

---

## ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО НА БЕРЕГАХ СЕНЫ. ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ «СВЯТАЯ РУСЬ: РУССКОЕ ИСКУССТВО С ОСНОВАНИЯ ДО ВРЕМЕН ПЕТРА ВЕЛИКОГО» В ЛУВРЕ В 2010 ГОДУ

---

Юрий А. Пятницкий

Более чем столетие назад, в 1906 г., Сергей Дягилев устроил выставку Русского искусства в Париже. Она была развернута в двенадцати залах Grand Palais, которые оформил русский художник Илья Бакст, а её каталог включал более 700 предметов. Естественно, что ретроспективный показ русского искусства начинался с иконной комнаты, для которой известный петербургский ученый и коллекционер Николай Петрович Лихачев (1862-1936) предоставил 36 древних памятников из своего собрания. Это было одно из первых знакомств французской публики с «красками древнерусской иконописи». Правда, знакомство это было своеобразным – Сергей Дягилев настоял, чтобы большой зал икон, с которого начиналась выставка, был сверху донизу задрапирован сверкающей парчой и на этом фоне были развешаны древние произведения. Как вспоминал Александр Бенуа *«это оказалось во вред вещам <...>. Общее впечатление от иконного зала было театрально-эффектным, но сами эти строгие образцы древней живописи терялись среди всего такого сверкания, а их краски казались тусклыми и грязными. Мне даже кажется, что никто в прессе их не заметил, а уж наверное не посвятил им более или менее толкового разбора. Надо, впрочем, вспомнить, что даже в России 1906 г. широкие круги публики тогда только начинали интересоваться иконами, и никакого еще «чисто художественного подхода» к ним не было найдено»* (Бенуа 1990, 449).

С тех далеких времен многое изменилось: древнерусская икона прочно и заслуженно вошла в фонд мировой живописи. Ей посвящены многочисленные, как русские, так и зарубежные исследования; в разных странах довольно часто проходят иконные выставки; во многих зарубежных музеях есть специальные коллекции русской иконы. В самом Лувре, в

живописной галерее имеется специальный зал, где экспонируются образцы греческой и русской иконописи.

Среди организованных в последние десятилетия выставок древнерусского искусства были экспозиции, посвященные как изобразительному искусству – иконам и миниатюрам, так и прикладному, а также комплексные, включавшие разнообразные памятники всех видов. Как правило, эти выставки имели определенный успех, а их каталоги существенно дополнили библиографию по древнерусскому искусству.

Надо отметить, что с 1990-х годов по крупнейшим музеям и выставочным залам мира прокатилась волна «выставок-блокбастеров», связанных с Христианским искусством и в частности с культурой Византии. По праву можно сказать, что начало этому было положено именно Лувром, ознакомившим широкую публику в 1992 г. с византийскими памятниками из собраний Франции. Куратором этой выставки и её «мотором» был старший хранитель Лувра Жаник Дюран, признанный в научном мире великолепный специалист по византийскому прикладному искусству. Несколько позднее он выступил организатором и главным действующим лицом еще двух фундаментальных выставок в Лувре: «Сокровища Сан-Шапель» в 2001 г., показ которой был связан с XX Международным Византийским конгрессом в Париже, и «Armenia sacra» в 2007 г., посвященной «году Армении во Франции». Вполне естественно, что именно Жанику Дюрану администрация Лувра поручила организацию выставки «Святая Русь». Её открытие было приурочено к визиту президента России Дмитрия Медведева в Париж, и она явилась одним из главных выставочных проектов 2010 года – «года России во Франции». Экспозиция в Лувре была открыта с 5 марта

по 24 мая 2010 г. и включала более 300 экспонатов из 37 музеев и библиотек мира, в том числе из 26 хранилищ России. К выставке был издан массивный каталог в 743 страницы, над которым работали 125 ученых из разных стран мира, но, в основном, естественно, это авторы из России<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Следует признать, что, несмотря на импозантный вид, каталог оказался несколько слабее выставки и может вызывать вполне заслуженные нарекания. Основываться на каталоге, чтобы судить о выставке, – ни в коем случае нельзя. Хотя в нем сохранены разделы выставки и распределение памятников внутри этих разделов, но это не создает той картины и не дает того восприятия, которые имел посетитель. Каталог производит впечатление некой несколько хаотичной мозаики, в его структуре отсутствует динамика и, на первый взгляд, четкая логика расположения и акцентировка материала. Вместе с тем, для тех, кто видел выставку непосредственно, каталог является более понятным и инспирирует воспоминания об увиденных предметах. Можно высказать определенное недовольство по дизайну, и особенно, по цветовой передаче памятников в иллюстрациях, к ошибкам и несуразностям в библиографии, так же как к мелким ошибкам в текстах. Французский перевод не везде адекватен русскому оригиналу, а в нескольких случаях французский текст является собственно не переводом, а адаптацией, написанной «по мотивам русского оригинала». Несомненно, что в значительной степени недостатки каталога связаны с недостатком времени при его подготовке к печати. В тоже время надо отметить, что многие недостатки каталога заметны лишь специалистам, хорошо знающим древнерусское искусство и его проблематику, а также самим русским авторам каталожных описаний и статей. Несомненным достоинством парижского издания является то, что это полноценный каталог выставки в традиционном значении этого понятия. Он имеет довольно объемные каталожные описания с иллюстрациями, библиографией, списком предшествующих выставок, с воспроизведением славянских надписей. В этом плане он крайне выгодно отличается как от многочисленных каталогов с минимальным и, обычно, не научным текстом каталожных описаний, так и от каталогов, где научный анализ заменен банальным многословным описанием воспроизводимого здесь же произведения искусства. Предваряющие разделы небольшие статьи-эссе были написаны как русскими, так и французскими авторами. Несомненной удачей было поручить писать все исторические эссе ведущему историку Франции профессору Pierre Gonneau. Благодаря этому исторические факты и коллизии были показаны с единой точки зрения. Правда, это точка французского специалиста, с суждениями и выводами которого не всегда могут согласиться русские ученые. Следует отметить, что в выборе авторов эссе организаторы выставки были весьма оригинальны и нестандартны. В большинстве случаев эти небольшие тексты написаны действительно хорошими специалистами и отличаются свежим, неизбитым и очень профессиональным взглядом на проблематику. Правда весьма курьезно, неким «политесным перебором», выглядят три статьи о Дионисии и Кирилло-Белозерском монастыре. А при наличии двух статей Дж. Маджески о византийско-русских контактах, явно не хватает специальной статьи о византийских памятниках на Руси. Эти замечания, тем не менее, никоим образом не приносят большого научного значения луврского каталога, особенно для западного пользователя (Sainte Russie 2010).



Рис. 1. Куратор выставки «Святая Русь» Жаник Дюран показывает выставку президентам России и Франции.

Рассказывать о выставке тем, кто не посетил её лично, задача не из легких. Как передать эстетику её трепещущей атмосферы, её изысканную красоту, и то чувство восхищения прекрасными произведениями древнерусского искусства, которое неожиданно охватывало Вас, наполняя сердце щемящей мелодраматической нотой и гордостью, что ты из России и поэтому имеешь ко всему этому великолепию самое непосредственное отношение?! Войдя в Лувр через «пирамиду», посетитель направлялся в «hall Napoléon», где была развернута «Святая Русь». Пройдя широкие стеклянные двери, он оказывался в небольшом холле со стойкой аудио-гида и неизбежным сувенирным киоском. В последнем – традиционный набор «русского стиля»: матрешки, пасхальные яйца, цветные платки и т.п. Этот ширпотребный киоск невольно настраивал посетителя на ожидание стандартной выставки «в русском стиле». С площадки лестница-пандус ведет вниз в глубину холла, где эффектно мерцал благородным золотом куполов обширный



Рис. 2. Здание Лувра с баннером выставки «Святая Русь».



Рис. 3. Макет Смольного монастыря в Санкт-Петербурге работы Б. Растрелли, который встречал посетителей выставки «Святая Русь» в Лувре.

макет Смольного монастыря в Санкт-Петербурге, сделанный в 1750-1756 годах архитектором Ф. Б. Растрелли. Барочный монастырь итальянского архитектора, да еще с неосуществленной в натуре колокольней – кажется, странный символ для выставки под названием «Святая Русь». Случайно нам известно, что по замыслу организаторов таких макетов на входе должно было быть два – Смольный и макет одного из древних киевских храмов. Они должны были символизировать тот путь, который прошла Православная Русь в своем развитии от X до XVIII столетий. Однако киевский макет не был предоставлен – Украина отказалась участвовать в данной выставке. Казалось бы, замысел нарушен, и идея не воплощена. Но часто судьба распоряжается по-своему, и неудача становится достижением. Так случилось и на этот раз. Барочный макет Смольного монастыря, встречавший посетителя выставки, прямо и однозначно говорил: Россия – часть Европы. Трудно представить более зримый и понятный символ принадлежности к европейской культуре, чем макет Смольного, с его симметрией плана, барочной прихотливостью форм и истинно русским размахом. Даже неосуществленная в натуре ко-

локольня приобрела особый статус – как символ потенциальных возможностей; а для тех, кто следит за жизнью в России, её взмывший ввысь шпиль невольно заставлял вспомнить борьбу вокруг проекта небоскреба «башни Газпрома» в Санкт-Петербурге. Наконец, не надо забывать, что макет Смольного сам по себе – прекрасен. И этот звучный эстетский бирюзово-золотой аккорд европейских форм, и кажущийся алогизм самого его существования при входе в экспозиционные залы, заставляли зрителя напрочь забыть о сувенирных матрешках и пестрых платках, и обо всем том, что стандартно ассоциируется у широкой публики с «а ля Русь».

