

УДК 246.37.6:069.02

Черепанин В. М.

РЕЦЕПЦІЯ ІКОН: МІЖ МУЗЕЄМ І ЦЕРКВОЮ

У статті обґрунтовується потреба ревізії мети і підходу традиційної музеології щодо зберігання іконописних творів. Стверджується необхідність не вилучати ікони штучно з контексту свого історико-культурного буття, а зберігати в авторському контексті, тобто у церкві, оскільки в музейних стінах вони не мають змоги виконувати свої призначені функції (дидактичну, символічну, сакральну-містичну, літургійну), тому ікона невіддільна від богослужіння, її сенс — життя у храмі, а не в музеї.

В який дивний час ми живемо:
музеї перетворюються на храми,
а храми — на музеї!
Ж. Кокто

Біда торкнутися духу речі,
зіпсувати її епідерму...
М. Реріх

Зруйнувавши в давньому
предметі раз те, що в ньому є
суттєвим, ніколи не відновиш
його справжнього обличчя.
М. Бойчук

Мені б дуже хотілося, щоб ця стаття мала хоча б якийсь вплив на тих, хто виробляє музейну політику, ініціює її певні напрямки та створює умови для зберігання творів мистецтва (зокрема, ікон). Оскільки саме зберігання останніх видається непорозумінням — не було враховано усі аспекти. Тому перш за все слід зазначити, що традиційна музеологія досягла незначних результатів. Вона використовує ще підхід XIX ст., а існуючі наукові поняття і методи застаріли [1]. Музейне середовище створює відірваність, дистанцію для абстрагування від буденного сприйняття предметів культури [2]. Але в постіндустріальний період відвідувачі музеїв приходять на виставки по досвід. Це колись вони споглядали музейні скарби крізь скло, а сьогодні хочуть, щоб виставка забезпечила їм "безпосередній досвід" і їх ніщо не відділяло від предмета [3].

Музей і далі ставить собі за мету тільки збереження механічних функцій предмета [4]. Та й сам він має штучну природу, вторинний, рефлексивний характер: в ньому немає об'єктивної логіки речей, втрачений музейними предметами зв'язок з минулим відновлюється штучно. Єдина активізація проявів щодо сучасності — це застосування поняття "пам'ятки" щодо музейного предмета [5]. В традиційному музеї експонат — цінність, що визначається матеріалом, з якого він зроблений, чи його рідкістю. Але надалі експонат набуває нового

значення як *елемент культурного середовища*, замість вираження ідеї. Тепер музеологічна програма повинна базуватися не на пам'ятках, а на ідеях, які музей хоче донести до глядача [6].

Традиційні умови і принципи зберігання та експозиції особливо неприйнятні для мистецтва іконопису. Виникає питання: чи взагалі потрібна така консервація, особливо щодо живої культури? Адже більшість експонованих у музеях ікон було просто вивезено з церков переважно Західної України. Це є, по суті, продовженням радянського ставлення, наприклад, до "некультурних гуцулів": "То отсталый народ. Але ми їх виховаємо, ми, ідейні комсомольці, і радянська влада — то наш святий обов'язок". Вважалося, що костюми гуцулів треба забрати до музеїв: "Що вартісне — то до музею, а решту — вон!" А гуцули "будуть працювати, культурно працювати під нашим керівництвом, аж будуть такими, як ми" [7].

Необхідна радикальна ревізія цілей музеології, зміна психології і поглядів, зміна підходу. Музеї мають вийти за межі традиційних функцій ідентифікації, консервації та просвітництва [8]. Потрібно створити єдину концепцію виявлення, вивчення, охорони та використання пам'яток культури, і виходить вона повинна не із завдань певної наукової дисципліни. Існує потреба такого підходу до пам'ятки, коли вона *не вилучається штучно з контексту*

свого історичного буття, а її "життя" в сучасному світі не суперечить її функціональності і первісному задуму автора. Адже пам'ятки тісно взаємопов'язані із середовищем перебування. XX СТ. пам'ятає досить прикладів практики використання пам'яток всупереч функціональним задумам творця: це і перетворення церков на музеї чи концертні зали, створення музеїв, готелів і ресторанів у монастирях тощо [9]. Є приклади альтернативного вирішення: нові музеї — екомuzeї — використовують всі засоби традиційних музеїв (комплектування, консервація, експозиція, дослідження), але застосовують їх *відповідно до особливостей даного середовища* [10].

