute where ideology is the process of producing meanings and fixing them as norms. Display methods are described as the methods of creating meanings. When the museum displays certain objects, it shows not only the translation of the dominant knowledge, but also the principles of perception of reality. The analysis of the variety of museum interpretations of the Christian art throughout the entire time of its exhibition allows distinguishing three main approaches: Christian art as an illustration of ideas and concepts, as an artistic work and as a sacred object. Each of them has its own conceptualization, history of application and use in modern practice. The purpose of this article is to study the already developed techniques, sometimes slightly modified, which are used in museum expositions of the last two or three decades. One approach to displaying icons, temple sculptures and objects of decorative and applied art for liturgical purposes in a modern museum considers them as illustrations of certain scientific or cultural concepts, as well as historical documents. One of the versions of this approach is the representation of the religious art as an ethnographic material. Another approach to exhibiting is based on treating icons and liturgical items as works of art. They are considered as recognized masterpieces that should bring the viewer aesthetic pleasure. An important manifestation of artistic and aesthetic positions in such art is the use of specific art concepts for its description: the picturesque features of the region or school, the manner of writing. In modern exhibition practice, this type of demonstration is one of the leading and most common. The third type of display is based on understanding of the Christian art as a sacred object. In this case, with the help of exposition techniques the space of the temple is reconstructed in the halls of museums, the objects of display are symbolically returned to their original surroundings. Moreover, there is a complete reconstruction of the interior of the Church, as well as of its elements, even if they are only a hint of associative reference to the sacred spaces. As a result of the analysis of three main methods of exhibiting the Christian art, the author comes to conclu-

sion that the modern practice of museum demonstration combines previously developed methods of display. The three main techniques described in the article only allow dividing the variety of existing expositions into parts. The actual museum activity is much more complex and in the same exhibition there are sometimes elements of different techniques that complement each other.

Keywords: Christian art, methods of display, museum design, museum object, exposition, the sacred.

Музейное бытование церковного искусства в России началось во второй половине XIX века с создания Музея православного иконописания при петербургской Академии художеств (1856), Императорского Российского Исторического музея (1883) и Отделения Христианских древностей Русского музея (1898). На протяжении всего этого времени роль церковных предметов в музее понималась различно – как обществом, так и самим музеем. Соответственно, цели и задачи демонстрации и, как следствие, приёмы визуального построения экспозиций были разными. Современная же практика показа представляет интерес, прежде всего, тем, что основана на синтезе способов, существовавших ранее. Задача данной статьи – проследить, как уже наработанные приёмы, иногда несколько видоизменяясь, находят применение в экспозициях музеев последних двух–трёх десятилетий.

Следует сразу отметить, что музей, в соответствии с теорией М. Фуко, понимается в современных музейных исследованиях как *идеологическая инстанция* — сумма «практик, регламентирующих не только типы деятельности, способы общения, но и саму телесность индивида» [Никифорова 2013, 86]. Под идеологией в данном случае подразумевается процесс производства значений и придания им статуса нормы и очевидности. В роли стратегий, формирующих смыслы, выступают способы показа, например, принцип отбора и сочетания произведений. По тому, как музей показывает те или иные объекты, можно судить не только о трансляции доминирующих знаний, но о самих принципах восприятия реальности.

Новая музеология вводит следующую типологию музеев: «святилище», «рыночная структура», «колониальное пространство» и «пост-музей»; каждый из этих типов обладает характерным подходом к формированию визуального образа своих экспозиций. Джанет Марстайн [Marstine 2006] отмечает, что эти категории не являются взаимоисключающими и ни один музей не представляет собой «чистый» образец одного из перечисленных типов. Более того, очень часто музеи активно показывают себя в одной роли и всячески затушёвывают другие, хотя нередко совмещают в себе черты нескольких. Согласно Хупер-Гринхилл [Hooper-Greenhill 1992, 22–25], принцип показа музейных предметов также может зависеть и от организации знания, присущей конкретной эпистеме (ренессансной, классической, современной).

Анализируя многообразие музейных интерпретаций церковного искусства на протяжении всего времени его экспонирования, можно выделить

три основные подхода: церковное искусство понимается как (1) иллюстрация каких-либо идей и концепций, (2) как художественное произведение и (3) как сакральный объект. Каждый из этих подходов имеет свои концептуализацию, историю применения и примеры использования в современной практике.