Повернув направо, посетитель попадал в особую атмосферу уходящего вдаль пространства с приглушенным, слегка сценическим светом, гаснущим в серых нейтральных тонах стен и щитов. Лишь на прозрачных стеклянных поверхностях витрин свет рассыпался то широким пятном, то узким лучом, выхватывая экспонаты, обрисовывая их формы и заставляя сверкать полихромией красок. Попадая на серебряные и золотые предметы, световой луч дробился отраженными бликами, призывно мерцающими в легкой полутьме. Прихотли-

вая игра света соседствовала с математической четкостью линий и форм экспозиционного пространства и оборудования. В основу экспозиции был положен принцип параллельных галерей, прерываемых время от времени щитами по центру с крупными эффектными произведениями на них. Это создавало ритм форм, ритм цвета, и ритм логики подачи материала, поскольку эти центральные щиты были границами смысловых разделов экспозиции. При всей роскоши эффектов, выставка меньше всего напоминала «пещеру сокровищ» из восточных сказок. Напротив, в ней практически даже не было намеков на «экзотику», тем более «азиатчину». Здесь царил высокий «галльский» вкус, который порой словно нарочно приглушал внешние эффекты. На меня лично экспозиция произвела впечатление синтеза хорошего вкуса, французского академизма, «вольтеровского романтизма» и солидной буржуазности. Той самой буржуазности, которая предусматривает классическое образование с элементарными познаниями в греческом и латинском, ценит «культуру книги», впрочем, так же как грамотно составленный обед и хорошее вино нужной температуры. Естественно и бесспорно, что выставка формировалась для французского зрителя, и организаторы учитывали нюансы «местного восприятия и менталитета». В то же время, исключительно приятно было увидеть пояснительные тексты на стенах на трех языках: французском, английском, русском. Последний, правда, часто вызывал улыбки своими ошибками и несуразностями в грамматике и стиле. Однако его наличие – несомненное свидетельство уважения и культуры.

Есть еще один аспект луврской выставки, о котором хотелось бы сказать: это авторская выставка. По большому счету, это выставка двух высокообразованных людей с хорошим художественным вкусом – Жаника Дюрана и ... Анри Луаретта, директора Лувра. Слухи о том, что Анри Луаретт лично утверждает каждый экспонат и даже сам отбирает иконы в музеях, возникли еще в самом начале подготовки выставки. Его многочисленные приезды в Россию и активное персональное участие в обсуждениях, явно выходили за границы обыкновенной «административной заботы директора музея». Но стоило увидеть Анри

Луаретта во время монтажа выставки «Святая Русь», чтобы понять: – это его выставка. Высокая фигура господина Луаретта сразу была заметна в залах, которые он гордо обходил (каждый день, а то и по несколько раз за день!), как средневековый сеньор, пристально следя как наполнялись предметами витрины и экспозиция с каждым днем принимала все более цельный и законченный вид. Тот вид, который он, вместе с Жаником Дюраном, выстраивал в воображении в течение нескольких последних лет. Если Ж. Дюран был бесспорным лидером в прикладном искусстве и подборе исторических документов и рукописей, то живопись, как нам представляется, была областью А. Луаретта (достаточно вспомнить его успешную деятельность в музее Орсэ). В подборе икон, вольно или невольно, проглядывал единый эстетический подход. Но не пора ли нам попробовать взглянуть на самую экспозицию? Фотографии показывают размещение экспонатов и наполненность витрин. Но они не могут передать всю красоту и неповторимость экспозиционных залов.

Итак, войдя в серый мягко освещенный коридор, посетитель видел, приблизительно в центре его длины, монументальную икону (162×104 см.) стоящих фронтально в рост святых князей Бориса и Глеба на золотом фоне. Эта икона ГИМа стала визитной карточкой выставки; она украшает суперобложку ката-



Рис. 4. Новгородская икона XIV века «Святые Борис и Глеб» – эмблема выставки в Лувре.

лога и была представлена на афишах фасада Лувра. Две монументальные лаконичные фигуры собственно русских святых символизировали идею «Святой Руси». Выбор был точен во всех аспектах, и зрительно-художественном, и смысловом. Мощная, звонкая по краскам, лаконичная по формам, ясная по пониманию и слегка таинственная в своем золотом мерцании, эта икона призывно «затягивала» зрителя в пространство экспозиции. На правой стене линия одинаковых прямоугольных витрин-колпаков с мелкими предметами археологических кладов и рукописями прерывалась крупной фигурой каменной «половецкой бабы» (почти 2,5 метра высоты). Такая же монументальная и лаконично выразительная, как и образы святых Бориса и Глеба на иконе, и даже с головным убором, перекликающимся по своим формам с шапочками князей, эта массивная каменная глыба выступала символом природной необузданно-стихийной силы, символом «некрещеной, дохристианской Руси и её варварского окружения». И тот факт, что данная баба была привезена из Туркестана и датируется XII веком, не имеет особого значения. Возможно, для чьих-то рафинированных искусствоведческих глаз подобное сопоставление, почти столкновение, грубой мощи «половецкого идола» и утонченной эстетики новгородской иконы середины XIV столетия могло показаться «ужасным». Однако для большинства посетителей этот прием «работал», и данное зримое сопоставление говорило больше и говорило яснее, чем многостраничные объяснения научных трудов. Словно в поддержку линии дохристианской Руси рядом с «бабой» были выставлены комплексы предметов из Черной могилы и Гнездовского клада, захоронений в Киеве и Пскове. Они принадлежали разным художественным традициям и регионам, но часто перекликались по составу и формам экспонатов. В составе этих комплексов были и местные предметы, и разнообразный импорт, особенно монетный. Хотя практически в большинстве кладов и захоронений существует монетный материал, но здесь, в контексте выставки он получил особо важное значение. Теоретический посыл активных международных связей дохристианской Древней Руси стал реально подтвержденным фактом. Напротив этих археологических артефактов, в витринах левой стены зала,



Рис. 5. «Половецкая баба» XII века и витрины с археологическими памятниками дохристианской Руси.

были выставлены письменные свидетельства о Древней Руси: латинские *Анналы Святого Бертана* и греческая *Амфилохия патриарха Фотия*, письмо еврейского купца из Киева в Каир (конец IX - начало X вв.), греческая хроника и иракский «*Географический словарь*», знаменитая русская «*Радзивилловская хроника*» XV века с текстом и иллюстрациями о Крещении Руси князем Владимиром. Этот уникальный подбор письменных источников был подкреплен небольшими обломками с фресковой росписью из Десятинной церкви в Киеве и монетами киевских князей. Маловыразительные фрагменты фресок приобретали значимость благодаря своему происхождению, а полустертые изображения князей на монетах приобретали статус исторических портретов. Я специально довольно подробно остановился на первом этапе луврской выставки, поскольку он весьма показателен. Посетитель сразу сталкивался с приемом «знаковых акцентов», символов, которые включались в ткань выставки независимо от их датировки и региональной принадлежности. Такими символами выступали в начале выставки новгородская икона середины XIV в. и идол XII в. В нарушении хронологии показа материала организаторы выставки использовали символично-смысловой аспект этих произведений, вырвав их из регионально-хронологического ряда и окружения. Этот прием был неоднократно использован на луврской выставке,

наряду с общей генеральной линией хронологического развития и обособления региональных центров.

Кроме неоднократно упоминавшихся иконы «Святых Бориса и Глеба» и «половецкой бабы», все остальные предметы первого раздела выставки малоэффектны и маловыразительны в глазах «рядового русского посетителя». Мелкие обломки фресок, монеты, текстовые рукописи и т.п. обычно навевают невыразимую скуку на отечественного зрителя. Почему же в Лувре этот материал выглядел столь импозантно и вызывал неподдельный интерес посетителей?

Конечно, разница в менталитете русского и западноевропейского посетителя играла определенную и довольно значительную роль. Традиционное «западное» уважение к письменному источнику, факту и подлинности предметов важны в данном вопросе. Так же как традиционное уважение к знаниям, образованию, профессионализму. Но, не менее важной составляющей являлось ответное уважение организаторов выставки к предполагаемому посетителю. Во всей луврской выставке, в ее концепции, принципах подачи материала, его размещении и даже в деталях оформления явственно и сильно проявлялось огромное уважение специалистов Лувра к своему зрителю. Во всем не было ни тени менторства и дидактизма, ни тени высокомерия. Зритель не поучали, а приглашали к диалогу; ему рассказывали историю древней русской культуры так, как её понимали сами французские специалисты. Рассказывали серьезно – без упрощения и вульгаризации, без скидок на недостаточную «понятливость и образованность» посетителя. Здесь, в залах выставки «Святая Русь», специалисты Лувра и посетители Лувра – были равны.