Пишучи про зміни підходів до Святого Письма за часів Реформації, Г.-Г. Гадамер наголошує, що в першу чергу треба брати до уваги *мету і наміри* тексту. Тоді не зникає те особливе, що містить у собі Святе Письмо; навпаки, ми виокремлюємо це особливе. Це мета, під таким знаком треба читати Святе Письмо, навіть коли ми підходимо до нього як історики, атеїсти чи марксистки. Це різновид тексту, і він повинен бути зрозумілий *згідно зі своїми внутрішніми намірами* [11]. Я не бачу причин, чому б цей головний принцип герменевтики не застосувати і в музеєзнавстві.

Як зауважував угорський музеолог Йозеф Бенеш, основний критерій методів експозицій — це ступінь *збереження зв'язку* експоната з його *первісним оточенням*. Виходячи з цього, він виділяє три основні типи експозиції: автентична, де зв'язок збережений, експонати репрезентовані в первісному оточенні, зв'язки між різними елементами вдається показати, не застосовуючи допоміжних засобів; документальна, коли первісне середовище відтворено і зв'язок з ним зрозумілий глядачам, він відтворюється візуальними засобами; і недокументальна (зв'язок не виражено, експонати оцінюються позапервісним середовищем, підкреслюються тільки естетичні аспекти) [12]. Зрозуміло, щодо ікон прийнятний тільки автентичний тип експозиції. Граничний мінімум суб'єктивного впливу на пам'ятку іконопису є найактуальнішим завданням [13]. Консервація сьогодні — це підтримання об'єкта в гарному фізичному стані *для виконання тих функцій, для яких він був створений* [14], при цьому відзначається необхідність мінімізації консерваційних втручань [15]. Можливо, потрібно згадати давньогрецький досвід прикрашання священних храмів (-музеїв) творами мистецтва [16]. Звичайно, існує небезпека відносно творів церковного образотворчого мистецтва (хоча ікони, як буде показано нижче, не просто твори образотворчого мистецтва, це щось набагато більше), які зберігаються в архітектурно-історичних заповідниках та музеях, де храми передано церковним громадам. Реставратори, історики мистецтва рятували уні-

кальні твори церковного мистецтва, а вони руйнуються новими господарями, які прагнуть "благі лепі". Перемальовуються розписи, "перезолочуються" фольгою різьблення давніх іконостасів. Церква хоче власними силами виконувати "відновлювальні", а не реставраційні роботи, не звертаючись до професіоналів (часто за браком коштів) [17].

Якщо є небезпека зберігання ікон у церквах певних релігійних громад, то нині існує багато по-рожніх (і не тільки) позаконфесійних державних церков-"музеїв", які тільки на великі свята виконують свою літургійну функцію. Для них створюють нові іконостаси та ікони, в той час як ікони з ви-ставкових залів знайшли б там своє органічне середовище, зберігаючись, звичайно, під контролем відповідних музейних працівників та реставраторів. Найголовніше завдання у зберіганні нам'ятої іконопису — це *створення відповідних умов зберігання* [18], які не заважають їм виконувати *призначену функцію* [19].

Ікона — це містичні ворота у потойбічний світ [20], помічник християнина у сприйманні Божих правд, посередник у молитві [21]. Ікони завжди писались в церквах і для церков, під час співу церковного хору. Зображення Бога чи святих були невід'ємною частиною культу. Більше того, ці зображення самі вшановувались як святині та ставилися і в храмі, і в селянській хаті. Притягаючи до себе погляди людей, які молилися, ікона перетворювала навіть найбіднішу церкву на скарбницю лінійних ритмів і комбінацій. Аналогічно діяла вона при світлі лампади у селянській хаті, просвітлюючи своєю заспокійливою гармонією шоденне життя. Перед іконою били поклони, хрестилися зі словами молитви, благоговійно цілували (тобто власне релігійний момент є ключовим). Врешті-решт, різні види святих зображень — це і є християнська віра. Німий живопис вміє говорити на стіні храму.