Говоря о том, что иконы, храмовые скульптуры и предметы декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения могут быть иллюстрацией каких-либо идей, концепций и ценностей, следует обратиться к теории эпистем. В частности, эпистема модерна наделяет музеи большими полномочиями. Посредством дисциплинарной власти музеи становились инструментом воспитания индивида и формирования национального самосознания. Предполагалось, что посетители могли получить знания, только подчинившись доминирующей силе – директору, эксперту, куратору. Коллекции должны были восприниматься как канонические, эталонные. В основу принципа показа был положен хронологический подход, он ставился выше других способов демонстрации смысла конкретного музейного предмета. Освещение прошлого с эволюционных позиций должно было объяснять настоящее.

Самым ярким примером такого понимания церковного искусства являются экспозиции Третьяковской галереи и Русского музея 1930-х годов [Осокина 2018, 72]. На них предметы церковного убранства использовались исключительно как исторические документы, иллюстрирующие феодальный быт, отражающие этапы социального развития и классовой борьбы. Экспозиции сопровождались многочисленными пояснениями, лозунгами, схемами и фотографиями, причём весь этот дополнительный материал был настолько активным, что иногда заслонял подлинные музейные предметы. Совмещение аутентичных произведений с копиями, муляжами и прочей дополнительной экспонатурой было характерно для экспозиционной практики того времени. Исторические реконструкции предполагали главенство идеологии и нарратива, а экспонаты лишь помогали раскрывать замысел экспозиционера. Таким образом, в музеях того времени можно наблюдать не только совместное экспонирование произведений различных жанров и типов – икон, фрагментов фресок, предметов декоративно-прикладного искусства и скульптуры, но и совмещение их с произведениями других эпох и специально созданными для конкретной экспозиции арт-объектами.

Такой подход (возможно, несколько изменённый) можно наблюдать и в современной музейной практике. Экспозиции больше не связаны с политической или классовой идеологией, но попытки презентации некоторых научных или социокультурных идей и концепций по-прежнему весьма актуальны. Например, на выставке «Красный цвет в русском искусстве» (Русский музей, 1997) для демонстрации особого влияния символики цвета и в целом древнерусского искусства на художников начала XX века была применена совместная развеска икон и живописных полотен. Произведения древнерусской живописи и К. Малевича выставлялись рядом, что должно было убедительно показать правоту искусствоведческой концепции о наличии такого влияния.

Истоки живописной манеры и связь с национальной традицией другого яркого представителя изобразительного искусства этого периода подробно освещались на выставке «Василий Кандинский и Россия» (Русский музей, 2016). Помимо произведений самого мастера, важной частью этой экспозиции стали иконы северного письма, лубки на библейские сюжеты и предметы народного декоративно-прикладного искусства. Эти артефакты должны были создать тот визуальный контекст, в котором творил В. Кандинский практически до отъезда из России и который бесспорно оказал влияние на его творчество [Круглов 2016, 6–7]. Впечатления от поездки по русскому северу, предпринятой В. Кандинским в 1880-х годах, знакомство с северной иконописью и росписью интерьеров деревенских домов определили колорит его абстракционистского творчества. Именно поэтому на выставке, как один из самых показательных примеров, разместились рядом картины Кандинского с изображением Георгия Победоносца и вологодская икона XVI века «Святой Георгий».

Традиция представлять сакральное искусство как исторический документ или иллюстрацию характерных черт того или иного культурного периода остаётся весьма востребованной в современной музейной практике. Так, на выставке «Православие в Святой земле. Альфа и омега» (Эрмитаж, 2017) совместно демонстрировались палестинские иконы, декоративно-прикладные предметы богослужебного назначения (резные перламутровые кресты и экспонаты из серебра), альбомы с гербариями, произведения художников XIX века и современных фотографов, запечатлевших виды Иерусалима и Палестины. Особенное внимание было уделено изменению приёмов изображения Святых мест на различных исторических этапах. Для этой цели в одном экспозиционном ряду были использованы живописные иконы «Проскинитариев» и «Топографии Святой Земли», являющиеся неким подобием пейзажных изображений, рисунки и гравюры художников XIX века и современные фотографии Юрия Молодковца и Валерия Зубарова.