Однако вернемся в экспозицию. Обогнув щит с иконой «Святых Бориса и Глеба», посетитель оказывался в поперечном зале, соединявшем две параллельные галереи. Он был посвящен искусству Киевской и Владимиро-суздальской земель. На длинной стене, по центру, висела икона «Владимирской Богоматери» (1395 или около 1408 г.). Та самая икона, которая, согласно традиции была написана Андреем Рублевым для Владимира, когда подлинный

чудотворный византийский образ Владимирской Богоматери XII века был оставлен в Москве. В тексте на стене рядом с этой иконой рассказывалась история и значение для России чудотворной византийской Богоматери Владимирской, ставшей палладиумом всей Русской Земли. Здесь же была помещена небольшая цветная репродукция этой византийской иконы. Подобный прием включения в этикетаж или стенной текст сопоставительного изобразительного материала довольно широко распространен на «Западных» выставках. Иногда этот прием излишне дидактичен, но только не в данном случае. Логически показ иконы «Владимирской Богоматери» именно в этом разделе выставки вполне обоснован, тем более показ той иконы, которая была создана специально для Владимиро-суздальской земли и до сегодняшнего дня хранится в этом регионе. Вместе с тем, следует честно признать, что надо было обладать большой смелостью, чтобы поместить здесь эту икону Московской школы рубежа XIV-XV вв., более того, приписываемую большинством ученых знаменитому Андрею Рублеву. И так же честно надо признать, что эта икона именно на этом месте сыграла большую позитивную роль для общей идеи выставки. Символ здесь был важнее хронологии. Слева от Владимирской иконы изящно выделялись фрагменты белокаменного резного декора, к которому под прямым углом примыкали монументальные Суздальские церковные «золотые ворота», чьи медные пластины украшены изображениями в технике золотой наводки. Этот уникальный памятник, который практически впервые показан за пределами Суздаля, поражающее воображение даже самого искушенного французского зрителя.

Если левая часть центральной стены и зала в целом выглядели эффектно и продуманно, то композиция справа от Владимирской иконы явно была неудачной. Эта часть стены «заваливалась» и вызывала недоумение своим пустым пространством. Разгадку этой ситуации можно найти в каталоге, где воспроизведена знаменитая киевская стенная мозаика «Святой Димитрий» из Михайловского Златоверхого монастыря, хранящаяся ныне в ГТГ в Москве. В каталожном описании указано, что данный экспонат не представлен на выставке.

Именно эта эффектная полихромная сияющая мозаика должна была уравновесить композицию. По-видимому, как иногда это случается на временных выставках, ГТГ в последний момент отказалась послать данное произведение. Как правило, такие решения связаны с состоянием сохранности памятников. Напомним, что мозаика датируется 1108-1113 гг. Следует признать, что, несмотря на ряд уникальных предметов, в целом киевский раздел выставки был не совсем удачен и не отражал истинного облика искусства Киевского княжества. Хотя на выставке представлены такие важные памятники, как диплом с подписью Анны Ярославны, листы из Остромирова Евангелия (правда, без миниатюр), Трирская Псалтирь, Служебник Варлаама Хутынского, диадема и колты перегородчатой эмали на золоте, два знаменитых золотых змеевика, и западноевропейская чаша, найденная в Киеве. Однако всего этого было явно недостаточно. Возможно, бедность данного раздела была обусловлена и последовавшим на заключительном этапе подготовки выставки решением Украины не принимать в ней участия. Доминантой в этой части зала являлся выставленный в кубе признанный шедевр средневекового искусства – серебряный кратир XI в. мастера Косты из собора Святой Софии в Новгороде. Это один из тех экспонатов, которые обычно не предоставляются на временные выставки. До Лувра он путешествовал только однажды – в 1997 г. в Нью-Йорк на выставку «Слава Византии». Нет нужды говорить об уникальности и непревзойденных красоте и мастерстве исполнения этого широко известного шедевра. Отметим одну курьезную деталь. Как известно специалистам, подпись мастера Косты нанесена на внешнее дно сосуда. Однако этого не было указано в этикетке, и часто посетитель долго и безуспешно пытался отыскать эту подпись внимательно разглядывая поверхность кратира сантиметр за сантиметром. В киевском разделе выставки есть еще один интересный экспонат, который следует обязательно упомянуть. Речь идет о так называемом славянском Рейнском Евангелии или Священном Евангелии французских королей. Традиция связывала эту пергаментную рукопись XI-XII вв. с приездом во Францию киевской принцессы Анны Ярославны, ставшей в 1051 г. женою Генриха I. Поэтому понятно, что её отсутствие

на выставке «Святая Русь» несомненно вызвало бы многочисленные вопросы французской публики и законное недоумение. Рукопись была включена Ж. Дюраном в состав выставки, однако и подробная этикетка, и каталожное описание историка Пьера Гонне развешивали эту красивую легенду.

Однако, продолжим осмотр выставки – восхитившись суздальскими «золотыми воротами», посетитель направлялся в следующий длинный коридор, рассеченный на отсеки щитами по центру. В первом из этих отсеков продолжался показ искусства Владимиро-суздальской земли. Хорошо известен факт приглашения князем Андреем Боголюбским западноевропейских мастеров для украшения своего княжества. До наших дней дошли некоторые следы этой деятельности, и ряд предметов был представлен в залах Лувра. Причем, представлен с особым, можно даже сказать повышенным, вниманием. Оно было естественным и оправданным, ведь выставка была рассчитана в первую очередь на французского зрителя. Увидев узнаваемые европейские предметы, происходящие из России, посетитель получал новый импульс для размышления, он по-новому оценивал исторические сведения об импорте и художественных влияниях, которые приобретали осязаемость, осязаемую реальность. Конечно, в активном включении в контекст выставки этих вещей был и здоровый европейский национализм, и личные пристрастия куратора – французского искусствоведа Жаника Дюрана. Однако была еще одна причина. На протяжении всей выставки Жаник Дюран настойчиво старался уйти от стереотипов восприятия Древнерусской культуры как византийской. Именно поэтому отсутствовал стандартный византийский раздел, когда речь шла о Крещении Руси, тот стереотип, который можно было видеть на многих других выставках. Русь – это не Византия, русская икона – это не византийская икона. Да, Византия сыграла огромную роль в развитии русской культуры, но это была не единственная её составляющая. Практически во всех разделах выставки присутствовали византийские или византизированные памятники, но их значение было слегка приглушено, как, например, в данном разделе Владимиро-суздальской земли, где акцент был сделан



Рис. 6. «Деисус» конца XII века из Владимира.

на романские влияния. Правда, следует заметить, что несмотря на все разнообразие и великолепие лиможских эмалей, вестфальской бронзы и северо-итальянского серебра, живописный византизирующий Деисус начала XIII в. (а может быть и собственно византийский?), щедро предоставленный на выставку ГТГ, приковывал особое внимание своей действительно «неземной» красотой и духовностью. Среди выставленных в этом разделе выставки произведений был один, который невольно навевал печальные мысли на русского посетителя. Речь идет о знаменитой армилле со сценой «Воскресение Христово» 1170-1180 гг. из коллекции Лувра. Некогда этот шедевр средневекового искусства находился в ризнице Успенского собора во Владимире, в 1919 г. был передан в местный музей, затем попал в Москву и был продан Советским правительством в 1933 г., разделив участь многих художественных и исторических реликвий России. К счастью, армилла попала в собрание Лувра, где бережно хранится. Есть некоторая ирония судьбы, легкая усмешка фортуны, что этот проданный Советским государством уникальный предмет был показан на выставке «Святая Русь» во Франции, выставке государственного уровня, которую открывал президент России. История, всегда далекая и близкая, постоянно напоминает нам о себе.

Здесь, в этом же разделе были представлены отдельные памятники домонгольского времени, происходящие из разных центров Древней Руси: Старой Рязани (включая знаменитые бармы перегородчатой эмалы из Музеев Кремля), Смоленска, Ростова, Старой Ладogi,

а также домонгольские произведения из Новгорода. Последние превалировали по количеству и разнообразию. Здесь были выставлены поручи золотого шитья из Хутынского монастыря, серебряные крест и иконка-реликварий, легендарные лиможские эмалы из Антониева монастыря, свинцовые печати новгородских архиепископов, янтарные нательные крестики, шиферные образки, берестяные письма и два блистательных новгородских Евангелия – 1119-1128 г. и конца XII - начала XIII вв. В конце этого раздела «домонгольских центров», на щите по центру зала, экспонировалась прославленная новгородская икона середины – второй половины XV в. «Битва новгородцев с суздальцами» или «Чудо иконы «Богоматерь Знамения». На большой доске из тополя неторопливым иконным языком был представлен исторический рассказ о событиях XII в. В трех параллельных регистрах этой иконы перемешались историческая хроника и легендарное Божественное чудо, реальные черты и идеалы Христианской Веры. Этот неторопливый рассказ, с множеством мелких, тщательно выписанных художником деталей, напоминал посетителям Средневековые рыцарские хроники. Одни посетители внимательно разбирали перипетии сюжета, другие любовались игрой линий и цвета, но, какова бы не была их мотивация, они внимательно разглядывали эту икону, открывая для себя новые аспекты русского искусства. Устроители выставки вновь нарушили хронологию, вновь вырвали живописный памятник из регионального контекста художественной школы; они акцентировали смысловой сюжетный аспект этого произведения, и вновь в контексте развития экспозиции они оказались правы.

Тот же самый «смысловой акцент» играл большую роль в следующем разделе, посвященном «Времени монголов, 1223-1304 гг.», как охарактеризовали его организаторы выставки. Именно по смыслу, по сюжету, а отнюдь не по хронологии или исторической реальности, были включены сюда и Тверская хроника XVI-XVII вв., и реликварий с изображением Михаила Черниговского, XV в., и хроника XVI в. с житием Александра Невского, и покров с изображением этого святого исполненный в 1670-1680 гг. В то же время здесь был показан удивительно сильный по художественному





Рис. 7. Древнерусские иконы конца XII–XIII веков.