Ікона настільки поліфункціональна, що її експонування як світського портрета є суцільною профанацією; через те, що вона не виконує свої функції, зникає вся її "намоленість". Зображення цінувалися за свою інформативність; в цьому плані вони уподібнювались до тексту, який мав декілька рівнів значень. Ця диференціація автоматично переносилась і на сприйняття мистецтва, багато в чому визначаючи його художню структуру [22]. Можна виділити мінімум 5 аспектів (рівнів) функціонування образотворчого мистецтва у Середньовіччі: дидактичний, символічний, сакрально-містичний, літургійний і власне художній. У духовній культурі всі вони були тісно переплетені між собою.

Дидактичний аспект — найбільш очевидний і неглибокий; це утилітарно-ілюстративний аспект зображення, який відповідає "буквальному" тексту Писання і сюжетному боку розповіді. Він у прямо-

му значенні зорієнтований на заміну для неписьменних книги, письмового слова. З цим рівнем пов'язана інформація, що добре і однозначно формалізується, носієм якої була перш за все іконографічна схема зображення.

Символічний рівень більш рухомий і багатозначний. Він відповідає алегорично-символічному рівню Біблії, тобто передбачає певне знання мови символів даної культури, мови символу даної культури. Необхідно спочатку знати значення мови символів даної культури, кожного релігійного символу, інакше смисл символічних образів не буде зрозумілим. Сучасному непідготовленому глядачеві вони майже нічого не кажуть, хоча для самих християн багато символів були самоочевидними, сприймалися ними автоматично.

Третій аспект образотворчого мистецтва пов'язаний зі сприйняттям зображення як реліквії, що має особливу надприродну чудодійну енергію. Зображення, будучи, згідно з візантійською теорією образу, відображенням архетипу, наділялось енергією останнього. В результаті у свідомості віруючих межа між зображенням і прототипом була доволі нечітка. Христос чи будь-який інший зображений персонаж присутній у зображенні, реально (у релігійному сенсі) з'являється в ньому світові. Звідси розвивалось молитовне ставлення до ікони. За допомогою зображення (особливо під час молитви) здійснювався контакт з Богом, тобто Його пізнання.

Сакральнo-містичний аспект був тісно пов'язаний з літургічним. Ікони служили не тільки прикрасою храму чи для передачі дидактичної історико-богословської інформації: у структурі богослужіння вони володіли божественною енергією, силою "літургічного образу", ставали засобами Богопізнання. Ікона була одним із шляхів до об'єднання з Богом.

Останнім аспектом зображення був пізнавальний рівень мистецтва — рівень художньої інформації. Власне художній образ викликає у свідомості суб'єкта не тільки ту, або близьку до неї ідею, що породила його, але й ряд інших ідей (особливо у людей іншої епохи), протилежних початковій [23]. На останньому аспекті якраз і наголошує музей, а всі інші — нівелює. Все різноманіття ролей і рівнів автоматично перекреслюється при експонуван-

ні іконописного твору в музейних стінах. Ікона просто не здатна виконувати всі свої функції у залі. Якщо їй залишити тільки художню функцію, вона вже не буде собою, тобто іконою.

Хоча значна частина ікон опинилась у музеях, істинна мета їх створення від цього не змінилась. Ікона невіддільна від богослужіння, її сенс — життя у храмі, а не в музеї. Перебування ікон в музеях виправдовують їх дослідженням, переховуванням під час колишніх гонінь та спалення церков тощо. Більшість ікон зберігається у фондах, де вони просто поскладані одна біля одної. По суті, це вже не ікони, а релігійно-художні трупи (інколи спадає на думку, що, можливо, краще б вони згоріли). Хоча проблема не тільки в цьому, наслідки такого ставлення і розуміння значно глибші.