Ещё одним вариантом подобной демонстрации церковного искусства является его представление в качестве этнографического материала. Во многих краеведческих или этнографических экспозициях можно встретить иконы, кресты, богослужебную утварь, которая отражает быт, духовную культуру, обряды и традиции того или иного региона, этноса, периода. Они могут быть представлены и как часть музейной реконструкции, и как самостоятельные предметы. Однако за ними закреплена лишь «прикладная» роль: они призваны иллюстрировать внешний им нарратив. Например, некоторые разделы экспозиции «Народы Восточной Европы» Российского этнографического музея (Санкт-Петербург) посвящены рассказу о традиционном жилище («Русские», «Народы Северо-Запада России и Прибалтики»). В их оформлении используются инсталляции, воссоздающие типичный внутренний вид избы с неприменным красным углом. Иконы и лампады в данном случае иллюстрируют ежедневный уклад крестьянской семьи.

Такой же приём можно обнаружить и в Самарском областном историко-краеведческом музее им. П. В. Алабина, и в Крымском этнографи-

ческом музее (Симферополь). Выставка «Православные иконы» (2014) Этнографического музея народов Забайкалья (Улан-Удэ) проходила в здании Никольской старообрядческой церкви. Иконы, кресты медного литья, церковные богослужебные книги вместе с предметами быта и костюмами знакомили посетителей как с повседневной, так и с религиозной жизнью старообрядцев Забайкалья. Выставка давала возможность лучше понять эту весьма закрытую субкультуру через артефакты, образующие её сакральное пространство. Вместе с тем, способ показа сакральных экспонатов визуально уравнивал их с домашней утварью и одеждой, превращая в поясняющую иллюстрацию к музейному нарративу.

Второй подход к экспонированию базируется на отношении к иконе и богослужебным предметам как к произведениям искусства, художественным произведениям. В этом случае иконы, фрагменты фресок и богослужебная утварь рассматриваются в качестве признанных шедевров, которые должны вызвать у зрителя эстетическое наслаждение. Такого рода музейные экспозиции соответствуют сразу двум типам из обозначенной выше четырёхчастной типологии, предложенной новой музеологией, – музей как «святилище» и музей как «рыночная структура». Первый выглядит как квазисакральное пространство, привилегированное место уединённого созерцания и поклонения шедеврам, а сам музей позиционируется как инстанция высшего знания о художественных достоинствах произведения [Marstine 2006, 9]. Музейный предмет фетишизируется и наделяется неоспоримой аурой идентичности, а дополнительный контекст считается не столь существенным. Вальтер Беньямин [Беньямин 1996, 26] характеризовал шедевр как уникальное, недоступное и удалённое произведение, отмечая его связь с сакральным и ритуальным контекстами. Общение между зрителем и таким произведением происходит непосредственно и напрямую. Рыночная структура – это звено товарно-денежных отношений, важный сегмент особой индустрии наравне с парком аттракционов, всемирной выставкой и универсальным магазином [Marstine 2006, 11]. Перемещение объекта в музейный контекст создаёт ощущение его неоспоримой ценности, в том числе материальной. Ведь «музей устанавливает товарную стоимость на всё, что экспонирует, предварительно отметив и отобрав» [Бюрен 2009]. Музейный предмет, являясь «экс-товаром», тем не менее определяет стоимость других подобных товаров на рынке. При этом, как ни парадоксально, оба подхода – музей как святилище и музей как рынок – взаимно дополняют друг друга.

В современной экспозиционной практике указанный тип демонстрации всё ещё является одним из ведущих и даже наиболее распространённым. Его можно наблюдать практически на всех постоянных экспозициях церковного искусства Русского музея, Эрмитажа, Третьяковской галереи, Исторического музея, Екатеринбургского музея изобразительных искусств, Новгородского музея-заповедника. В дизайне выставок присутствуют: совместный показ живописи и декоративно-прикладных вещей, использование витрин и мольбертов, свободная развеска на стенах, цветные фоны и акцентный свет. Так, в разделе искусства Грузии и Армении Эрмитажа иконы и их оклады, кресты, священные книги демонстрируются вместе с произведе-

ниями декоративно-прикладного искусства светского назначения того же региона и выполненные в том же материале. Все они выставлены в витринах на разноцветных фонах и выделены акцентным направленным светом, что визуально уравнивает их в роли произведений искусства, выполненных виртуозными мастерами. На выставке «Эрмитаж русской культуры» (2010), посвященной 90-летию Сергиево-Посадского музея-заповедника и рассказывавшей об его истории и коллекции, были продемонстрированы избранные произведения, составляющие гордость этого музея. В разных разделах были представлены археологические находки, народное искусство, живопись XVII–XX веков, предметы декоративно-прикладного искусства. Таким образом, древнерусское искусство – иконы, иконные оклады, литургические предметы и шитье – были показаны вместе с другими частями обширной коллекции, к ним применялись те же приёмы музейного дизайна.