качеству и эстетическому воздействию подбор монументальных икон: почти византийская «Богоматерь Максимовская», перекликающаяся с западноевропейскими Мадоннами «Богоматерь Толгская», удивительный по звонкой красоте красок «Собор архангелов», и небольшие по размерам, но монументальные по восприятию три иконы прямоличного чина – «Христос Пантократор», «Апостол Петр» и «Пророк Илья». Последние три иконы из Эрмитажа впервые покинули стены музея. В этом небольшом разделе организаторы выставки столкнули, противопоставили две разные категории – сюжет вне времени и художественного стиля и подлинность свидетельства. С одной стороны, на памятниках разного времени разворачивалась сюжетная линия, с другой – были представлены подлинные иконы того времени, вероятные свидетели исторических событий. Великолепен был подбор икон; каждая из них – знаковый памятник древнерусского искусства, непривычно соединенные вместе на узком пространстве, они неожиданно образовали единую цельную группу – мощный по силе художественного воздействия аккорд. Именно эта группа икон изменила предшествующий повествовательный характер экспозиции. Все, что зритель видел до этого момента – это был тихий познавательный диалог, внимательный осмотр «раритетов», спокойное любование изящными вещами. И вдруг сильный эмоциональный удар – великолепная по рисунку и цвету груп-

па икон, активных по воздействию на зрителя. Смело можно сказать, что ни один из посетителей не прошел равнодушно мимо них. Если до этого момента зритель сталкивался на выставке лишь с несколькими отдельными образцами иконописи, то теперь «голос» икон зазвучал мощно и повелительно. Они стали доминантой выставки, а экспозиция приобрела немного нервный, динамичный характер. От витрины к витрине чувствовалось внутреннее нарастание напряжения, ожидание кульминационной точки.

Вслед за описанными выше иконами шел «Новгородский раздел», очень цельный, продуманный и великолепно подобранный. Обогнув щит с «Богоматерью Толгской», посетитель неожиданно видел еще одни «золотые врата» – на этот раз небольшие алтарные, но исполненные в той же самой технике золотой наводки. Это знаменитые Лихачевские врата, которые, вероятно, украшали главную святыню Новгорода – Святую Софию. Здесь же были представлены и две отдельные пластинки с евангелистами от подобных же врат. Одна – из Эрмитажа, другая – из Лувра; некогда последняя была в коллекции Ильи Остроухова и затем в Третьяковской галерее (вновь щемящая нотка утрат – сколько еще тысяч таких предметов искусства разбросано по свету!). Новгородские памятники золотой наводки словно перекликались с суздальскими, и таких «перекличек», аналогий и сравнений было много у организаторов выставки.



Рис. 8. Новгородский раздел выставки «Святая Русь».

Например, хрестоматийное сравнение «Лихачевских врат» с миниатюрами Евангелия Хлуд. 30, известное по работам В.Н. Лазарева, О.С. Поповой и автора данных строк, можно было реально видеть в залах Лувра. Линейный рисунок золотой наводки перекликался с гравировкой рипиды из Антониева монастыря, а формы западноевропейского поддона потира (с чашей собственно новгородского производства) и вообще западное влияние

проглядывали в знаменитом панагиаре 1435 г. Монументальный деревянный Людогощенский крест (216×149 см) сплошь покрытый резьбой, несмотря на христианские сюжеты в медальонах, вызывал ощущение мощной языческой народной культуры, сродни той половецкой бабы, которая встречала зрителя в начале выставки. Однако главными экспонатами, притягивающими взгляд посетителя, заставлявшими неоднократно возвращать-



Рис. 9. Новгородские иконы на выставке «Святая Русь»

ся к ним, были новгородские краснофонные иконы. Большая длинная витрина – ниша включала группу икон, сверкающих киноварью фонов и серебром окладов. Любопытно, что в эту иконную витрину была включена иллюминированная Симоновская Псалтирь, она собственно открывала изобразительный ряд. Рукопись была размещена почти вплотную к стеклу на специальной подставке. Для того, чтобы рассмотреть миниатюру посетитель должен был как можно ближе подойти к витрине. А затем его взгляд невольно начинал внимательно рассматривать иконы в этой же витрине. А здесь было что рассматривать: «Святые Иван Климакс, Георгий и Власий», житийное «Чудо святого Георгия», знаменитые «Борис и Глеб на конях», «Чудо святого Георгия», «Святые Флор и Лавр». Все выставленные в этой витрине произведения – знаменитые, знаковые памятники. Конечно, они отнюдь не отражали все этапы и стилевые особенности новгородской иконы. Однако они составляли единую крепкую группу, давали представление о том «краснофонном Новгороде», который знаком посетителю по альбомам и монографиям. А завершал «Новгородский раздел» не менее знаменитый «Деисус с молящимися новгородцами» (1467 г.?), висевший на отдельном щите. По структуре композиции и колориту он перекликался с виденной зрителем ранее иконой «Битва новгородцев с суздальцами». Нам показалось весьма интересным дизайнерское решение размещения экспонатов в этом разделе. По центру он был ограничен двумя щитами. На одном висели Лихачевские врата и две пластины золотой наводки, на противоположном – «Деисус с молящимися новгородцами». На правой стене были две витрины-ниши с прикладными произведениями и манускриптами, на левой – одна большая витрина-ниша с иконами, а по центру, между щитами, были поставлены три прозрачных куба с объемными предметами: потир архиепископа Моисея и два серебряных реликвария частиц Честного Древа, потир из церкви Жен-мироносиц в Новгороде, панагийар. Все вместе составляло на редкость цельную, изящную и впечатляющую композицию.

«Новгородским разделом» заканчивалась экспозиция коридора, и мы попадали вновь

в поперечный зал. В середине стены доминировала почти двухметровая фреска из Пскова. Она была центром и одновременно границей небольшого «Псковского раздела». Евангелие 1409 г. да три иконы дополняли фреску. Из них две – бесспорные шедевры псковской школы – «Сошествие во ад с Деисусом» конца XIV в. или середины XV в. и поясной «Святой Димитрий» около середины XV в. Несколькими точно выбранными памятниками Ж. Дюран и А. Луаретт смогли дать четкое и верное представление о целой художественной школе. Отдельными произведениями были представлены другие центры – Поволжье и Тверь. Причем выбор памятников был весьма нетрадиционен – синефонная «Святая Варвара» из Углича, миниатюрное «Рождество Богоматери» из ГРМ и знаменитое голубое «Успение Богородицы» из ГТГ (две последние иконы связывают с Тверью). Художественный уровень всех трех икон чрезвычайно высок. А вот насколько верна традиционная атрибуция? – это вопрос, который, я задавал себе, наслаждаясь созерцанием этих великолепных произведений. От Новгорода, Пскова и Среднерусских городов посетитель логически подходил к Московскому разделу выставки. Подходил с затаенными ожиданиями и ... получал легкое разочарование. Вновь, как и в случае с Киевским разделом, мы видели набор важных, часто знаковых памятников, нередко истинных шедевров. Стоит упомянуть, например, «Пименовскую Богоматерь», или «Богоматерь на троне с предстоящим Сергием Радонежским», или таблетки из Загорска, или отметить замечательный подбор иллюминированных рукописей. Редкое лицевое шитье и драгоценные потиры, кресты и реликварии дополняли картину. Вместе с тем, при всем великолепии представленных произведений в разделе не было чего-то главного, цементирующего его. Как, вероятно, читатель смог уже догадаться – не хватало икон Андрея Рублева. Выставленный одинокий Иоанн Предтеча из Деисуса Владимирского собора, 1408 г., при всей своей монументальности не давал истинного представления о Рублевском стиле. Вот если бы была хоть одна икона из Звенигородского чина... Но во всех выставочных проектах забота о сохранности экспонатов должна быть превыше всего.



Рис. 10. Икона «Иоанн Предтеча» из так наз. Васильевского Деисуса, приписываемая Андрею Рублеву.

Миниатюры рукописей и памятники прикладного искусства были поэтому главными и наиболее интересными в данном разделе. Среди последних выделялся знаменитый Трирский филигранный ларец, который Ж. Дюран попытался атрибутировать московским мастерам. Ларец экспонировался вместе с двумя предметами из Троице-Сергиевой Лавры, имеющими филигрань (триптих 1456 г. и приблизительно того же времени крест). Однако выставленные вместе они

подчеркивали различия в технике и стиле филигрании, а не её общность. Конечно, приходится сожалеть, что не представилась возможность сравнить Трирский ларец с филигранным Фотиевским окладом Владимирской Богоматери. Возможно, тогда аргументация Ж. Дюрана выглядела бы более убедительной. На сегодняшний день, по крайней мере, для меня, отнесение ларца к Москве остается весьма проблематичным. Как бы ни решился в дальнейшем этот вопрос, важно, что он был поставлен именно в такой плоскости, и это стало возможным благодаря выставке в Лувре.