Коли із храму в музей переносять статую Бога чи Його зображення, то там воно вже не святина, а об'єкт смакового задоволення, оцінювання. Коли в людини у світі не залишається нічого, крім цінностей, світ стає безбожним. Ми стверджуємо цінності у людському плані і не йдемо далі за людське. Світ цінностей — світ людського, світ нігілізму: немає нічого, з чим людина мала б рахуватися. Світ залишається без святини. Цінності — фантом, який з'являється при злиденному житті. Характеристика чогось як "цінності" забирає у того, що оцінюється, його гідність. Через оцінку чогось як цінності те, що оцінюється, починає існувати тільки як предмет людської оцінки. Коли Бога (Його статую чи образ) оголошують найвищою цінністю, це принижує Його Божественну Сутність [24].

Хто б не вивчав ікону, віруючий чи невіруючий, повинен завжди пам'ятати про її відмінність від світського живопису. Для світського художника головне — свобода вираження. В той час як іконописець вибудовує ікону за канонам, легендою чи зразком. Саме через такі головні характеристики ікони, як простір, колір та час здійснюється Богоявлення, яке можливе не в залі музею, а в церкві, під час молитви і богослужіння, де вона приєднується до позачасовості.

Якось С. Б. Кримський сказав, що перш ніж написати статтю про бароко, він об'їздив мало не всі храми України. Мені здається, що таким чином треба діяти і при дослідженні ікон.

1. Шола Т. Предмет и особенности музеологии // Museum.— 1987.— №153.— С. 49.
2. Дукельский В. Ю. Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности // Памятниковедение: Теория, методология, практика.— М., 1986.— С. 98—107.
3. Макдональд Д. Музей будущего в "глобальной деревне" // Museum.— 1987.— № 155.— С. 87—95.
4. Прудников С. П. Теоретичні аспекти розвитку наукової реставрації рідкісних книг, рукописів та документів // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення: Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 60-річчю Національного науково-

дослідного реставраційного центру України: Тези та матеріали доповідей.— К., 1998.— С. 134.

5. Дукельский В. Ю. Вказ. праця.— С. 98—107.
6. Шола Т. Вказ. праця.— С. 49—53.
7. Полек В. Калевала гуцулів (вступ. СТ.) // Винценз С. На високій полонині (Правда старовіку).— Львів, 1997.— С. 7.
8. Мейран П. Новая музеология // Museum.— 1985.— № 148.— С. 20—21.
9. Боярский П. В. Теоретические основы памятниковедения (постановка проблемы) // Памятниковедение: Теория, методология, практика.— М., 1986.— С. 8—31.

10. Мейран П. Вказ. праця.— С. 20—21.
11. Гадамер Г.-Г. Риторика и герменевтика // Актуальность прекрасного.— М., 1991.
12. Бенеш Й. Методы экспонирования // Museum.— 1983.— № 138.— С. 31—32.
13. Дорофієнко І. П. Фактор збереження музейних пам'яток та проблеми їх реставрації // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах.— К., 1998.— С. 49.
14. Прудніков С. П. Вказ. праця.— С. 135.
15. Цитович В. І. До аналізу поняття "наукова реставрація" // Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах.— К., 1998.
16. Заславский М. А. Ландшафтные экспозиции музеев мира— М., 1978.— С. 11.
17. Дорофієнко І. П. Вказ. праця.— С. 49.
18. Там само.— С. 50.
19. Прудніков С. П. Вказ. праця.— С. 135.
20. Ярема В. Дивний світ ікон.— Львів, 1994.— С. 4—5.
21. Там само.— С. 32.
22. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы.— М., 1977.— С. 145.
23. Там само.— С. 58—63.
24. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие.— М., 1993.— С. 212.

Cherepanyn V.M.

ICONS RECEPTION — BETWEEN THE MUSEUM AND THE CHURCH

The article substantiates necessity of revision of the aim and approach of traditional muscology on saving icons. The author states that icons should not be extorted artificially from it's historic and cultural being but should be saved at the church due to impossibility in carrying out it's direct functions (didactic, symbolic, sacred-mystic, liturgical) in a museum, so the icon can't be separated from divine service. It's sense is in church but not in museum.