Важным проявлением понимания сакрального искусства с художественно-эстетических позиций является сам искусствоведческий дискурс. Так, для описания икон важны характерные живописные особенности региона, школы или манеры письма. В качетве примера можно привести выставку «Невьянское чудо» (2015) музея-заповедника «Коломенское» (Москва). Само понятие «Невьянская школа» и выделение её в особое направление иконописи возникло в конце XIX века, хотя зарождение самостоятельной уральской школы произошло в XVIII веке и связано с появлением в это время горнозаводской промышленности Урала[1]. На выставке было продемонстрировано влияние на становление художественной манеры этой школы различных факторов, в частности, иконописных приёмов старообрядцев, так как в то время большое количество приверженцев этой субкультуры работали на заводе Демидовых, да и сами владельцы производства были староверами. В отдельной витрине были выставлены инструменты иконописцев (кисти, ёмкости для растирания и хранения красок), что ещё раз отсылало к художественному, живописному, а не сакральному контексту.

Выставка «Два мира русской иконописи XVII века» (2016) в Звенигородском историко-архитектурном и художественном музее рассказывала об отходе в указанный период от традиционного иконописного канона и появлении новой реалистичной манеры письма – «живоподобной»[2]. Зрителю предлагалось самостоятельно понять различие стилистических подходов, сравнив расположенные рядом иконы, выполненные в устоявшейся веками манере, и образцы нового письма. Основными авторами реалистичной манеры были мастера Оружейной палаты Московского кремля; самый известный из них – Симон Ушаков. Выставки «Иконы Подмосковья» (2017) Музея древнерусской культуры им. Андрея Рублёва (Москва) и «Иконопись XVII–XX веков» (2017) Томского областного художественного музея были посвящены отдельным региональным школам. Подмосковный

[1] Информация с официального сайта Московского объединённого музея-заповедника «Коломенское»: http://www.mgomz.ru/arhiv-vyistavok/vyistavochnyiy-proekt-nevyanskoe-chudo.

[2] Информация с официального сайта Звенигородского историко-архитектурного и художественного музея: http://zvenmuseum.ru/otkryitie-vyistavki-dva-mira-russkoy-ikonopisi-xvii-veka-v-zvenigorodskom-muzee/.

регион был представлен иконами из села Семёновского и города Дмитрова, а сибирский – иконами из многочисленных, не существующих ныне, храмов Томской области[3]. На всех этих выставках иконы демонстрировались как призведения искусства, а способы их показа соответствовали уже описанным приёмам: свободная развеска даже в отношении икон, входящих в один сюжетно-тематический комплекс; использование витрин нейтрального дизайна; выделение отдельных предметов цветом или светом; небольшое количество пояснительного текста.

В основе третьего типа экспонирования лежит понимание произведения церковного искусства как сакрального объекта. В этом случае с помощью экспозиционных приёмов в залах музея реконструируется пространство храма и предметы показа символически возвращаются в их изначальное окружение. Такому подходу соответствует концепция пост-музея, предлагаемая новой музеологией в качестве одного из четырёх существующих музейных типов. Он является современным интеллектуальным проектом и вводит диалогический принцип в отношения между зрителем и музеем. Это институт, ориентированный на «переосмысление авторитета хранителя и, что более важно для музейной работы, изучение места самого музейного предмета в пространстве музея» [Харрис 2011, 35]. Следствием нового подхода является изменение функций музейного дизайна и его возросшее значение как инструмента для раскрытия тематики экспозиций. Это объясняется смещением акцента в демонстрации предмета с информирования, показа предмета как такового на интерпретацию, нарратив, апелляцию к эмоциональному опыту. В пост-музее важно не столько то, что узнает зритель, посещая музей, сколько то, что он почувствует, какой эмоциональный опыт он сможет испытать.

Концепция пост-музея связывается с эпохой 2000-х гг., однако первые примеры такого рода мы найдём в начале XX века. В 1910-е годы активное развитие получило представление церковного искусства в его сакральном аспекте с помощью имитации подкупольного храмового пространства музейными средствами [Тарасов 2007, 198]. Интересно, что такой приём полноправно существовал тогда наряду с уже описанным художественно-эстетическим подходом. Экспозиции церковного искусства часто представляли собой воссоздание убранства храма с помощью определённых приёмов организации выставочного пространства. К ним относятся: наклонные подставки под иконы и богослужебные книги, напоминающие аналой; размещение икон с учётом структуры иконостаса; совмещение предметов древнерусской живописи и декоративно-прикладного искусства в сочетаниях, встречающихся на богослужениях; использование при изготовлении выставочного оборудования материалов, напоминающих убранство храма. На всех фото этого времени пояснительные тексты или отсутствуют вовсе, или их объём незначителен; это свидетельствует о том, что для создателей экспозиций того времени важным являлись непосредственное восприятие зрителем сакрального смысла этих артефактов.