Драгоценные предметы прикладного искусства и особенно великолепный подбор московских рукописей с миниатюрами диктовали неторопливый обстоятельный осмотр экспозиции. Зритель вновь ощущал ту атмосферу спокойного диалога, которая была в первых разделах выставки. Практическое отсутствие икон Рублева и его круга, которые в менталитете широкой публики справедливо ассоциируются с одной из высших точек расцвета иконописи на Руси, снижало эмоциональное

воздействие Московского раздела. Одиноко и печально подпиравшая потолок икона Иоанна Предтечи из Васильевского чина не спасала положения. Так же, как и прекрасные иллюминированные манускрипты, которые сами по себе могли составить отдельную интересную выставку. Однако судьба и здесь была благосклонна к организаторам выставки. Эта лакуна, с одной стороны ломала стандартный стереотип восприятия Московской иконы, с другой – ставила Москву XIV - первой половины XV вв. в один ряд с другими древнерусскими центрами. Представленная в данной части выставки Москва воспринималась равноценно с другими крупными княжествами, о которых шла речь выше. Самое интересное, что при осмотре следующих залов выставки посетителю начинало казаться, что это был специальный «концептуальный» ход организаторов, что «все так и было задумано». Чтобы продолжить осмотр зритель должен был перейти по небольшому коридорчику в следующее экспозиционное пространство «hall Napoléon». По структуре оно было аналогично уже осмотренному – два параллельных широких коридора соединяемых на концах двумя поперечными залами. Закончив обзор выставки, посетитель вновь попадал в холл с макетом Смольного собора и, поднявшись по лестнице-пандусу, покидал выставку тем же путем, каким вошел.

Уже из «Московского зала» за коридорчиком-переходом (который, кстати, также был использован для экспозиции) была видна огромная (214,5 см высоты) икона из ГИМа с ростовыми фигурами Святого Василия Великого и великого князя Василия Иоанновича, в иночестве Варлаама. Это надгробная икона, то есть находившаяся над гробом великого князя, является редким «портретным памятником» правителя Руси. В параллельной витрине висел так называемый «портрет Ивана Грозного» первой половины XVII в. из Национального музея в Копенгагене. Эти два портретных изображения вводили зрителя уже в другую эпоху, в эпоху единого Российского государства. Две необычные иконы-портреты, обе с ярким зеленым фоном, притягивали внимание зрителя. Но стоило подойти к ним поближе, и внимание переключалось на большой поперечный зал, раскрывавшийся справа. Здесь посетителя ждал эмоциональ-

ный шок, доминанта художественного эффекта выставки. Просторный, наполненный воздухом высокий зал переливался и сверкал поразительными по красоте живописи и изяществу рисунка иконами. Без всякого сомнения, он являлся кульминационной точкой осмотра. В отличие от всех других экспозиционных помещений зал был разделен по высоте на две зоны. Нижняя – огромные во все пространство стен застекленные витрины-ниши. Верхняя – идущий по всему периметру фриз из квадратных углублений. Последний практического значения не имел, но именно он расширял пространство зала, делал его устремленным ввысь. Создавался легкий, едва ощутимый намек на членение высокого русского иконостаса. Витрины были расположены по периметру, причем количество стекол и их ширина четко соответствовали количеству и размерам выставленных произведений. Этот прием также помогал создать своеобразную архитектуру выставочного пространства. На большой стене были размещены иконы из иконостаса собора Кирилло-Белозерского монастыря. Вместе с Жаником Дюраном мне приходилось видеть кирилловские иконы в экспозиции «Русь» в музее Гутгенхайм в Нью-Йорке. Там они были выставлены как часть многоярусного иконостаса. Они создавали яркий театральный эффект и давали представле-

ние о русском иконостасе, но рассмотреть изумительную по тонкости и изяществу живопись самих икон в Нью-Йорке было невозможно. Здесь, в Париже, кирилловские иконы были выставлены в одну линию. В витрине экспонировались семь икон Деисусного ряда и пять из Праздничного. Исходя из количества икон понятно, что композиция не была центрична. Деисусные иконы (Спас, Богоматерь, Предтеча, архангелы, Петр и Павел) фланкировались двумя праздничными иконами слева и тремя – справа. Вверху, над витриной, над иконами Христа и Богоматери, была помещена продольная доска с тремя поясными пророками. Эта икона прерывала фриз из квадратов, и только она – одинокая – своим цветовым пятном давала намек на структуру иконостаса. Чрезвычайно удачно, что дизайнер поместил пророков не внутри витрины с Деисусом и Праздниками, а над нею. Это лишало композицию той нарочитой театральности, которая имела место в музее Гутгенхайм, но создавало эффект не менее, а пожалуй и более, впечатляющий. С нашей точки зрения в луврской экспозиции весьма важной была возможность дать зрителю подойти вплотную к витрине. Хотя между ним и иконами находилось стекло, но оно не мешало внимательно рассмотреть каждую деталь памятника, насладиться тонкой игрой красочных нюансов. Следует



Рис. 11. Так называемый «Иконный зал» с иконами из иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря.

отметить, что монументальные иконы Деисуса не давили своей массой, и не выглядели «втиснутыми» в витрину, а казались легкими и изящными. А небольшая асимметрия композиции (вспомним количество икон) делало её живой и динамичной. На выставке в Лувре именно кирилловский иконостас, созданный в 1497 г. московскими мастерами, стал наивысшей точкой показа Московской иконы. И это было вполне справедливо. Нет нужды отечественному читателю говорить о высоких художественных достоинствах икон кирилловского иконостаса. Однако для французского зрителя они были неожиданны и явились настоящей сенсацией.

В других витринах этого зала были выставлены не менее красивые и редкие иконы. Некоторые из них были связаны также с Кирилло-Белозерским монастырем. В одной из боковых витрин находились три большие Богородичные иконы: «О Тебе радуется ...» 1530 г., «Неопалимая купина» середины - второй половины XVI в., «Похвала Богоматери с Акафистом» середины XVI в. На противоположной боковой стене экспонировалась такая же монументальная и не менее изысканная по рисунку и колориту житийная икона «Святой Кирилл Белозерский», созданная прославленным мастером Дионисием в начале XVI в. Она была дополнена Четвероевангелием 1507 г. иллюминированным Феодосием, сыном мастера Дионисия. В двух небольших витринах напротив Кирилловского иконостаса помещались: поясной житийный «Святой Димитрий Прилукский» (из Вологодского музея) работы



Рис. 12. Витрина с провинциальными «северными» памятниками Древней Руси.

Дионисия, и житийная икона «Святой Иоанн Богослов на Патмосе» (из ГТГ) атрибулируемая кругу Дионисия. В целом зал выглядел на редкость нарядным и гармоничным. Он не был перегружен произведениями, все экспонаты были подобраны продуманно и с большим художественным вкусом. Именно здесь, в этом обширном зале, посетитель получал наиболее сильное и верное представление о Московской иконе и её эстетике.

Соседнее небольшое помещение было восьмиугольным в плане: четыре прохода и четыре витрины-ниши, поставленные под углом, да небольшой стеклянный куб по центру. Композиционно этот зал напоминал одну из драгоценных комнат константинопольского дворца византийских императоров, известных по письменным источникам. И это сопоставление приходило на ум не случайно: именно здесь экспонировались памятники так называемого «византийского наследия» русских царей. Весьма удачно, что этот раздел был создан здесь, среди искусства эпохи Грозного и Годунова. Таким образом, идея Москвы – второго Константинополя, Москвы – столицы Православного мира получала вещественное подтверждение. Именно Иван Грозный, внук византийской принцессы и родственник сербских деспотов, ввел «византийское наследие» в ранг государственной политики, короновавшись «по церемониалу константинопольских базиликов». Две великолепные крупные иконы в серебряных окладах занимали две витрины этого восьмиугольника. В одной была выставлена икона поясного Иоанна Предтечи из Благовещенского собора Кремля – небесного покровителя Ивана Грозного. Она является очень точной репликой византийской иконы, повторяя иконографию XIV в., однако живопись исполнена тонкой плавью, что было характерно для московских художников времени Грозного. Вторая икона – Святой Димитрий в рост – является копией, исполненной по заказу Дмитрия Годунова в 1586 г. с прославленной византийской иконы, некогда принесенной из Фессалоник во Владимир, а позднее перенесенной в Москву. В третьей витрине были размещены собственно византийские иконы и реликвии. Центральное место занимала иконка-реликварий, которая, согласно исследованиям, вероятно принадлежала Анастасии Романовой, первой жене Ивана Грозного. Этот

сложный по составу памятник включает византийскую мозаичную икону начала XIV в., живописное обрамление с поясным Деисусом и полуфигурами святых на полях (живопись датируется концом XIV-началом XV вв., то есть временем Андрея Рублева), и частицы святых реликвий тех святых, которые изображены на обрамлении. В этой же витрине экспонировались византийская стеатитовая икона Святого Димитрия, двойной серебряный реликварий, триптих-реликварий с многочисленными мощами византийских и русских святых, реликварий с частицей Святого императора Константина. Выставленные в четвертой витрине литургические предметы не были собственно византийскими; они скорее напоминали о тех «цареградских сосудах», которые присылали в дар русским князьям и митрополитам византийские императоры и патриархи. Напоминали драгоценностью своих материалов (золотые с чернью потир и диски) и техникой исполнения (филигранный оклад Евангелия). Зато редчайшие византийские памятники находились в кубе, стоявшем в центре этого восьмиугольного зала. Константинопольская ставроптека – реликварий для креста с частицей Истинного Древа – сверкала позолоченным серебром. Специально отреставрированная в эрмитажных мастерских новым методом лазерной очистки, она предстала перед публикой во всем блеске своего совершенства. Упомянутый в документах с XV в., этот уникальный, чрезвычайно хрупкий памятник обычно не покидает стены Эрмитажа. Исключение было сделано только для данной выставки Лувра, учитывая её особый межгосударственный статус. Столь же редок и хрупок и второй памятник, экспонировавшийся в этом прозрачном кубе – золотая иконка XII в. с изображением Богоматери Умиление на троне. Как удалось установить, видимо это та самая золотая иконка, которая в первой половине XVII в. была подвешена к чудотворному образу Владимирской Богоматери – покровительнице Земли Русской. Примечательно, что она была похищена из Московского Кремля старообрядцами во время оккупации Москвы французскими войсками Наполеона I в 1812 г. А ныне, в качестве исключения, этот шедевр византийского искусства и исторический памятник «Святой Руси» прибыл в столицу Франции. Вновь мы видим «усмешку фортуны»!



Рис. 13. «Царь и патриарх» – портретное противопоставление двух правителей России XVII столетия.

Выйдя из зала «византийского наследия», посетитель оказывался в длинном коридоре, с рядами больших застекленных витрин-ниш по стенам. В его конце сияло огромное сверкающее пятно – золотой оклад на прославленную «Троицу» Андрея Рублева, предоставленный музеем Сергиева Посада (бывший музей Троице-Сергиевой Лавры). Здесь, в этом экспозиционном помещении в хронологической последовательности было представлено искусство XVI-XVII вв., времен Грозного, Годунова и первых Романовых. Интересно, что в этом разделе появляются мемориальные памятники, то есть реально принадлежавшие историческим персонажам. Начало этой тенденции было положено шлемом Ивана Грозного из музея в Стокгольме, продолжено панатией царевны Феодосии, внучки «Грозного» царя и развито вещами царей династии Романовых. В оформлении витрин этого раздела есть некоторая повторяемость приемов, легкая монотонность. Иногда это даже нарочитое повторение одного и того же оформления витрин. Как ни странно, эта легкая монотонность придала целостность экспозиции. В витринах на стенах посетитель видел крупные иконы XVI века, происходящие из разных художественных центров. Здесь были выставлены: «Преображение» из Ярославля, «Вознесение», «Богоматерь Мирожская» и «Вознесение Ильи» из Пскова, новгородские

«Благовещение» и «Богоматерь со святыми Зосимой и Савватием» из Соловецкого монастыря, «Видение святой Евлогии» из Сольвычегодска, «Менологий» и оплечный «Никола со святыми» северных писем. Древнерусскую резьбу устроители выставки также не обошли вниманием. Полихромный «Святой Георгий на коне» из Вологодского музея являлся великолепным образцом. Еще интереснее для западного зрителя были деревянные резные крышки гробниц святого Иоанна Новгородского и Антония Римского. Обе скульптуры экспонировались в горизонтальном положении на специальных подиумах, размещенных один за другим по центру коридора. Такое, несколько непривычное для русского зрителя экспонирование, было абсолютно верным в типологически-функциональном аспекте. Именно так лежали некогда эти скульптурные фигуры на гробницах святых. С точки зрения французского и в целом западного зрителя такое размещение было более понятным и обоснованным, поскольку вызывало ассоциации не с «дохристианскими Перунами и деревянными идолами», а с надгробной скульптурой, столь широко распространенной в западноевропейской культуре. Продвигаясь по выставке, посетитель оказывался перед большим живописным полотном «Бракосочетание в Кракове Марины Мнишек и Лжедмитрия». Эта парсуна, исполненная в первой половине XVII в. венецианцем Томазо Долабелло или поляком Кржистофом Богушевским, казалось бы, имела весьма далекое отношение к «Святой Руси». Включение её в состав выставки – невольная дань русским сезонам Сергея Дягилева. Познакомив французскую публику с русской национальной оперой, Дягилев кажется навечно «вбил» в головы европейцев сюжеты русской истории в «оперном варианте», особенно историю Бориса Годунова и Лжедмитрия. Обмануть ожидания публики было невозможно. Зато рядом, в витрине, были выставлены подлинники золотые монеты с портретом Бориса Годунова и серебряный медальон с образом Лжедмитрия. Рядом сверкали золотом, драгоценными камнями и чернью панагия 1592 г. царевны Феодосии, дочери Федора Иоанновича, и потир 1597 г. – вклад в Троице-Сергиеву Лавру Бориса Годунова. А прямо по центру зала на поперечном щите находился один из бесспорных шедевров выставки – золотой ок-

лад на Троицу Андрея Рублева. Трудно сказать, что восхищает больше в окладе на Троицу: размеры (140×115 см) и вес золота, количество драгоценных камней, изящество чеканки, совершенство клейм с изображениями чернью, переливы эмали на цацах? Скорее все вместе, единый сплав роскоши материалов, техники и высокого искусства. Оклад выглядит изящным и совершенным, наполненным той гармонией Ренессанса, которая вознесла ювелирное дело в ранг высокого искусства. Это уникальное русское произведение, при всей своей национальной специфике, весьма органично вписывается в контекст западноевропейской культуры. Казалось, что можно бесконечно любоваться этими изысканными безупречными линиями и совершенством исполнения.

Однако посетителя ждал следующий раздел выставки – эпоха династии Романовых. В перспективе зала он видел новый притягательный образ – ослепительно сверкающую золотом крышку гробницы царевича Димитрия на следующем поперечном щите, и далее – витрину с золотым литургическим прибором, а замыкал перспективу большой ростовой портрет патриарха Никона. Вступив на трон, Романовы старались подчеркнуть свою преемственность от предыдущей династии. Поэтому в искусстве первых десятилетий наблюдается явное копирование и подражание произведениям Грозненско-Годуновского времени. Мы видим все ту же роскошь материалов, техники и художественных эффектов. Переводя взгляд от одной драгоценной вещи к другой, посетитель буквально изнемогал от этого великолепия драгоценных металлов, камней, эмали, шитья и, словно спорящей с ними столько же драгоценной живописи. Вместе с тем, это был не только ряд красивых предметов, важную роль приобретала их историческая принадлежность. Та акцентировка исторического источника, факта, которая имела место в начале выставки и наблюдалась практически во всех разделах, здесь приобрела особо сильное звучание. Историческая «Федоровская Богоматерь со святыми на полях» из собора Зимнего дворца<sup>2</sup>, наперсный крест патриарха Фи-

<sup>2</sup> Весьма странно, что этот факт не отмечен в каталожном описании, хотя в списке литературы есть упоминание на статью Н. Макаренко 1915 г., где эта икона описывается именно, как семейная реликвия Романовых из Зимнего дворца.



ларета, золотое кадило 1616 г. с надписью о его вкладе Михаилом Романовым в Троице-Сергиеву Лавру, Евангелие князя Дмитрия Пожарского, миниатюрный иконостас дьяка Ивана Грамотина, мерная икона царевича Алексея 1629 г. (будущего царя Алексея Михайловича) и т.д. Осматривая выставку, посетитель продолжал любоваться и восхищаться красотой и искусством великолепных произведений, но для истинного понимания их значения в истории России ему постоянно требовалась дополнительная информация. Частично её давали экспликации и расширенные этикетки.

Главными экспонатами в поперечном зале, бесспорно, являлись два висевших рядом портрета: поясной царя Алексея Михайловича и ростовой патриарха Никона. Два исторических деятеля, два правителя смотрели друг на друга. Даже не посвященному зрителю было ясно, что это противопоставление. Даже минимальная информация о взаимоотношениях этих персонажей невольно вызвала у французского посетителя ассоциации с собственной историей, в памяти всплывали имена кардиналов Ришелье и Мазарини. И эти исторические параллели делали историю конфликта царя и патриарха далекой Руси более понятной. Рассматривая портрет Никона, посетитель с приятным удивлением видел, что на груди патриарха изображена та самая драгоценная панагия, которую можно видеть в соседней витрине. А рядом экспонировали

роскошные, расшитые золотом и серебром одеяния церковных иерархов – саккосы и клобук. Их блеск перекликался с роскошью золотого, декорированного эмалью и камнями, литургического набора. Русская церковь XVII века была представлена французскому зрителю во всем своем великолепии, и это великолепие делало понятным суть конфликта светской и церковной власти. Небольшая витрина была посвящена раскольникам – конечно, это был только легкий намек на тему – но ведь в одной выставке нельзя показать все с предельной полнотой. Недалеко от портрета царя Алексея Михайловича находилась весьма примечательная витрина. В её центре – крупная, почти квадратная, икона святого Онуфрия в серебряном окладе. Без всякого сомнения, моделью для неё послужила греческая икона Критской школы, но как своеобразно русский мастер истолковал греческий образец! Скалистый пейзаж усеян разлапистыми деревьями и кустами, среди которых – яблоня покрытая плодами, а рядом – красная палата с остроконечной крышей. А сам образ почти обнаженного отшельника в «юбочке» из веток деревьев только напоминает изможденно-го аскета. Есть в этом образе какая-то русская народная повествовательность, добротная и понятная. Аналогичны образы евангелистов Луки и Марка – два расписных терракотовых рельефа конца XVII в. Хотя техника немного напоминала западному посетителю выставки



Рис. 14. Зал XVII века с декоративными керамическими плитками.

итальянскую майолику и расписную керамическую скульптуру, но сами образы святых – типично русские, народные, словно портреты крестьян. А в параллель этим полихромным приземистым фигурам были выставлены два керамических панно в такой же технике: птица клюющая фрукты и двуглавый орел – герб Российского государства. В целом эта витрина сильно выделялась не только в контексте данного зала, но и во всей экспозиции выставки. От её примитивных народных образов, от резкой кричащей полихромии красок так и веяло чем-то варварским, азиатским, тем, что подвигло в свое время французского архитектора Виоле ле Дюка искать истоки русской архитектуры в Персии и Индии. Эта яркая откровенно напористая витрина явно диссонировала с высокохудожественным и прекрасно изысканным построением выставки. Но, как ни странно, она вносила свою оригинальную струю, помогая посетителю «переварить» перенасыщенность изящными впечатлениями и восстановить свежесть восприятия.