---

[3] Информация с официального сайта Томской епархии Русской Православной Церкви: http://pravoslavie.tomsk.ru/news/3276/.

Современные методы музейной реконструкции сакрального пространства с помощью художественно-пластических приёмов во многом напоминают прежние, однако появляются и новые. При этом применяется как полное воссоздание пространства храма, так и использование каких-то его элементов, лишь намёком, ассоциативно отсылающих к священным пространствам. Это могут быть: структура построения экспозиции по аналогии с подкупольным пространством храма, выставочное оборудование в стилистике церковной архитектуры, соблюдение порядка сюжетно-тематических комплексов при развеске экспонатов, указание места изначального происхождения предмета. Например, на выставке Государственной Третьяковской галереи «Шедевры Византии» (2017) в декоре выставочного оборудования был применён мотив арки – характерной черты (элемента) подкупольного пространства храмовых сооружений Византии. Арочное завершение имели и ниши, в которых экспонировались иконы, и сочленения между выставочными щитами, что давало возможность прохода сквозь них так же, как и в византийских памятниках архитектуры. Там же были использованы и наклонные витрины, напоминающие аналой. На выставке «Шедевры церковного искусства Болгарии» (Третьяковская галерея, 2018) некоторые выставочные щиты были выполнены в виде сложных архитектурных конструкций, характерных для православной традиции.

В отдельный приём можно выделить экспонирование предметов церковного искусства в музеефицированных подлинных храмовых интерьерах. Так, в рамках празднования 620-летия основания Кирилло-Белозерского монастыря (2017) в Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике (Вологодская обл.) прошла выставка икон из собрания Третьяковской галереи – прижизненных образов преподобного Кирилла (основателя монастыря) и иконы «Богоматерь Одигитрия» конца XIV века, по преданию, принадлежавшей ему долгое время[4]. Помещение этих икон в архитектурную среду, не просто аутентичную, но имеющую с ними тесную историческую связь, позволило создать для них сакральный контекст, не прибегая к средствам музейного дизайна. На эту цель работало само окружающее пространство. Другим примером является экспозиция церковного искусства в храме Архистратига Михаила в Михайловском замке, филиале Русского музея. Иконы, декоративно-прикладные предметы богослужебного назначения, евангелие, облачение церковнослужителей XVIII–XIX веков показаны в интерьере отреставрированной домовой церкви замка.

Для создания сакрального контекста не всегда применяется реконструкция пространства храма или прямые аналогии с его элементами. Иногда этот контекст достигается путём использования приёмов современного дизайна. Такие пространства, казалось бы, не вполне близки к аутентичным священным пространствам, но, тем не менее, они позволяют зрителю испытать медитативный опыт, эмоции и чувства, схожие с теми, что можно испытать в сакральных местах. Такой подход к современным музейным экс-

[4] Информация с официального сайта Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника: https://kirmuseum.org/ru/events/590-let-so-dna-prestavlenia-prepodobnogo-kirilla-belozerskogo-i-620-so-dna-osnovania.