Последний, заключительный раздел, в целом был достаточно ровным в подаче материала. Витрины плотно заполнены иконами, немного литургической утвари, несколько документов и два больших ростовых портрета царей. Великолепная «Троица» Симона Ушакова из ГРМ, где в иконный контекст вписан ренессансный архитектурный пейзаж; его же «Нерукотворный образ – Мандилион» из ГТГ (почему-то галерея направила на выставку не самую лучшую по сохранности икону). В отдельной витрине был выставлен целый комплекс мелких икон – иконостас царевны Софьи из Новодевичьего монастыря. И неожиданно, почти в конце выставки – анахронизм: большая икона первой половины XIX в. с многочисленными мелкими клеймами чтимых Богородичных образов. Смысловый аспект здесь вновь торжествовал над хронологией. Кстати, следует отметить, что эта икона была особенно популярна у публики, которая долго и тщательно рассматривала каждое клеймо. Но, бесспорно, главный акцент раздела был сделан на два монументальных, почти одинаковых по высоте портрета. Один – царя Федора Алексеевича 1686 г. – был исполнен в иконописной традиции. Облаченный в парадные парчовые одежды с державой и скипетром в руках образ

юного царя Федора III был скорее символом царской власти, чем портретом, даже идеализированным, реального человека. А рядом с ним висел ростовой портрет царя Петра Великого, написанный в 1698 г. Г. Кнеллером (из собрания Кенсингтонского дворца в Лондоне). Петр тоже изображен как монарх – он в горностаевой мантии, а на красной бархатной подушке лежит корона. Это тоже символ, но символ не многовековой традиции, символ не прошлого, как портрет царя Федора, а символ нового, необычного, европейского. За спиной Петра видно окно с кораблями на морской глади – и это тоже символ, символ знакомого нам по пушкинским строкам «окна в Европу». Смотря на эти два портрета, сравнивая их, посетитель образно видел перед собою две России – «Святую Русь» и новую Российскую империю, чья история началась с Петра Великого. Этим сопоставлением, казалось бы, должна заканчиваться выставка. Однако заключительный аккорд был другой. Направляясь к выходу, мы приближались к огромной иконе «Христос Вседержитель на троне», исполненной около 1700 г. В ней строгая византийская иконография позы Христа соседствовала



Рис. 15. «Христос Пантократор на троне» 1703 года – заключительный аккорд выставки «Святая Русь» в Лувре.

с барочным декором трона, с пейзажем фона и бурными облаками над головой Спасителя. Иконописные элементы смешались с живописными приемами. Но при этом, этот монументальный образ оставался образом Бога – строгого, справедливого, но милостивого судьи. Он пристально смотрел на подходящих людей, благословляя всех тех, кто пришел и осмотрел выставку. И каждый понимал: вот та сила, которая сделала Русь Святой, которая помогла выстоять в бедах и невзгодах – Православная Вера, на которой основывается вся русская культура. И покидая выставку, посетитель понимал, что он прикоснулся к великой культуре, о которой ему рассказали сотрудники Лувра с огромным уважением и любовью.

### Послесловие

Выставка в Лувре произвела большое впечатление на президента России Дмитрия Медведева и министра культуры Александра Авдеева. Ими было высказано предложение показать ее в России, и, действительно, в 2011 году выставка с названием «Святая Русь» была открыта сначала в Москве в выставочном комплексе Государственной Третьяковской галереи на Крымском валу, а позднее она была перевезена в Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге и развернута в залах Михайловского замка. Несмотря на то, что экспозиция в Москве и Санкт-Петербурге носила то же название, что и в Лувре – это были разные выставки, как по составу и содержанию, так и по концептуальным установкам. При этом, основная часть памятников из российских музеев, отобранных Лувром и показанных в Париже, была сохранена и в ГТГ, и в ГРМ. Однако ситуация, которая сложилась вокруг этой выставки в России, поражает своей абсурдностью. Она является ярчайшим негативным примером так называемой политики «вертикали власти». Проведение выставки «Святая Русь» в России было определено, как говорится, «на самом высоком уровне». Однако это не означало, что парижская выставка будет автоматически перенесена в Россию. Признать заслуженный успех парижской выставки, ее продуманную концепцию и тот факт, что именно французы смогли понять особенности русской национальной культуры и показать их широкому зрителю, – это было невозможно для российских музейных «функционалов». В

результате было решено создать новую – «истинную» – концепцию, которую наполнили большей частью тех памятников, что были показаны в Париже. В результате вряд ли возможно проводить серьезный анализ того «научно-музейного безобразия», которое выдавалось за выставку «Святая Русь» в Москве и Санкт-Петербурге. В тоже время все «функционалы» остались довольны полученным результатом. Говорили, что госпоже Светлане Медведевой выставка очень понравилась, особенно в Санкт-Петербурге. Министр культуры также остался доволен; деньги, отпущенные на выставку, были успешно освоены «тем кому надо и так, как надо»; музейные исполнители тоже не остались без поощрений и получили свои награды. Что же до отечественной публики – она же увидела большинство тех шедевров, которые были в Париже – чего же ей еще надо? Действительно, «чего же боле»? Хотя сегодня существует больше возможностей для соотечественников поехать в Европу и своими глазами посмотреть: «как там французы про наше древнерусское искусство выставку сделали?!». Однако не у всех категорий российских граждан есть средства осуществить эту теоретическую возможность. Поэтому и приходится им смотреть «отечественные варианты» и тщетно пытаться понять – почему так прозвучала эта выставка во Франции?!

Неотъемлемой частью выставки является ее каталог. То, что было издано в качестве каталога на русском и английском языках издательством “Palace Editions” при ГРМ, назвать каталогом однозначно нельзя. Большой и тяжелый том по жанру тяготеет к парадным изданиям для чайно-кофейных столиков. Именно в русле этого жанра сделано оформление, поражающее редкостным дурновкусием. Качество цветных иллюстраций оставляет желать лучшего и судить по ним о достоинствах древнерусских произведений, особенно иконописи, просто невозможно. Что касается текста каталожных описаний, то был взят текст, написанный русскими специалистами для французского каталога и подвергнут кардинальной переработке «научными редакторами – сотрудниками ГТГ и ГРМ». При этом, отредактированный текст, а тем более английский перевод, не были согласованы с авторами. Это я могу утверждать как один из авторов каталожных описаний. Тот текст, который я уви-

дел в издании под своим именем имеет мало общего с тем, который писал я и который был опубликован на французском языке. Откуда такое крайнее неуважение у «научных редакторов» к своим коллегам и к российскому зрителю – трудно понять. Однако одна из самых печальных страниц издания на русском языке – это именно его язык. Вступительные тексты шокируют своими ошибками и нелепицами в русском языке. То же относится и к так называемой «научной редакции».

Хотелось бы, подводя итог, сослаться на высказывание известного в прошлом российского политического деятеля – «хотели как лучше, а получилось, как всегда». Однако в данном случае, может быть в России и хотели сделать выставку «лучше французской», но... не получилось ничего, кроме «освоения денежных средств и административно-бюрократических игр». А это не имеет никакого отношения к древнерусской культуре, о которой в Лувре во Франции сумели рассказать с любовью и уважением.

### Библиография

**Бенуа 1990:** А. Бенуа, Мои Воспоминания. Том 2 (Москва: Наука 1990).

**Sainte Russie 2010:** Sainte Russie. L'Art Russe des origines à Pierre le Grand. Sous la direction de Jannic Durand, Dorota Giovannoni et Ioanna Rapti. Catalogue de l'exposition (Paris 2010).

### **Arta rusă veche pe malurile Senei. Note despre expoziția temporară „Rusia sfântă: Arta rusă de la începuturi până în timpurile lui Petru cel Mare” la Luvru, în 2010**

#### *Rezumat*

În primăvara anului 2010, la Luvru, unul dintre cele mai mari muzee ale Franței, a fost deschisă și a funcționat o expoziție temporară de artă rusă veche, care a devenit evenimentul cel mai important în cadrul Anului Rusiei în Franța. Expoziția a intrat în numărul manifestărilor oficiale, la vernisaj participând doi președinți de țară – Dmitri Medvedev și Nicolas Sarkozy. Ceea ce au putut să vadă vizitatorii în sălile Luvrului era în concordanță cu statutul deosebit, oficial al expoziției: o selecție rafinată a pieselor de un nivel artistic deosebit, o concepție reușită de amenajare expozițională, un design excelent și un mare sentiment de respect pentru cultura rusă. Crearea expoziției sub conducerea directorului Luvrului – H. Loirete și a curatorului J. Durant, specialist în arta bizantină, a durat mai mulți ani. În cadrul expoziției au fost prezentate mai mult de 300 de piese din 37 de muzee și biblioteci ale lumii, inclusiv din 26 instituții din Rusia. Este necesar să menționăm, că majoritatea pieselor expuse erau de un nivel artistic deosebit, de multe ori adevărate capodopere. Expoziția a fost însoțită de un Catalog cu o ținută tipografică excelentă, care cuprindea studii, eseuri despre istoria și arta Rusiei vechi în diverse perioade cronologice, semnate atât de specialiștii ruși, cât și de cei francezi. Informația despre fiecare exponat intrat în Catalog a fost pregătită de specialiștii instituțiilor în care se păstrează piesele. Aceasta a permis atât specialiștilor străini care nu cunosc limba rusă, cât și publicului larg să facă cunoștință cu opinia criticilor și istoricilor de artă ruși privind diverse probleme ale artei ruse vechi. Subliniem, că traducerea textelor în franceză s-a făcut bine, calitativ și corect față de autorii textelor, deși, au fost necesare unele prescurtări și o redactare stilistică, având în vedere diferența de tradiții a școlilor științifice franceză și rusă, la fel ca și mentalitatea publicului francez.