позициям вполне соответствует идеям пост-музея с его акцентом на переживания и его обращением к чувственному опыту. Как раз по такому пути пошли организаторы выставки «Христос в темнице» (2019) в Центральном выставочном зале «Манеж» (Санкт-Петербург), назвав её музейной инсталляцией. Было представлено более 30 храмовых скульптур северных регионов России, посвящённых одному из редких примеров церковной скульптуры на важный сюжет православной иконографии – «Христос в темнице» («Спас Полунощный»). Связь выставленной скульптуры с её молитвенным предназначением создавалась современными, казалось бы, не имеющими ничего общего с сакральностью, приёмами. Каждая скульптура была помещена в небольшую освещённую нишу, находящуюся в окружении практически тёмного пространства. Применялись эффектное акцентное освещение и чёрный фон; каждая фигура была снабжена нимбом-светильником в виде закольцованной светящейся трубки; в качестве постаментов использовались кубы из металлической сетки, наполненные булыжниками. В оформлении использовались большие камни, проекция ночного заснеженного леса и металлическая решётка в роли экспозиционных щитов. Такое оформление выставки давало возможность посетителям почувствовать всю трагичность сюжета. Оно же позволяло построить личную, практически интимную коммуникацию зрителя с произведением, отчасти похожую на диалог верующего с предметом почитания в храме. Если учесть, что в церковной традиции принято помещать фигуру Христа («Спас Полунощный») внутри храма в специально созданный объём – «темничку» с тремя окнами на всех сторонах, кроме тыльной, то некоторые дизайнерские приёмы этой экспозиции (ниши для скульптур) кажутся уже практически прямой аналогией традиционных сакральных мест.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная практика демонстрации церковного искусства в музее совмещает в себе наработанные ранее способы показа. Три основных приёма, описанные в статье, позволяют лишь достаточно условно разделить всё многообразие существующих экспозиций. Реальная музейная деятельность значительно сложнее, и подчас в организации одной и той же выставки встречаются элементы разных приёмов, которые взаимно дополняют друг друга. Следует признать, что новые материалы и технологии только вносят разнообразие в палитру приёмов музейного дизайна, тогда как цели и задачи показа остаются прежними – влиять на зрительское восприятие, добиваясь того или иного впечатления от выставки или от конкретного произведения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Беньямин 1996 – *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. С. А. Ромашко. Москва, 1996.

Бюрен 2009 – *Бюрен Д.* Функция Музея // Художественный журнал. 2009. № 73–74. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/73-74/museum-function/ (дата обращения: 12.11.2019).

Круглов 2016 – Василий Кандинский и Россия. Альманах / Автор ст. В. Ф. Круглов. Санкт-Петербург, 2016.

Никифорова 2013 – *Никифорова Л. В.* Современные зарубежные исследования дворцов и их музейных судеб в жанре культурной истории // Памятник архитектуры – от дворца к музею. Санкт-Петербург, 2013. С. 76–86.

Осокина 2018 – *Осокина Е. А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусского искусства. 1920–1930-е годы. Москва, 2018.

Тарасов 2007 – *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. Москва, 2007.

Харрис 2011 – *Харрис Дж.* «Наша печаль, наше хрупкое мужество»: музеефикация и новая музеология / Пер. с англ. Л. О. Оглоблиной // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.

Hooper-Greenhill 1992 – *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Shaping of Knowledge. London and New York, 1992.

Marstine 2006 – *Marstine J.* What is New Museum Theory? // New Museum Theory and Practice: An Introduction. Oxford, 2006. P. 1–36.

REFERENCES

Benjamin 1996 – Benjamin W. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Transl. into Russian by S. A. Romashko. Moscow, 1996.

Buren 2009 – Buren D. Function of the Museum. Transl. into Russian by L. Bobrasheva. *Moscow Art Magazine*. 2009. 73–74. URL: http://xz.gif.ru/numbers/73-74/museum-function/.

Harris 2011 – Harris J. "Our Sadness, Our Fragile Courage": The Museal and the New Museology. Transl. into Russian by L. O. Ogloblina. *The Problems of Museology*. 2011. 1. P. 31–41.

Hooper-Greenhill 1992 – Hooper-Greenhill E. Museums and the Shaping of Knowledge. London and New York, 1992.

Kruglov 2016 – Vasily Kandinsky and Russia. Ed. by V. F. Kruglov. St. Petersburg, 2016. In Russian.

Marstine 2006 – Marstine J. What is New Museum Theory? *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, 2006. P. 1–36.

Nikiforova 2013 – Nikiforova L. V. Modern Foreign Studies of Palaces and Their Museum Destinies in the Genre of Cultural History. *Architectural Monument – from the Palace to the Museum.* St. Petersburg, 2013. P. 76–86. In Russian.

Osokina 2018 – Osokina E. A. Heavenly Blue of Angelic Clothes: The Fate of Old Russian Art Works of 1920s – 1930s. Moscow, 2018. In Russian.

Tarasov 2007 – Tarasov O. Frame and Image. Rhetoric of Framing in Russian Art. Moscow, 2007. In Russian.

Материал поступил в редакцию 29.11.2019,
принят к публикации 15.01.2020

Для цитирования:
Волкова Е. В. Церковное искусство в музейной раме: современные способы экспозиционного показа // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 114–124. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124.

For citation:
Volkova E. V. Christian Art in Museums: Modern Techniques of Exposition. *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 114–124. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124.