În articolul său, autorul a încercat să facă o prezentare virtuală a expoziției, evidențiind particularitățile de prezentare a pieselor, criteriile de selectare a materialelor și interacțiunea lor în spațiul expozițional. O atenție deosebită s-a acordat rezultatului, impactului (de multe ori neașteptat și pentru organizatorii expoziției) care a fost obținut prin diversele modalități de expunere, prin comparare, prin iluminare, prin abordările de design. În unele cazuri sunt descrise argumentele, motivele de selectare a lucrărilor, legate de mentalitatea de percepție a artei ruse vechi de publicul european și de cunoașterea istoriei ruse. Autorul încearcă nu numai să explice ce au dorit să demonstreze creatorii francezi ai expoziției, dar și efectele acestei expoziții asupra publicului și de ce acest mesaj expozițional a avut cu adevărat un succes copleșitor la diverse categorii de public. Unul din scopurile expoziției de la Luvru a fost lichidarea unor stereotipuri privind artă rusă veche. În particular, interacțiunea artei ruse cu cea bizantină, prezența unui număr mare de școli regionale de artă cu particularități evidente, nivelul înalt al artei ruse nu numai în epoca lui Andrei Rubliov, dar și în veacurile anterioare și posterioare. Organizarea și etalarea expoziției de la Luvru a fost destul de complicată, dar a avut un impact colosal și putem afirma, cu siguranță, că ea a deschis o nouă eră în studierea artei ruse în Apus.

Expoziția de la Luvru a produs o impresie puternică și asupra președintelui Rusiei și atunci a fost luată decizia ca după închiderea expoziției în Franța, să fie prezentată și publicului rus. Și, într-adevăr, după Paris, expoziția a fost

a fost prezentată la Moscova și Sankt Petersburg. Dar aceasta nu mai era acea expoziție de la Luvru. Specialiștii ruși și funcționarii de muzeu au creat o „concepție proprie de prezentare a artei ruse”. Din păcate, atât din punct de vedere expozițional, cât și din punct de vedere științific, noul mesaj expozițional s-a dovedit a fi unul neprofesionist, care provoca un sentiment de prost gust. Și mai tristă a fost povestea Catalogului, care a fost transformat într-o publicație-kitsch. Deși au fost cheltuite sume importante, și birocrații din cultură au rămas satisfăcuți, trebuie să recunoaștem că rezultatul a fost unul jalnic, atât pentru publicul rus, cât și pentru știința rusă.

*Lista ilustrațiilor:*

- Fig. 1. J. Durant, curatorul expoziției „Rusia sfântă” prezintă expoziția președinților Rusiei și Franței.  
Fig. 2. Clădirea Luvrului cu bannerul expoziției „Rusia sfântă”.  
Fig. 3. Macheta mănăstirii Smolnâi din Sankt Petersburg, lucrare de B. Rastrelli, care întâlnea vizitatorii expoziției în Luvru.  
Fig. 4. Icoana „Sfinții Boris și Gleb”, Novgorod, sec. XIV, emblema expoziției.  
Fig. 5. „Baba din Polovețk”, sec. XII, și vitrine cu materiale arheologice din Rusia precreștină.  
Fig. 6. Icoana „Deisis”, or. Vladimir, sec. XII.  
Fig. 7. Icoane rusești, sec. XII-XIII.  
Fig. 8. Compartimentul novgorodean al expoziției.  
Fig. 9. Icoane de Novgorod în expoziție.  
Fig. 10. Icoana „Ioan Botezătorul”, din așa-numita „Deisis Vasilevski”, atribuită lui Andrei Rubliov.  
Fig. 11. „Sala de icoane” cu icoane din iconostasul mănăstirii Kiril-Belooziorsk.  
Fig. 12. Vitrină cu materiale din provinciile „de nord” ale Rusiei vechi.  
Fig. 13. „Țarul și Patriarhul” – o contrapunere de portrete, doi conducători ai Rusiei, sec. XVIII.  
Fig. 14. Sala sec. XVIII cu plăci decorative de ceramică.  
Fig. 15. „Cristos Pantocratorul pe tron”, 1703.

**Old Russian art on the shores of Seine. Some notes on the “Holy Russia: Russian Art from the beginning to the times of Peter the Great” exhibition in the Louvre in 2010**

*Abstract*

In the spring of 2010, the Louvre, the largest museum of France, held an exhibition of Russian art that became the most prominent event of the Year of Russia in France. The exhibition was put on a list of official matters and the presidents of both countries opened it in a formal ceremony. The visitors could see in the Louvre's halls a refined selection of objects of the highest artistic level, an elaborate conception of the exposition's plan, an excellent design, and a great respect for Russian culture. It took several years for Dr *Jannic Durand*, a specialist in Byzantine art and Louvre's curator, and Director *Henri Leyrotte* to prepare the exhibition. 300 objects from 37 museums and libraries from all around the world, including 26 depositories from Russia, were put on display. It should be emphasized that the main part of the exhibition included the articles of the high artistic level, often the masterpieces. The extensive exhibition catalogue contained numerous essays on the history and art of Old Russia in different chronological periods, written by the Russian and French art historians. The catalogue entries describing the objects were done mainly by the specialists from the museums and libraries where the objects are kept. It gave an opportunity to the general public and those foreign professionals who do not know Russian to familiarize themselves with opinions of Russian specialists on some specific issues of Old Russian art. Translations into French were done skillfully and with respect to the original authors' texts, though some truncations and stylistic editing were unavoidable, taking into account the difference in traditions of French and Russian academic schools and distinctions in mentality of French public.

In this article, the author tried to give a virtual tour around the exhibition's halls in the Louvre, drawing the readers' attention to the special ways in the displaying the objects, the reasons behind the objects' selection, and their effect in the exposition space. Special attention is paid to the result (quite often, an unexpected one even for the organizers of the exhibition themselves) reached by the arrangement of the objects in the halls and showcases, their comparison, lighting, and successful design. In some cases, the article explains the motivations behind the selection of the art works that are connected to the ways Old Russian art is perceived by the European public and their interpretation of Russian history. The author is trying to explain not only the ideas that the French organizers of the exhibition wished to reveal in the exhibition halls but also the result of it, and why this result had, in fact, the enormous success among the different categories of visitors.

A very important effect of the Louvre exhibition was the breaking out of a number of stereotypes held toward Old Russian art, its relationships with Byzantine art, for example; the existence of a large number of regional paint-

ing schools with specific, apprehensible features; the high level of Russian art not only during the “time of Andrei Rublev” but also in the previous and following it centuries. The difficult work done by the Louvre during the preparation of this exhibition gave a grand result and, undoubtedly, opened a new era in the study of Old Russian art in the West.

The Louvre exhibition made such a great impression on the President of Russia and his envoy that it was decided to show it to the Russian public. Indeed, when the show in Paris ended and the objects returned back home, the exhibition was organized in Moscow and Saint Petersburg. However, it was not the same exhibition as the one in Paris. The Russian “specialists” and museum functionaries made their own, “true”, conception in exposing the Old Russian materials. Unfortunately, in both scholarly and exposition ways it happened to be very unprofessional, and possessed that which is commonly defined as “bad taste”. Even more unfortunate was the situation with the exhibition catalogue. On the account of its scholarly content, the catalogue was turned into an abridged edition and was designed in the pompous style of coffee table books. Although a significant amount of money was spent on all these efforts, and the bureaucrats from culture were satisfied, it should be admitted that the result was rather sad for the Russian public and for Russian art history as a scholarly discipline.

*List of illustrations.*

Fig. 1. Presidents of Russia and France at “Holy Russia” during the tour led by Jannic Durand, the curator of the exhibition.

Fig. 2. The banner of the “Holy Russia” exhibition on the building of the *Louvre*

Fig. 3. Model of Smolny Convent of the Resurrection in St Petersburg by F-B Rastrelli that “greeted” the visitors of the “Holy Russia” exhibition in the Louvre.

Fig. 4. “St Boris and Gleb”, the Novgorod icon of the 14<sup>th</sup> century chosen as the emblem of the Louvre exhibition.

Fig. 5. The Polovets “baba” of the 12<sup>th</sup> century and showcases with archaeological artifacts of pre-Christian Russia.

Fig. 6. “Deisis” from the city of Vladimir, end of the 12<sup>th</sup> century

Fig. 7. The Old Russian icons, end of the 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries.

Fig. 8. The Novgorod section of the “Holy Russia” exhibition.

Fig. 9. The Novgorod icons at the “Holy Russia” exhibition.

Fig. 10. Icon “John the Forerunner” from the Vasil’ev Deisus attributed to Andrei Rublev.

Fig. 11. The “Icon Hall” with icons from the iconostases of the St. Cyril -Belozersk Monastery.

Fig. 12. The showcase with provincial “northern” monuments of Old Russia.

Fig. 13. “The King and the Patriarch” – the portrait apposition of two rules of Russia of the 17<sup>th</sup> century.

Fig. 14. The hall of the 17<sup>th</sup> century with decorative tiles.

Fig. 15. “Christ *Pantocrator* Enthroned”, 1703 – the final accord of the “Holy Russia” exhibition at the Louvre.

19.03.2012

Юрий А. Пятницкий, Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., 34, RU-190000 Санкт-Петербург, Россия, e-mail: pyatnitskiy1@yahoo.com